

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

ФАКУЛЬТЕТ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЭСТРАДЫ
КАФЕДРА РЕЖИССУРЫ И АКТЁРСКОГО ИСКУССТВА ЭСТРАДЫ

А.В. Шестаков

ИГРА КАК МЕТОД ПОСТАНОВКИ ЭСТРАДНОГО НОМЕРА

Методические рекомендации

Санкт-Петербург
СПбГИК
2018

УДК [792.7:792.028.3](07)
ББК 85.360р30
Ш51

Рекомендовано к печати учебно-методическим советом СПбГИК
№ ____ от _____ в качестве методических рекомендаций.

Рецензенты:

Конович А.А., заведующий кафедрой режиссуры и актёрского искусства эстрады Санкт-Петербургского государственного института культуры, доктор педагогических наук, профессор.

Лаврецова С.В., директор Санкт-Петербургского государственного учреждения культуры «Театр Юных Зрителей им. А.А.Брянцева» заслуженный работник культуры России, кандидат педагогических наук, профессор.

Шестаков А.В.

Ш51 Игра как метод постановки эстрадного номера. Методические рекомендации. – СПб: СПбГИК, 2018. – 27с.

Методические рекомендации рассчитаны на студентов режиссёрских специальностей. Пособие содержит рекомендации и требования к практическим занятиям по теме «Игра как метод постановки эстрадного номера» дисциплины «Режиссура и актерское мастерство», специальности 52.05.02 «Режиссура театра».

УДК[792.7:792.028.3](07)
ББК 85.360р30

© Федеральное государственное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2018

Оглавление:

Введение	4
Раздел 1 – Игра и ее признаки.....	5
Раздел 2 – Игра с ситуацией.....	9
Раздел 3 – Игра с характером персонажа.....	11
Раздел 4 – Игры с самим собой.	12
Заключение.....	24
Список использованной литературы.....	25
Список рекомендуемых интернет-ресурсов.....	26

Введение.

Приступая к сочинению эстрадного номера, хочется акцентировать внимание на понимании термина «сочинение». Чаще всего, у постановщика номера нет никакого материального источника; ни пьесы, ни готового сценария, ни придуманного кем-то сюжета. Хорошо если есть талантливый актер, лучше известный, нашедший свой стиль, «маску», способности и особенности которого послужат отправной точкой для сочинения. Прекрасно если есть коллектив, например артистов оригинального жанра, в арсенале которых набор блистательно исполняемых трюков. Великолепно, если в распоряжении режиссера танцоры или вокалисты в совершенстве владеющие своей профессией. Это уже пятьдесят процентов успеха. Но даже при таком, идеальном раскладе, остальные пятьдесят, должен вложить режиссер. В эти пятьдесят процентов входят и сочинение драматургии номера, и поиск образного решения номера, и работа с исполнителями, а если нет выдающихся исполнителей, еще и художественное «прикрытие» их слабых сторон. Например, замена сложного трюка более простым, но эффектным, смещение акцента с исполнительского мастерства на образное решение номера. Все это режиссерская «кухня», которой нужно владеть и понимать, как она устроена.

В нашей работе, мы попробуем разобраться с одним из направлений художественно-образного решения номера. Речь пойдет о важной, интересной и перспективной для будущих режиссеров эстрады теме – «Игре как методе постановки эстрадного номера». Драматический театр, в применении игровых структур в постановочном процессе сделал очень серьезные успехи. Теория игровых структур подробно разработана М. Буткевичем в его прекрасной книге «К игровому театру». Много в этом направлении сделал А. Васильев и его последователи. Но, как ни парадоксально, для эстрады подобных методических разработок крайне мало. А ведь именно эстрада ближе всего к игре, по крайней мере, несравнимо ближе чем драматический театр, хотя в последнее время, все активнее происходит сближение драматического театра и эстрады. Ю. Бутусов в своих спектаклях по В. Шекспиру и А.П. Чехову, очень часто решает сцены как эстрадные номера, да и в целом его спектакли можно сравнить с эстрадным представлением, стоит вспомнить «Макбет. Кино» или «Три сестры».

