

**Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
Факультет музыкального искусства эстрады
Кафедра режиссуры и продюсирования театрализованных шоу-
программ**

В.В. Кузьмин

Зримая песня

Методические рекомендации

Санкт-Петербург
СПбГИК
2017

УДК 792.028.3(07)
ББК 85.334.0,76р30

Рекомендовано к печати учебно-методическим советом СПбГИК № 3 от 18.03.2017 в качестве методических рекомендаций.

Рецензенты:

Профессор Конторов В.М., президент Санкт-Петербургского культурно-просветительного общественного фонда «Бенефис»

Профессор Конович А.А., кафедра режиссуры и продюсирования театрализованных шоу-программ Санкт-Петербургского государственного института культуры

Кузьмин В.В.

К89 Зримая песня. Учебно-методическая рекомендация. – Санкт-Петербург: СПбГИК, 2017. – 28 с.

Методические рекомендации разработаны для студентов специальности 52.05.02 «режиссура театра», для ознакомления со всеми этапами построения зримой песни, которые предусмотрены программой по дисциплине режиссура и актерское мастерство.

УДК 792.028.3(07)
ББК 85.334.0,76р30

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2017

Оглавление

Введение	4
1. Что такое песня?	5
2. История зримой песни	6
3. Зримая песня и ее типы	7
3.1 Театрализованная песня.....	7
3.2 Песня-клип	9
3.3. Песня-пародия	10
4. Этапы инсценировки песен	13
5. Примеры зримых песен	20
6. Список используемой литературы	26

Введение

Важность обращения к теме постановки «зримой песни» определяется самой природой современного эстрадно-концертного творчества. Тем более что в последнее время инсценированные песни стали массовым явлением в социально-культурной среде, заняв лидирующие позиции на эстраде. В силу популярности и востребованности жанра, «зримая песня» сегодня должна стать одним из важных направлений в программе подготовки будущих режиссёров. Помимо практической необходимости, обучение инсценирования (постановке) песни имеет ряд очень важных учебно-воспитательных моментов для творческого развития режиссеров.

Работа над «зримой песней» связана с развитием зрелищного мышления студентов, она развивает умение синтезировать различные виды искусства — музыку и пластику, сценографию и слово, и учит преломлять их через призму актёрского мастерства. Приём «зримой песни» провоцирует поиск новых выразительных средств, способных проникать в тайну неповторимой авторской стилистики, тренирует умение мыслить пластическими образами, ориентироваться в сценическом пространстве, строить выразительные мизансцены и находить зримое выражение музыкально-эмоциональному строю произведения.

Вопросы, которые являются в этой работе вопросами для обсуждения:

1. Зачем песню делать зримой?
2. Где используется зримая песня?
3. Какие существуют типы зримой песни?
4. Каковы основные способы инсценирования песни?
5. На каком материале строится зримая песня?

1. Что такое песня?

Самым популярным жанром вокальной музыки является песня. Основные жанры песен: народная и композиторская. Главное их отличие в том, что композиторская имеет хотя бы одного автора, а народная автора не имеет, её создатель – народ.

Народные песни передаются от старшего поколения к младшему. Распространились они по стране благодаря бродячим музыкантам, которые пополняли ими репертуар и переезжали из города в город, донося их до разных слушателей. Простой народ не был обучен грамоте, не умел записывать музыку и тексты, поэтому песни заучивались наизусть. Естественно, что в разных городах могли петь одно и то же произведение с разными словами или мелодией. К тому же каждый исполнитель мог менять текст или мотив по своему желанию, поэтому в наше время можно встретить несколько разных вариантов одной песни. Сначала народ пел на свадьбах, похоронах, по случаю рождения ребёнка, во время обрядов. Потом люди стали петь, когда работали, и отдыхали, когда им было грустно, или радостно. Композиторские песни появились приблизительно в 16-17 веках, с развитием светской культуры. Это сочинения, у которых есть, как минимум, один конкретный автор и которые должны исполняться так, как задумано создателем. Песенное творчество композиторов доходит до слушателя в своём первоначальном виде, даже если с момента его создания прошло несколько веков.

Существуют следующие жанры песен:

- авторские (или бардовские);
- неаполитанские;
- гимны;
- народные;
- исторические;
- рок-баллады;
- эстрадные;
- кантри;
- романсы;
- шансон;
- частушки;
- колыбельные;
- детские;
- строевые.

Здесь перечислены как давно возникшие, так и современные жанры песен. Примеры некоторых из них:

- «Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались» О. Митяева (бардовская);
- «Ой, мороз, мороз» (народная);
- «Я помню чудное мгновенье» М. Глинки на слова А. Пушкина (романс);
- «Вернись в Сорренто» Э. де Куртис и Дж. де Куртис (неаполитанская);
- «Солдатушки, бравы ребятушки» (строевая)
- «Делу время» исп. Алла Пугачева (эстрадная)
- «Песня о Минине и Пожарском» (историческая)

2. История зримой песни

Жанр «зримая песня» не нов в искусстве и имеет давнюю историю. Ещё в XIV в. театральный режиссёр Юсаки Сэами создал образцовый тип «НО» (в пер. с японского — «искусство») лирических пьес и использовал в постановке синтез поэтического слова, пластических движений, музыкального звука и масок. Он утверждал, что «действие должно быть кратким и эмоциональным в употреблении средств выражения». Один из основных принципов театра «НО» заключается в том, что нельзя ничего «разжёвывать», ибо тогда у зрителя не будет возможности дополнить представление от себя и сохранить в душе лёгкое волнение эмоциональных последствий. Уже в наше время, в середине XX в., шведский режиссёр студенческого театра-клуба И. Берклай создал программу «зримых песен» «Песня никогда не кончается». Следуя принципу японского театра «НО», он использовал в постановках иносказательные выразительные средства.

В Польше молодёжный театр «Сигма» поставил театрализованное представление «Песни и зонги Брехта», которое включало в себя музыку, графику и пантомиму. А в театре «Класычыы» шло театрализованное представление «Не прийти к тебе сегодня», в основу которого были положены песни военных лет.

У нас в стране «зримая песня» наиболее активно стала использоваться в первых послереволюционных праздниках XX в., особенно в агитпредставлениях 1920-х гг. в знаменитой «Синей блузе» — массовом эстрадно-театральном движении, захватившем десятки тысяч людей. Этот вид театрального действия был очень популярен. В своё время жанр «зримой песни» разрабатывали на эстраде Леонид Утёсов, Александр Вертинский, Клавдия Шульженко, Лидия Русланова, Ружена Сикора: при помощи пластики они сочиняли маленькие сценические шедевры.

Однако с 1930-х гг. популярность «зримой песни» постепенно снижается, и только в 1960-е гг. жанр получает новое развитие. Георгий Товстоногов, преподававший в Ленинградском институте театра, музыки и кино, одной из форм обучения и воспитания режиссёров предложил «зачины» (творческие разминки) на основе песен и стихов. Эта форма стала неотъемлемой частью именно его школы. Ученики отмечают, что с годами она совершенствуется, видоизменяется и наполняется новым содержанием.