Необходимо отметить, что исторически, традиции русского игрового театра формировались именно в балаганном театре, предтече современной эстрады. Кочевой образ жизни сформировал и театральный русский быт, — отказались от всего громоздкого, оставили только то, что можно носить с собой, только самое необходимое. А самым главным был, конечно, актер, с его талантом брать власть над зрителем. Т.е. родовые признаки эстрады – лаконичность и мобильность, сформировались давно и органично. Песни тогда *играли*, артистов называли *игрецами*. Скоморохи и были первыми

эстрадниками, и певцами, и поэтами, и музыкантами, и кукольниками, и дрессировщиками, и фокусниками – предтечей современных артистов эстрады.

Как пишет М. Буткевич: – «Через несколько веков увенчанный всеми государственными лаврами русский режиссер В.И. Немирович-Данченко сформулирует эту суть театра: вышли на городскую площадь два человека, расстелили на земле коврик, заиграли, и это уже театр. А еще чуть позже другой славянский театральный деятель, поляк Ежи Гротовский, побывав на учебе в Москве, создаст завершенную в этом смысле теорию бедного театра» (10, 12).

Еще один важный аспект, касающийся эстрадного искусства, который отмечает в своей книге М. Буткевич – это простота исторических скоморошских сюжетов: - "А ну-ка покажите-ка, Михайло Иваныч, как ленивая девка жнет... Как баба в бане моется... Как боярышня перед зеркалом вертится... Как пьяный поп обедню служит... Как наш толстый боярин на тощем мужике верхом ездит... и т. д., и т. п.» Подобные сюжеты, не столько составляли суть представления, а были только предлогом и рамкой для вольной импровизации актеров. Смешно, но сегодня артисты эстрады, равно как и stand up комики, используют в своих выступлениях чуть видоизмененные, но по-прежнему актуальные сюжеты своих далеких предков. Тогда и теперь, хороший актер умеет вызывать у себя и у зрителя на любом сюжетном материале и сложнейшие чувства и мощнейшие "поля" самых причудливых ассоциаций, и глубоко поэтические образы и настроения.

Раздел 1. Игра и ее признаки.

Вернемся к игре. Для начала необходимо разобраться с самим понятием игры, определить ее место в жизни человека и возможностью применения в театре и на эстраде.

Одна из самых известных книг, утверждающих игровое происхождение культуры, принадлежит перу голландского ученого Й. Хейзинги. Игра в концепции Й. Хейзинги – это культурно-историческая универсалия. Как общественный импульс, более старый чем сама культура, игра издревле заполняла жизнь и заставляла развиваться архаическую культуру. Дух, формирующий язык, всякий раз перепрыгивал играючи с уровня материального на уровень мысли. Культ перерос в священную игру. Поэзия родилась в игре и стала жить благодаря игровым формам. Музыка и танец были сплошь игрой. Мудрость и знание находили свое выражение в освященных соревнованиях. Право выделилось из обычаев социальной игры. На игровых формах базировались улаживание споров с помощью оружия и условности аристократической жизни. Й. Хейзинга убежден, что культура в ее древнейших формах "играется". "Она происходит из игры, как живой плод, который отделяется от материнского тела, - пишет автор, - она развивается в игре и как игра". "Культура зачинается не как игра и не из игры, а в игре" (31, 225).

А вот что пишет М. Буткевич в книге – «К игровому театру»: – «Игра как таковая, игра как нацеленность и игра как стихия, в которой актер чувствует себя, как рыба в воде, всегда и везде наполняли и пронизывали театр с начала и до конца. Более того, игра и театр реально, на практике всегда существовали нераздельно, они просто не могут жить друг без друга» (9, 19).

М. Буткевич, не прибегая к заумным научным терминам, дабы не умертвить суть игры сформулировал несколько ее ключевых признаков, необходимых нам для дальнейшего понимания темы.

Итак, **первый признак** – это «кайф», – жаргонный термин, означающий обязательное удовольствие, получаемое всеми участниками игры. Определение надо отметить не вполне научное, зато живое и напрямую касающееся существования актера на эстраде. Ничего не представить хуже и нелепее унылого, отбывающего наказание на площадке артиста эстрады. Заразительность – вот один из основополагающих принципов сценического существования эстрадного артиста. Кайф (удовольствие), увлеченность, вера – три кита, на которых зиждется успех.