В 1966 г. уже на более совершенной методологической основе Товстоногов создал студенческий спектакль «Зримая песня», который триумфально прошёл не только по городам нашей страны, но и по ряду стран восточной и западной Европы. Этот спектакль в 1967 г. представлял молодежное театральное искусство России на Всемирном фестивале студенческих театров во французском городе Нанси, а затем был приглашён на гастроли в Париж.

3. Зримая песня и ее типы

Зримая песня – инсценировка песни, как вид сценического представления, имеет свои законы и строго определенные принципы.

Зримая песня учит мыслить пластическими образами, умение ориентироваться в сценическом пространстве и находить зримое выражение музыкально-эмоциональному строю произведения.

Что значит сделать песню зримой? Значит, создать на материале песни маленький спектакль. Здесь мы песню и слышим, и видим. Это значительно усиливает эмоциональное впечатление, с помощью глаза актера, мимики, жеста, мизансцен. Возникает синтез музыки, вокала и актерского мастерства. Если музыкальное произведение воплотить в ярком, интересном рисунке, найти интересное режиссерское решение, применив разнообразные средства сценической выразительности (сценография, свет), то сила впечатлений повысится. В хорошей поэтической строке заложено образное видение, а удачная музыка вызывает гамму эмоций. При создании режиссерского замысла песни, следует помнить, что режиссер приходит в песню третьим.

Синтез актёрского искусства, музыки и текста в песне нельзя понимать буквально – исключительно в смысле создания песни-сценки, где театральными средствами разыгрывается какой-то сюжет. Это упрощённый подход к проблемам режиссёрского решения песни, хотя полностью он и не исключается.

3.1 Театрализованная песня

Синтез актёрского искусства, музыки и текста в песне нельзя понимать буквально — исключительно в смысле создания песни-сценки, где театральными средствами разыгрывается какой-то сюжет. Это упрощённый подход к проблемам режиссёрского решения песни, хотя полностью он и не исключается.

Режиссёру очень важно найти меру использования выразительных средств театра и актёрского искусства в жанре театрализованной песни, отыскать баланс применения приёмов всего комплекса выразительных средств. Важнейшее условие при работе над песней состоит в том, чтобы верно и точно определить, насколько текстовое и мелодическое содержание песни, её жанр и стиль допускают привнесение в неё приёмов собственно театральной выразительности.

Театрализованная песня основана на глубоком понимании текста и музыки. Она последовательно раскрывает смысл первоисточника. По структурному признаку, это могут быть песни трёх видов.

1. **Монолог.** Исполнитель создаёт персонажа, от имени которого поётся песня. В основе инсценирования лежит приём перевоплощения, создание характера или образа. При таком подходе режиссёр не выстраивает подробный событийный ряд, а, скорее, слегка подчёркивает обстоятельства, заложенные в тексте. Предлагаемые обстоятельства помимо многих компонентов включают в себя и такой: кто действует? Главная задача режиссёра в этом случае - помочь исполнителю найти персонаж, его внутреннюю и внешнюю характерность, подсказать манеру поведения и добиться, чтобы манера эта стала органичной и правдивой. Примером является исполнение А. Пугачёвой песни «Арлекино» Э. Димитрова на слова А. Василова. Артистка создала образ Арлекина, шута. В пластике она использовала приёмы цирковых мимов. Пластика — острая, эксцентричная— находила подтверждение и в манере пения: с неожиданными интонациями, с намеренно резкой окраской тембра, со смеховыми вставками. Её клоун был смешон и трогателен одновременно, эксцентрика сочеталась с грустно-лирической интонацией, как в пении, так и в манере поведения.

2. **Диалог.** Режиссёр в такой песне выстраивает общение действующих лиц, которыми по сюжету становятся исполнители. Здесь стоит обратить внимание на использование исполнителями приёмов актёрского мастерства. Классическим примером является исполнение Л. Утёсовым песни «Всё хорошо, прекрасная маркиза!», которую он «разыгрывал» дуэтом с Э. Утёсовой, солисткой джаза. Сюжет этой песни — разговор хозяйки богатого поместья, которая интересуется тем, как идут дела, со слугой, который даёт ей ответы по поводу произошедшего.

3. **Рассказ.** Чем ярче внутреннее видение исполнителя, тем больший эмоциональный отклик вызывает песня у зрителя. Принцип рассказывания позволяет делать отступления от сюжета, использовать ассоциативные отвлечения, «броски во времени» — воспоминания, мечты... И здесь режиссёр должен оказать большую помощь исполнителю: нужно подвести к тому, чтобы шаг, жест, мимика — все внешние проявления не возникали формально, а рождались изнутри, на основе эмоционального переживания. Типичным примером является произведение композитора В. Соловьёва-Седого и поэта А. Фатьянова «Где же вы теперь, друзья-однополчане?» Главной задачей исполнителя здесь является создание ярких картин внутреннего видения. Артист, ведущий этот лирический рассказ, вспоминает об отгремевших боях, рассказывает о своём нынешнем одиночестве, когда недостаёт рядом фронтовых друзей, и мечтает о будущем.

Также встречаются песни (часто народные) структура в которых может быть смешанная. Например, начало песни повествовательное, а затем прямая речь одного или больше героев. Такого рода песни можно прибегать и к более обширному применению собственно театральных приёмов: созданию острых характеров, общению. Здесь используются элементы театрального костюма, реквизита, детали сценографического оформления. Но все приёмы должны

быть трансформированы: если перевоплощение — то мгновенное, на глазах у зрителей, если театральным костюмом — то не полное переодевание, а использование деталей.

3.2 Песня-клип

Клип - визуальный коктейль быстро сменяющихся картинок, декоративная, орнаментально-монтажная раскадровка пространства, рассчитанная исключительно на чувственный резонанс в аудитории.

Говоря о современном «клиповом» мышлении, стоит вспомнить, что и в древности существовало аналогичное явление. Не в музыке, конечно, — в изобразительном искусстве. Это античная мозаика — разновидность живописи, используемая для украшения зданий. Клип, появившийся в последней четверти XX в., ассоциативно с ней вполне соотносится, как разновидность музыкального видео, используемого для «украшения» телевидения. Несмотря на эпохальную дистанцию, между этими жанрами искусства много общего, они определённо родственны: чем телеэкран, не модифицированный холст для живописи?

Ещё в 30-е гг. XX в. создавались так называемые визуальные симфонии на основе музыкальных композиций с развитой абстрактно-визуальной драматургией, например «Ночь на лысой горе» Александра Алексеева. И видеоклип, несомненно, продолжает эту тенденцию.

О видеоклипе как полностью сложившемся видеофильме на песню, бытующем прежде всего на телевидении, можно говорить только начиная со второй половины 70-х гг. XX в. Своим расцветом видеоклип обязан качественно иным уровням видеотехнологий и иным концепциям телевидения, появившимся в начале 1980-х гг.

У нас в стране клип имеет свою историю. В 1982 г. на Высшие сценарно-режиссерские курсы при Госкино поступает Стае Намин. В этом же году он в качестве курсовой работы снимает первый в стране видеоклип на песню группы «Цветы» «Старый Новый год» (стихи Андрея Вознесенского). Поскольку термина «видеоклип» ещё не было, он был представлен под названием «зримая песня». В клипе было два параллельных сюжета: один на современной свалке автомобилей, второй — в средневековых; костюмах времён инквизиции разыгрывалась сцена сжигания «крамольной» литературы.

Песенный клип как аудиовизуальное произведение отличается чрезвычайной жёсткостью формы. Видеоряд в клипе существует только в неразрывном единстве со звучащей песней (за исключением тех моментов, когда несколько секунд преамбулы предваряют песню или самостоятельными оказываются какие-то кадры в середине, в намеренных паузах). Соответственно, длина клипа совпадает со стандартом для песенной композиции: в среднем 4 минуты.

Другим обязательным моментом оказывается ритмическое соотношение видеоряда со звучащей композицией. Оно может быть точным, опережающим, запаздывающим, но так или иначе выдерживающим ритм песни.

Современный песенный клип, за исключением трансляционных кадров, основан на абсолютно новом и полном создании изображаемого сюжета. В

отличие от музыкальных фильмов-спектаклей, в либретто которых, так или иначе уже изначально заложен некий сценарный план для видео, в песне такого сценария нет. А словесный текст может только косвенно указывать на драматургическую линию будущего музыкального мини-фильма или же вообще контрастировать с ним.

В песенных клипах непременно присутствует связь с вокализацией и инсценировкой фильмов-опер и киномюзиклов, хореографическими движениями фильмов-балетов, а также литературной постановкой. Лучшие образцы клипов впитали все эти традиции экранного искусства и представляют собой органичный синтез перечисленных жанров. Приём сочетания музыки и изображения условно можно назвать сюжетным.

Необходимо учитывать и то, что в клипе зрелищность преобладает над событийностью. Зритель как бы абстрагируется от действительности и неизбежно синхронизирует свои ассоциации с изобразительным решением песни, что существенно влияет на его оценочную позицию. В клипе значительно возрастает роль авторского начала. Мы можем соглашаться с автором клипа или нет, но всегда чувствуем его позицию.

Для клипа, как и для любого художественного произведения, характерна бесконечная вариативность и уникальность выразительных средств. Переключение из одной пространственно-временной плоскости в другую происходит с помощью композиции. Клип может основываться на приёме сюжетного сочетания музыки и изображения.

Как правило, режиссёр лепит свое творение «из того, что было», поэтому умение интересно и многообразно задействовать в видеоистории всех членов группы оказывается одним из критериев качества работы. Чтобы быть признанным удачным, видеоряд должен производить впечатление на зрителей: запоминаться, нравиться, оправдывать ожидания. Кроме того, необходимо соответствие клипа имиджу исполнителя.

3.3. Песня-пародия

Пародия — элемент смеховой культуры, шуточное подражание, воспроизведение в преувеличенном виде особенностей оригинала, смешное подобие чего-либо, комическое или сатирическое переосмысление какого-нибудь явления искусства.

Пародии создавались с древнейших времён и были присущи всем народам.

Песенная пародия сегодня — один из самых популярных эстрадных жанров: редкий концерт обходится без пародийного номера, существуют и целые эстрадные программы, состоящие из них.

Пародия является своеобразным ответвлением жанров комедии и сатиры: высмеивая то или иное явление, она вызывает ироническое, критическое либо отрицательное отношение к изображаемому. Одна из главных задач пародии —

отрицательная или положительная эстетическая, а порой и этическая оценка пародируемого субъекта или явления.

Цель и смысл пародии как самостоятельного жанра, высмеять те или иные явления общественной жизни, которые хорошо известны аудитории. В самом деле, какой же смысл пародировать то, что никому не известно и не имеет значения?

Обращаясь к пародии, необходимо, конечно, представлять себе цель: чего вы хотите добиться? Создать милый дружеский шарж или сатирически дискредитировать избранное вами явление (конкретное или типическое)?

Известный в свое время артист эстрады Г. Дудник условно делит пародистов на три категории:

1. Пародисты, которые не только внешне, но главным образом внутренне перевоплощаются в другого человека.
2. Артисты, которые создают дружеские шаржи на известных мастерах эстрады.
3. Имитаторы, те, кто больше всего заботится о чисто голосовой, интонационной похожести. В этом жанре в 1980-е годы очень популярным был В. Чистяков. Имитаторы предельно точно воспроизводят голоса — так, что даже оригинал не всегда чувствует подделку. Имитатор всегда точно воспроизводит выступление оригинала, вплоть до текста.

Когда же за пародию выдаётся имитация, это, как правило, в большей степени попытка актёра (даже если она удачна) прикрыть отсутствие своей собственной творческой индивидуальности. Исполнение подлинных пародий — вещь тонкая, требующая от артиста определённых способностей, определённого настроения, склада ума, которые позволяют ему чётко улавливать возможности пародии и, выбирая выразительные средства и краски, понимать, что и как следует подчеркнуть.

Пародия может «передразнивать» как саму действительность (а это реальные события, лица, время и т. д.), так и ее изображение в произведении, но в любом случае она представляет собой «юмористическую или сатирическую стилизацию».

Объектами пародии выступают и конкретные песенные произведения, и стили, и жанры.

В широком смысле жанр песенной пародии включает в себя три разновидности:

- Шуточное подражание (повторение особенностей оригинала, выражающее критически-насмешливое отношение к исполнителю, идеям, стилистическим особенностям объекта, несмотря на возможное почитание и даже восхищение им);
- Комическую стилизацию (утрирование индивидуальной манеры исполнителя, особенностей стиля и жанра);

- Сатирическое пародирование (снижение, дискредитацию стилизуемого объекта).

В каждом конкретном случае очень важно определить не только объект, но и цель пародирования.

Для создания пародии могут использоваться:

- Характерные отличия манеры исполнителя, внешней формы пародируемого произведения или особенности стиля;
- Сама внешняя форма произведения, когда в неё вкладывают несоответствующее содержание;
- Содержание произведения.

Необходимо помнить, что сущность пародии не исчерпывается только одной критикой. Пародия — это, прежде всего явление искусства. Следовательно, ей присуще общее свойство искусства — «смысловая неисчерпаемость».

Пародия включает в себя все признаки эстрадного искусства в целом. Секрет её популярности и распространённости в том, что этот жанр точно отвечает законам эстрады. Пародия всегда смешна, эксцентрична, требует чёткого отбора выразительных средств, лаконична, актуальна и т. д.

Пародия — жанр, который требует от артиста проявления актёрских способностей и навыков актёрского мастерства. Нередко в пародии используются и внешние выразительные средства театра — грим, костюм, реквизит.

Песня пародия основываясь на первоисточнике, намеренно искажает его содержание и форму, создавая комический эффект передразнивания. Самая важная особенность, которую нужно учитывать в работе над пародией любого вида, а также при выборе её темы, состоит в том, что пародия в обязательном порядке должна быть актуальна, современна, узнаваема. Она имеет успех у зрителей только тогда, когда им хорошо известны, включая частности, пародируемые явление или предмет.

В основе пародии лежат различные комбинации пародийных методов:

- Гиперболизация (преувеличение)
- Выворачивание (характерные черты произведения заменяются на противоположные)
- Смещение контекста (точно воспроизведенные особенности пародируемого объекта становятся нелепыми и комичными).

Пародия может содержать резкое, острое, даже фанатичное нападение на автора и его произведение с целью придать ему комичность и усилить чувство собственного превосходства (полемическая пародия); или же это может быть безобидная шуточная вариация оригинального текста какого-то произведения (комическая пародия).

Исполнитель пародии как бы выворачивает наизнанку первоначальный смысл пародируемого произведения, романса, песни, танца и т. п. В одном случае для того, чтобы высмеять, скажем, роковые страсти псевдоцыганского романса, в другом — надрывно чувствительную, слезливо-мещанскую манеру исполнения песни, в третьем — эстрадные штампы.

Виды эстрадных песенных пародий:

- на конкретного исполнителя;
- на музыкальное произведение;
- на музыкально-песенное направление или стиль;
- на художественные штампы.

Уже несколько лет в репертуаре Санкт-Петербургского государственного театра «Буфф», творчески развивающего традиции дореволюционного петербургского «Буффа», держится пародия «Три тенора», которую с неизменным успехом исполняют Е. Александров, М. Султаниязов и М. Трясоруков. В этих трёх пародийных певцах зритель безошибочно узнает знаменитое трио — Лучано Паваротти, Хосе Каррераса и Пласидо Доминго.

Эстрадная пародия — это всегда театрализованный номер, ибо в нём исполнитель не может не пользоваться всем арсеналом актёрского искусства: действие с учётом предлагаемых обстоятельств, создание характера и характерности в слове, пении и пластике, общение, оценка и т. п.

Пародия становится таковой только тогда, когда пародист предлагает зрителю и свою собственную ироничную или сатирическую оценку пародируемого лица или явления. Пародист критикует, слегка подшучивает, зло высмеивает, поздравляет с удачной находкой, одобряет, отрицает и т. д. Для того чтобы возникла пародия, нужно личное отношение артиста к объекту изображения. Артист должен проявить свои личностные качества уже хотя бы в выборе текста для подтекстовки известной песни. В пародии всегда присутствует отношение пародиста к пародируемому, что и отличает её от простого внешнего подражания — имитации.

Режиссёр и исполнитель не должны забывать, что пародия будет смешна только тогда, когда она вскрывает внутреннюю слабость пародируемого. Для этого необходимо вникнуть в суть пародируемого явления и ясно представлять себе цель пародии.

4. Этапы инсценировки песен

1. Отбор репертуара. Выбираются песни, которые могут служить основой для построения действия. В них должен быть сюжет, образы, ясная и простая драматургия.

2. Идеино - тематический анализ песни. Определение темы «о чем?», идеи «какова главная мысль автора?» и конфликт (противоборство). Нужно проанализировать и муз. материал, определить его характер (иронический, юмористический, героический, трагический и т.д.). Это влияет на выбор выразительных средств.
3. Определение действенного содержания будущей постановки. Режиссер уже как интерпретатор песенного произведения. Он определяет сверхзадачу (конкретная цель, ради которой раскрывается цель), сквозное действие (борьба, в результате которой утверждается сверхзадача) или, при отсутствии сюжета, сценарно- режиссерский ход.
4. Выстраивание событийного ряда: исходное событие (с которого начинается действие), основное(с него начинается борьба по сквозному действию), кульминационное (момент наивысшей борьбы), финальное (победа или поражение сквозного действия)и главное (отражает то, ради чего ставилось произведение).Если сюжет в песне отсутствует, то определяются эпизодное построение сценария и функциональная нагрузка эпизодов.
5. Поиск зримого ряда. Фонограмма или театрализация в живом исполнении. Если песня в живом исполнении, то режиссер приходит в песню третьим (после авторов слов и музыки). Работая с фонограммой, режиссер должен воспринимать песню как законченное драматургическое произведение. Он не имеет права останавливать, обрезать фонограмму. При живом исполнении больше свободы (смещать акценты, удлинять и т.д.) таким образом, режиссер становится соавтором песни.
6. Выбор исполнителей.
7. Работа с актерами.

Способы инсценировать песню (превратить прозаический материал в сценическое действие)

- Перевести буквальный ряд в иную плоскость. Здесь необходимо говорить о глубине разработки предложенной авторами темы, и от постановщиков-соавторов требуется и свежесть взгляда на исследуемый материал, и способность мыслить масштабно, неординарно, не идти проторенными путями, а искать свой способ выражения волнующих проблем. Только тогда может возникнуть некое третье, на первый взгляд, быть может, не заложенное ни в музыке, ни в тексте, содержание. Но если оно заставляет зрителя думать и сопереживать, можно с полным правом назвать себя соавтором песни.
- Примерами песен с параллельными и метафорическими рядами могут служить зримая песня «Я — клоун» сл. и муз. Ю. Кима, и песня «Воспоминание о шарманке» сл. Ю. Левитанского, муз. Ю. Крицкого.
- Иллюстративный способ. Реальное отображение ситуации, развития конфликта и события, заключенных в песне.

- Буквализация. Ироническое осмысление, каждая строка песни инсценируется буквально в пародийном стиле «что вижу то и пою». В этой связи в подборе песен рекомендуется отдавать предпочтение тем, в которых имеет место развивающееся действие. Примером может служить песня из к/ф «Моя улица» «Ромашки спрятались...» (ел. Е. Птичкина, муз. И. Шаферана), где каждая строка песни инсценируется буквально в пародийном стиле.

Существует ряд песен, имеющих конкретный временной или личностный адрес. Примерами могут служить «Журавли» (ел. Р. Гамзатова, муз. Я. Френкеля) в исполнении Марка Бернеса и песня из к/ф «Белорусский вокзал» (ел. и муз. Б. Окуджавы) в исполнении Нины Ургант.

В поисках сценического решения подобных песен огромную роль может сыграть монтаж исполняемой песни с видеорядом. В этом случае большое значение имеют цвет, свет, проекции и режиссёрская композиция самого кинофотомонтажа.

Режиссёру театрализованной песни недостаточно для самого себя и исполнителей раскрыть смысловой и эмоциональный строй песни. Нужно донести их до зрителей. Чем ярче создаваемый образ, тем больший эмоциональный отклик вызывает песня у публики. Именно здесь режиссёр-педагог может оказать большую помощь исполнителям. Режиссёр и исполнители с помощью музыки и текста ведут разговор со зрительным залом.

Не все песни, содержащие в тексте сюжетное построение, могут органично принимать широкую и подробную театрализацию. Неудачно инсценированная песня не только не усиливает впечатление, но, наоборот, ослабляет его. Некоторые песни, воспринятые на слух, могут вызвать гораздо больше мыслей и чувств, чем их театрализация, поскольку текст, как правило, не содержит бытовой конкретики.

В хорошей поэтической строке уже заложено образное видение. Удачная музыка также вызывает гамму эмоций. Человек, хорошо чувствующий музыку, способен увидеть внутренним зрением много такого, что не под силу воссоздать на сцене. И вдруг это богатое внутреннее видение заменяют чем-то примитивным, однолинейным, плоским. А поскольку зрительское впечатление очень сильно, то показанное на сцене врежется в память, и песня воспринимается уже через увиденное. В этом случае и хорошая песня может показаться плохой, неудачная «зримая песня» может испортить впечатление от песни в целом.

Так неуместной, отмечает И. А. Богданов, была подробная театрализация в песне «Марш славянки». На тексте «Наступает минута прощания...» девушка в костюме военной санитарки припадала на грудь любимому, одетому в солдатскую форму, что вызывало ощущение какого-то «капустника». В зале в этот момент раздался смех. Причина неудачи проста: в противоречие вступили актёрское исполнение в манере реалистического психологического театра и условно-образный характер песни.

На первый взгляд, текст песни вроде бы позволяет построить психологическую сценку-проводы. Но именно эта конкретизация и разрушила

образность песни: вместо художественного образа напутствия воинству российскому вышла мещанская сценка с натуральными слезами, но, к сожалению, не у зрителей. Неуместное использование игровых приемов убило художественный образ песни. Поэтому режиссёр должен придерживаться строгого правила: не всё, что написано в тексте песни, нужно выносить в зрительный ряд.

Для удобства практической работы режиссер использует заранее подготовленный сценарий или сценарный план. В этом случае каждый пользуется удобными ему формами записи. Для театрализованной песни используют такие:

1. Традиционная форма сценария. Текст песни оформляется как прямая речь, а действие как ремарки.
2. Табличная форма. Две колонки: в левой текст песни, в правой действие. Таблица может включать в себя схемы основных мизансцен.

А вот пример того, как музыка определила замысел и решение инсценировки (из стенограммы встречи режиссёра И. Каца, выпускника курса Г. Товстоногова, со слушателями ФПК ЛГИК, февраль 1978 г.)

Речь идёт о песенке о короле Анри IV из фильма «Гусарская баллада» (сл. А. Гладкова, муз. Т. Хренникова). Эта композиция была инсценирована в спектакле «Зримая песня» в постановке Г. Товстоногова. Обратимся вначале к тексту.

*Жил-был Анри Четвёртый,
Он славный был король.
Вино любил до чёрта,
Но трезв бывал порой.*

*Войну любил он страстно
И дрался как петух.
И в схватке рукопашной
Один он стоил двух.*

*Ещё любил он женщин
И знал у них успех,
Победами увенчан,
Он жил счастливей всех.*

*Однажды смерть-старуха
Пришла к нему с клюкой,
Её ударил в ухо
Он рыцарской рукой.*

*Но смерть, полна коварства,
Его подстерегла
И нанесла удар свой*

Клюкой из-за угла.

*От этого удара
Кровь брызнула из жил,
И нечестивец старый
Скончался, как и жил.*

После каждого куплета песни идёт припев:

*Лен, лен, бум-бум,
Лен, лен, бум-бум,
Лен, лен, бум-бум, бум-бум, бум-бум-бум-бум,
Лен, лен, бум-бум...*

Попробуем пройти весь путь от замысла к воплощению вместе с постановщиком этой песни.

Первое, что бросается в глаза, — довольно чёткий сюжет песни. Здесь ясно описаны крупные вехи жизни весёлого короля. Наличие сюжета часто привлекает, так как в распоряжении режиссёра уже имеются сценарная основа и готовая драматургия. Казалось бы, теперь надо найти выразительные средства для интересного воплощения песни на сцене. Давайте попробуем.

*Жил-был Анри Четвёртый,
Он славный был король.*

Для инсценировки этих двух строчек нужно немало сделать: хоть условно, но изобразить королевский дворец и самого короля: поскольку короля играют его подданные, то нужно и его окружение. В воображении возникает группа верноподданных придворных, и через их отношение мы понимаем, что король есть король. Кроме того, королю нужен трон на возвышении или кресло, обозначающее трон. Действие: придворные снимают головные уборы, проходит на свое место король, приветствуя публику. Это сделать нетрудно.

Но уже следующие две строчки приводят постановщика к полной растерянности.

*Вино любил до чёрта,
Но трезв бывал порой.*

Что же тут изображать? Пьяного короля, которого ведут под руки и сажают на трон? Или в этот день король был трезв? А может быть, просто рядом с троном поставить столик на колесиках с горой винных бутылок? Оба решения выглядят грубыми и не очень соотносятся с королевским этикетом. Да и трудно себе представить, чтобы король пил, сидя на троне. Очевидно, он делал это в более интимной обстановке. Но как создать её за несколько секунд?

Следующий фрагмент ещё более усложняет задачу постановщика.

*Войну любил он страстно
И дрался как петух.*

А тут как быть? Предположим, что мы ввели трубный звук войны, и все находящиеся в тронном зале звякнули шпорами, схватились за шпаги и под предводительством короля отправляются на войну. Жёны их провожают, машут вслед кружевными платочками. Через секунду надо показывать бой, причём такой, чтобы было понятно, что наш король «дрался как петух». Ещё через несколько секунд мы снова должны быть в тронном зале или в Версальском парке, чтобы видеть, как ухаживает король за дамами и «знает у них успех».

Песня поётся быстро. Один куплет мгновенно сменяется другим, и нет возможности на сцене с такой головокружительной быстротой переходить от войны к балу, от пьянства к ухаживанию за женщинами и т. д. На каждый эпизод есть по несколько секунд, и за это время невозможно сколько-нибудь внятно показать ту или иную картину.

Вторая половина песни и вовсе идёт вразрез с первой. Если в начале хоть как-то можно показать жизнь короля и придворных, то аллегорическая смерть сразу же нарушает и стиль, и жанр.

Мы достаточно быстро убедились в том, что выбрали неверный путь, используя сюжет как драматургическую основу для воспроизведения песни на сцене. За каждой фразой текста возникает целый комплекс действий, а времени для их развёртывания не дано. Песня имеет свой темпоритм, и изменять его нельзя. Значит, надо искать какой-то другой замысел, благодаря которому можно будет воплотить песню, не разрушая её музыкальную структуру.

Здесь возникает необходимость проанализировать музыку и рассмотреть её влияние на будущую постановку. Когда мы строим сценическое решение исходя из текста, возникают образы королевского дворца, бала, войны и т. д. А если мы обратимся к музыке композитора Хренникова, то поймём, что песня по своему характеру шутлива. Музыкальный припев «лен, лен, бум-бум» делает весь рассказ о короле Анри IV несерьёзным, насмешливым. Да это и естественно. Ведь эту песню поют русские гусары. Такая бравурно-шутливая песня вполне подходит к какой-нибудь гусарской пирушке.

Если это шутливая песня, то нагромождение на сцене королевских апартаментов выглядит тяжеловесным и противоречащим духу песни. Ведь для того чтобы просто показать французского короля среди придворных, уже нужна другая музыка, более медленная, салонная.

Какие же решения возникают, если следовать за музыкой? Выше было сказано о том, что музыка носит шутливый характер. Давайте попробуем именно так, в виде шутки, и решить сценическую жизнь песни. Предположим, что группа людей (возможно, только мужчины — этакий мальчишник), держа в руках бокалы с вином, решили разыграть эту песню. Они чуть навеселе, настроение хорошее, почему бы не спеть весёлую песню, при этом шутливо изображая ту или иную ситуацию из неё? По духу такой замысел очень соответствует строю песни.

Если это пирушка, нам достаточно одного стола, а остальное всё воображаемое. Если у одного из находящихся в компании есть гитара, то он берёт несколько аккордов, и... началась песня. Так и было в спектакле «Зримая песня» Г. А. Товстоногова. Владелец гитары надевал треуголку из газеты, вскакивал на стол, а остальные приветствовали его поднятыми вверх бокалами. Вот вам и король. Итак, основное решение найдено. Далее, соблюдая дух розыгрыша, надо последовательно решить каждый куплет.

Сам факт розыгрыша диктовал желание вывернуть всё наизнанку. Например, на словах: «Но трезв бывал порой» «король» падал со стола, но друзья его ловили и водворяли обратно. Так стремились показать, что у короля это ещё трезвое состояние, а зрителю оставалось лишь предположить, каким же он бывал в нетрезвом виде.

Если первый куплет решается в форме розыгрыша, то и второй необходимо рассматривать в этом же плане. Значит, войну в этом случае тоже нельзя было решать серьёзно (раненые, убитые и т. д.). Здесь на выручку пришла фраза «и дрался, как петух». Есть такая игра «Петушки». В детстве мальчишки часто в неё играют. Один заберётся на плечи другого, и вот две пары таких «всадников» пытаются сбить друг друга, стучаясь боками, локтями и т. д. В данном случае эта игра очень подходила к настроению веселья. А гитара использовалась как сабля.

Куплет, связанный с ухаживанием за женщинами, в варианте «мальчишника» вызывал сложности. Но верность основному замыслу выручила и здесь. Если это розыгрыш, то разыгрывать можно всё что угодно. Родилась идея — одному из парней надеть косынку и изобразить, утрируя, кокетливую женщину. Тогда и ухаживание можно показать в преувеличенно-пародийном виде.

В соответствии с замыслом смерть явилась в виде оскорблённой невниманием женщины, которая отравила короля ядом в бокале и потом плясала над «трупом». А когда «король» умирал, под припев «лен, лен, бум-бум» вокруг «покойного» раздавались преувеличенные стенания.

Заканчивалась песня так: парни, видя, что «король» заигрался лёжа на столе и изображая покойного, начинали потихоньку разливать друг другу вино, но «покойник», услышав плеск вина в бокалах, вскакивал, и пирушка заканчивалась общим весельем.

Таким образом, песня сохранила свой игриво-шутливый характер, жанровую характеристику, и обогатилась иронично поданными подробностями жизни короля.

На этом примере мы проследили путь от замысла к воплощению песни на сцене и увидели те ошибки, которых желательно избегать, а также убедились в том, что очень важную роль в постановке песни играет музыка, и во многом именно от неё зависит сценическое решение.

5. Примеры зримых песен

Бухенвальдский набат (Сл. А. Соболева, муз. В. Мурадели)

<p>Люди мира, на минуту встаньте! Слушайте, слушайте: гудит со всех сторон — Это раздаётся в Бухенвальде Колокольный звон, Колокольный звон. Это возродилась и окрепла В медном гуле праведная кровь. Это жертвы ожили из пепла И восстали вновь, И восстали вновь.</p>	<p><i>В центре сцены у задника опущен канат, от него в две стороны за кулисы отходят веревки. Канат высвечивается сверху. За него держится исполнитель. У задника спиной к зрителю стоят на колене остальные исполнители. Из кулис выходят два исполнителя в чёрном, берут концы веревки, натягивают — и как бы сбрасывают человека с каната. Он поднимается и движется вперёд, но «черные» вновь пре- граждают путь веревкой, отталкивая его назад, к заднику. Остальные исполнители, к этому времени встав с колен, повернулись к зрителям, образовав две или три шеренги.</i></p>
<p>Сотни тысяч, заживо сожжённых, Строятся, строятся в шеренги к ряду ряд, Интернациональные колонны С нами говорят С нами говорят.</p>	<p><i>Все исполнители двигаются «падающим» шагом (шаг, колено, колено другой ноги, шаг). Иллюзия волнообразного движения достигается неодновременным началом шага (одни —раз, два, три, четыре, другие — три, четыре, раз, два)</i></p>
<p>Слышите громовые раскаты? Это не гроза, не ураган, Это, вихрем атомным объятый, Стонет океан, Тихий океан, Это стонет, это стонет Тихий океан.</p>	<p><i>«Чёрные», пока исполнители двигаются вперед, бьют веревкой по планшету сцены поочередно. Поворот исполнителей к канату- колоколу и продвижение к нему, попытка дотянуться.</i></p>
<p>Люди мира, на минуту встаньте! Слушайте, слушайте: гудит со всех сторон — Это раздаётся в Бухенвальде Колокольный звон, Колокольный звон.</p>	<p><i>«Черные», видя, что люди взяли канат- колокол, затягивают их веревкой, но люди находят силы раскатать колокол и разорвать веревку.</i></p>
<p>Звон плывёт, плывёт над всей землёю, И гудит взволнованно эфир: Люди мира! Будьте зорче втрое! Берегите мир! Берегите мир!</p>	<p><i>Люди медленно поворачиваются от центра. Простым шагом подходят к авансцене, выстраиваясь в шеренгу. Правая рука при этом поднимается, левая условно показывает концентрационный номер. Рука опускается, и все исполнители застывают на последней строчке песни.</i></p>

Воспоминание о шарманке
(Муз. Л. Критской, ел. Ю. Левитанского)

<p>В высоком и тесном дворе, Как в глубоком колодце на дне, Появлялся шарманщик, Появлялась шарманка, Появлялся мотивчик Наивный и грустный. Наивный и грустный мотивчик. (Музыкальный припев)</p>	<p>1-й эпизод <i>Двор. На сцене луч света освещает художницу, стоящую на просцениуме. В руках у нее невидимая кисть, которой она «рисует» картину, общим светом освещает сцену (по мере того, как художница рисует). Возникает картина: через всю сцену развешены простыни на веревке, ближе к просцениуму стоят два таза с водой. Выразительно застывшие фигуры женщин в грязных, темных халатах с мрачными, тупыми лицами говорят об их ежедневных заботах — это стирка, уборка, ругань и т. д. Но взмаху кисти художницы фигуры оживают и, как в замедленных съемках, женщины имитируют стирку белья, ругаются и т. д. Свет синий, холодный.</i></p>
<p>И тогда открывались окошки, И двор оживал! И в окне проступало лицо, Проступала рука. Из окна вылетала монетка, Завёрнутая в бумажку. И летела... Летела копейка, Слезинка, улыбка, Ромашка, синица, Жар-птица, райская птица. (Музыкальный припев)</p>	<p>2-й эпизод <i>Появляется шарманщик. Художница при помощи света стирает картину. «Рисует» другую... Под мелодию шарманки женщины исчезают за простыни. Художница «рисует» что-то на одной из простыней, включается фонарь, стоящий на арьерсцене (в центре), и появляются силуэты сказочных персонажей (на слова песни «капелька», «слезинка» и т. д.) Персонажи детских сказок, нарядные, улыбающиеся, выбегают из-за простыней и под мелодию шарманки весело танцуют польку. Два луча света падают на тазики (в воде лежат зеркала). Художница рукой касается воды. По сцене разбегаются радужные отблески, так как фильтры в пистолетах цветные (установлены наверху). По окончании музыкального припева свет убирается с тазиков, гаснет фонарь.</i></p>
<p>Но кончался мотивчик, Уплывала шарманка, Удалялся шарманщик, Унося с собою копейку, Слезинку, улыбку, Ромашку, синицу, Жар-птицу, райскую птицу... И колодец двора наполнялся водой, Вода расходилась кругами, Расходилась кругами, Расходилась кругами... {Музыкальный припев}</p>	<p>3-й эпизод <i>Уходит шарманщик. Художница «стирает» рукой и эту картину. Персонажи исчезают с простыни. Художница рисует финальную картину. Вновь появляются из-за простыней женщины в тех же темных и грязных халатах, но лица их стали светлее. Они улыбаются, прощаясь с шарманщиком и его чудесной шарманкой. Свет на сцене постепенно гаснет, луч света остается лишь на художнице. Вскоре гаснет и он.</i></p>

Песня клоуна
(Сл. и муз. Ю. Кима)

	<i>На музыкальное вступление из центра сцены идёт «оркестр». Все, кроме скрипача, уходят в левую кулису, а он в правую. Шталмейстер грубо хватает скрипача и возвращает его на место.</i>
Я — клоун, я затейник. Я выбегаю на манеж не ради денег, А просто ради смеха... Вот это клоун, вот потеха, вот чудной.	<i>Из центра сцены выходит клоун на передний план, держа в руках чемодан. Несколько па клоуна — и чемодан падает. Клоун ползёт к чемодану.</i>
Быть может, когда я — вот он, Одной печалью станет меньше у кого-то. Выходит, ровным счётом На свете больше станет радостью одной.	<i>Встает, поднимает книжку, выпавшую из чемодана, над головой (книжка-гармошка из детских рисунков). Строит домик из книжки и зонтика.</i>
Я клоун, весёлый клоун, Я этой шапочкой навек коронован. Ну разве я не прекрасен? Вот это клоун, вот потеха, вот чудной	<i>Шляпу вешает на зонтик. Ложится нога на ногу.</i>
Давайте поля сражений Объединим в один манеж для представлений. Я выйду на середину, А вы, как дети, смейтесь, смейтесь надо мной. <i>Проходит «оркестр».</i>	<i>Встаёт, пробует жонглировать яблоками, вынутыми из кармана, собирает цветы. Выходит на авансцену. Взмах руки, хочет бросить цветы в зал, но... Проигрыш. По авансцене из одной кулисы в другую проходит «оркестр», топчет домик. Клоун поворачивается, сникает, идёт к развалившемуся домику. «Скрипач» отстаёт от оркестра, смотрит на клоуна.</i>
Быть может, когда я — вот он, Одной печалью станет меньше у кого-то. Выходит, ровным счётом На свете больше станет радостью одной.	<i>«Скрипач» поднимает цветок, протягивает его клоуну и подает руку. Клоун в ответ подает свою, поднимается. Вальсовый проигрыш, скрипач играет, клоун танцует, строя новый домик.</i>
Давайте поля сражений Объединим в один манеж для представлений. Я выйду на середину, А вы, как дети, смейтесь, смейтесь надо мной. Вот это клоун, вот потеха, вот чудной! Вот это клоун, вот потеха, вот чудной!	<i>Затем идёт на авансцену, но вновь по переднему плану проходит «оркестр». Клоун хватается за зонтик, но попадает под ноги оркестра. Подходит «скрипач», берёт клоуна на руки, опускается на колени. Свет гаснет</i>

Солдатики Сценарий видеоклипа

В видеоклипе использованы песни:

1. «Синий платочек» (ел. Я. Гальперина, муз. Г. Петербургского);
2. «Землянка» (ел. В. Суркова, муз. К. Листова);
3. «Тёмная ночь» (ел. В. Агатова, муз. Н. Богословского),
4. «Бери шинель, пошли домой» (ел. Б. Окуджавы, муз. В. Левашова);
5. «На братских могилах не ставят крестов...» (ел. и муз. В. Высоцкого);
6. «В осеннем парке городском вальсирует листва берез...» (ел. и муз. О. Митяева);
7. «Там за туманами» — «Синее море, только море за кормой...» (ел. неизвестного автора, муз. И. Матвиенко, исп. Группа «Любэ»);
8. «Белла, чао» (ел. неизвестного автора; исп. Гарик Сукачёв);
9. «Пацаны» (ел. и муз. Ю. Шевчука, исп. Ю. Шевчук и группа «ДДТ»);
10. «Рождество» — «Не пройти мне ответом там, где пули вопрос...» (ел. и муз. Ю. Шевчука);
11. «Солдатики-солдатики, зеленые жучки» (ел. и муз. С. Бабкина).

Справа и слева на сцене установлены видеоэкраны, на которых будут демонстрироваться кадры документальной хроники. Свет на сцене выключен, выходит исполнитель с гитарой и садится на стул, расположенный в центре между экранами. Это центральная мизансцена, которая в течение действия неизменна. С первым гитарным аккордом включается световая пушка, освещающая исполнителя. Исполнитель поёт песни, посвященные теме Великой Отечественной войны, которые сопровождаются документальным видеорядом на экране. Песни исполняются в хронологической последовательности от 1940-х гг. до 2004 г. Мелодии звучат в одной тональности ля-минор (Am) и лишь последняя — «Солдатики» — в си-минор (Ht). Между песнями соединительной вставкой служит «Прощание славянки» (Am).

Текст песен	Видеоряд
1940-е годы	
«Синий платочек» Двадцать второго июня Ровно в четыре часа Киев бомбили, Нам объявили, Что началась война.	<i>Немецкий самолет бомбит город. Надпись в газете «22-е июня — выходной день»</i>
«Землянка» Бьётся в тесной печурке огонь, На поленьях смола, как слеза. И поёт нам в землянке гармонь	<i>Грузовики и танки едут по кольцевой возле Кремля,</i>

<p>Про улыбку твою и глаза. Про тебя мне шептали кусты В белоснежных полях под Москвой. Я хочу, чтобы слышала ты, Как тоскует мой голос живой.</p>	
1950-е годы	
<p><i>«Тёмная ночь»</i> Тёмная ночь, Только пули свистят по степи, Только ветер гудит в проводах, Тускло звезды мерцают. В тёмную ночь Ты любимая, знаю, не спишь. И у детской кровати тайком Ты слезу утираешь.</p>	<p><i>Ночной артобстрел.</i></p>
1960-е годы	
<p><i>«Бери шинель, пошли домой»</i> А мы с тобой, брат, из пехоты, А летом лучше, чем зимой. С войной покончили мы счёты, <i>(2 раза)</i> Бери шинель, пошли домой. Что я скажу твоим домашним, Как встану я перед вдовой? Неужто клясться Днём вчерашним? <i>(2 раза)</i> Бери шинель, пошли домой.</p>	<p><i>Пехота вязнет в болоте.</i></p>
1970-е годы	
<p><i>«Братские могилы»</i> На братских могилах не ставят крестов, И вдовы на них не рыдают, — К ним кто-то приносит букеты цветов, И Вечный огонь зажигают. А в Вечном огне видишь вспыхнувший танк, Горящие русские хаты, Горящий Смоленск и горящий рейхстаг, Горящее сердце солдата.</p>	<p><i>Братские могилы русских солдат в Европе. Горящая русская деревня.</i></p>
1980-е годы	
<p><i>«В осеннем парке городском»</i> В осеннем парке городском Вальсирует листва берез. А мы лежим перед броском, Нас листопад почти занес. Занес он скверы и дворы, Занес пруда бесшумный плес, Занес скамейки и столы.</p>	<p><i>Бой в городе. Цветные хроники: кадры мирной жизни (дети играют в песочнице).</i></p>
1990-е годы	

<p><i>«Там, за туманами».</i> Синее море, только море за кормой. Синее море, и далёк он, путь домой. Там, за туманами, (2 раза) вечными пьяными, Там, за туманами, берег наш родной.</p>	<p><i>Советские корабли причаливают к берегу.</i></p>
<p><i>«Белла, чао»</i> Где братья уснули навек под землёю, Уже появляются первые всходы, Учуявшие небо и запах свободы, Там солнце к тебе мою песню несёт Пр. О Белла, чао, о, Белла, чао.</p>	<p><i>Отрывки из концерта, посвященного 59-летию Победы, в Кремле,</i></p>
<p><i>«Пацаны».</i> Умиralи пацаны страшно, Умиralи пацаны просто. И не каждый был снаружи прекрасен, И не все были высокого роста.</p>	<p><i>Изуродованные тела русских солдат.</i></p>
<p><i>«Рождество».</i> Не найти мне ответа Там, где пулей вопрос, Где каждый взгляд — миллиметр. Время — пять папирос. Мертвый город хоронит свои голоса. Заблудились и бродят между стен небеса</p>	<p><i>Фронтовая зимняя доро- га. Пехота пробирается по сугробам.</i></p>
<p>2000-е годы</p>	
<p><i>«Солдатики»</i> Солдатики, солдатики — зелёные жучки, Хлопушки-автоматики, Звездочки-значки. Как серые воробушки купаются в пыли, Солдатики, солдатики на камушки легли. Пр. Матушки. Самолетики-танчики, Открыли ротки Мальчики. Войнушки-ладушки для Господа батюшки. Автоматики-касочки, Невесты — чёрные рамочки. Солдатики, солдатики, в коробочках жучки. Теперь сестрички, братики, Сыночки, дочечки. Сажали в землю семечки, А крестики взошли. Солдатики, солдатики До дому не дошли, Солдатики, солдатики Ушли и не пришли.</p>	<p><i>Цветные кадры. Люди у вечного огня. Вечный огонь крупным планом</i></p>

6. Список используемой литературы

1. Аверина Н. Проблемы бессознательного в художественном мышлении ("Клип")//Современные проблемы аудиовизуальных средств массовой коммуникации- М.: ИПК работ. ТВ и РВ, 1995. Ардов, В. Разговорные жанры на эстраде / В. Ардов. — М., 1968.
2. Бергсон Г. Смех в жизни и на сцене / Г. Бергсон ; под ред. А. Е. Яновского. — СПб., 1990.
3. Богданов И.А. Постановка эстрадного номера : учеб. пособие / И.А. Богданов. – Санкт-Петербург : Изд. СПбГАТИ, 2004. – 319 с.
4. Богданов И.А. Драматургия эстрадного представления : учебник / И.А. Богданов, И.А. Виноградский. – Санкт-Петербург : Изд-во СПб ГАТИ, 2009. - 424 с.
5. Борев Ю. О. О комическом / Ю. О. Борев. — М.: Искусство, 1970. – 272с.
6. Голядкин Н. А. Творческая телереклама : учеб. пособие / Н. А. Голядкин. — М. : Аспект Пресс, 2005. - 173 с.
7. Дудник, Г. Я. «Я встретил Вас...» / Г. Я. Дудник // Советская эстрада и цирк. — 1984. — № 2.
8. Клитин С. С. История искусства эстрады : учебник /С. С. Клитин. — СПб., 2008. – 445 с.
9. Луковников С. Искусство моментального портрета /С. Луковников // Советская эстрада и цирк. — 1985. — № 1.
- 10.Новиков В. Н. Песни и «перепесни». Окуджава и пародия/ В. Н. Новиков // Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии. — М., 2002. – 155-162. - с.
- 11.Павис П. Словарь театра / П. Павис ; пер. с фр. ; под ред. Л. Баженовой. — М., 2003. – 516 с.
- 12.Пропп В. Проблемы комизма и смеха / В. Пропп. — М., 1976. – 445 с.
- 13.Райкин А. И. Воспоминания / А. И. Райкин. — СПб., 1995. – 443 с.
- 14.Розовский М. Г. Режиссер зрелища / М. Г. Розовский. — М., 1973.
- 15.Рубб А. А. Театрализованный тематический концерт: совершенствование организации и проведения /А. А. Рубб. — М., 2005. – 66 с.
- 16.Рубб А. А. Теория и практика эстрадной режиссуры / А. А. Рубб. - М., 1994. – 52 с.
- 17.Советкина Э. Эстетика музыкальных видеоклипов Э. Советкина. — М., 2005. – 287 с.
- 18.Стреллер Джорджо. Театр для людей. Мысли, записанные, высказанные и осуществленные / Джорджо Стрелер; пер. с итал. и коммент. С. Бушуевой.– Москва: Радуга, 1984. –302 с.
- 19.Тихвинская Л. Кабаре и театры миниатюр в России /Л. Тихвинская. — М., 1995. – 527 с.
- 20.Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. Кн. 1 / Г. А. Товстоногов. — Л., 1984. — 303 с.

21. Фрумкин Г. М. Введение в сценарное мастерство: кино — телевидение — реклама : учеб. пособие / Г. М. Фрумкин. — М., 2005. — 224 с.
22. Фрумкин Г. М. Телевизионная режиссура. Введение в профессию / Г. М. Фрумкин. — М., 2009. — 144 с.
23. Хоруженко К. М. Культурология / К. М. Хоруженко. — М., 2003. — 224 с.
24. Чернышев, А. В. Мозаика видеоклипа / А. В. Чернышов // Шоу-мастер. — 2007. — № 4
25. Шароев И. Г. Многоликая эстрада / И. Г. Шароев. — М., 1995. — 414 с.
26. Шаронина М. Г. Зримая песня : метод, рекомендации / М. Г. Шаронина — Челябинск : Цицеро, 2010. — 113 с.
27. Шубина И. Б. Основы драматургии и режиссуры рекламного видео / И. Б. Шубина. — М.; Ростов н/Д, 2004. — 320 с.
28. Эйзенштейн С. М. Монтаж / С. М. Эйзенштейн. — М., 2000. — 364 с

Список рекомендуемых Интернет-ресурсов:

1. История: Кино. Театр. — Режим доступа: <http://kinohistory.com/index.php>
2. Театры мира. — Режим доступа: <http://jonder.ru/hrestomat>
3. Культура и Образование. Театр и кино // Онлайн Энциклопедия «Кругосвет». — Режим доступа: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino.

Учебное издание

Кузьмин Владимир Владимирович

Зримая песня

Методические рекомендации