Второй признак игры – состязательность, то есть возможность померяться друг с другом силой и ловкостью, умением и талантом, изобретательностью и способностью предвидеть на много ходов вперед. Плюс неперенное стремление победить, выиграть. Признак, по нашему мнению, абсолютно применимый к эстраднему искусству. Автор, режиссёр и актёр должны завоевать зрителя, в живом и контактном поединке, без пятой стены, в прямом столкновении. Увлечь, повести за собой и не отпускать не на миг, иначе живая связь порвется и вернуть доверие и интерес зрителей к происходящему на сцене будет практически не возможно. Это и есть состязание и профессиональный вызов.

Третий признак – наличие структуры. Сумма твердых правил, регулирующих и регламентирующих игровое состязание, цементирует целостность игры, становится её костяком и бесконечно продлевает её самотождественное пребывание в мире. Артист эстрады очень жёстко «оговаривает» правила существования на площадке, а также способ взаимоотношений со зрителями.

Если речь идёт о монологе в образе, то это должен быть узнаваемый персонаж, – сосед, друг, сослуживец или начальник сидящих в зале людей. Черты персонажа заострены, порой утрированы, но всегда в логике простроенного характера. Артист его показывает, в него самозабвенно играет. Именно в этом заключена основополагающая структура роли – структура обобщения. Это особенно ярко проявляется в клоунаде.

Другой вариант – эстрадно-цирковые жанры. В них структура заложена в уникальности мастерства, не подвластного сидящим в зале. Очень грубо – смотри и восхищайся. Stand up – современный, во многом инновационный, разговорный жанр, который имеет свои особенные правила. Всё узнаваемо, ибо на площадке свой человек, такой же как ты. Он только что вышел из зала, а может и обращается к вам прямо из него.

Четвертый признак игры — риск. Элемент риска придает игре особую, ни с чем не сравнимую остроту. Риск и случайность оживляют и обновляют неизменные правила игры, делают ее динамичной, неожиданной и не однозначной. Ведь выходя к зрителям, артист эстрады всегда рискует. Кто сегодня сидит в зале, чем их привлечь, как завоевать? Всегда по-новому, на ощупь. Что сегодня предложить пришедшим, чем увлечь, «зацепить»? У эстрадных исполнителей самая сложная ситуация в этом плане. Прямой контакт со зрителем всегда чреват неожиданными и непредвиденными поворотами. Особое свойство режиссёров и артистов эстрады – гибкость и умение здесь и сейчас уметь перестроиться, сымпровизировать, найти оригинальный выход из ситуации.

Пятый признак игры – это принципиальный ее эскейпизм. Да, для любой игры, всегда и обязательно характерны три "бегства", три "выхода":

1) выход из реального времени в игровое время.

2) уход в свое пространство – игровое пространство. Как пример – театральная сцена, ринг (не спортивный, а музыкальный), площадь и т.д.

3) выключение из социальных рамок и социальных отношений, создание нового, игрового коллектива со своими, социально автономными игровыми взаимоотношениями. М. Буткевич характеризует эту систему, как умеренный карнавал. Замаскированный под повседневность, "подпольный" карнавал. Т.е. нечто привлекательное и запретное. Применительно к эстраде – умение за считанные минуты, пригласить зрителей в особый мир номера, другой реальности, договориться об условиях игры, добиться от них веры и погружения в свои придуманные обстоятельства, заставить смеяться или плакать над ними.

И, наконец, **шестой признак** – единственность, неповторимость каждой отдельной игры. Это высший пилотаж мастерства, как артиста, так и режиссёра эстрады. Режиссёр должен суметь заложить в номер повод и место для импровизации, для неповторимого, каждый раз нового по ощущениям существования актёра на сцене. Актёр, в свою очередь, должен уметь и хотеть играть ролью и с ролью, каждый раз, словно впервые. Он не должен останавливаться в развитии и показывать каждый раз закостеневший, мёртвый номер, заигранный годами и не вызывающий не у него самого, ни у смотрящих никакого эмоционального отклика. В. Милков, в свою бытность главным режиссером Театра музыкальной комедии, рассказывал, что каждый раз на классической оперетте «Сильва», у актера Евгения Тиличеева была сцена, где он несколько минут рассказывал зрителям о текущем политическом моменте, о том, как сыграл «Зенит» и т.д. Это была чистой воды импровизация, вызывающая каждый раз истинный восторг у сидящих в зале. И хотя в пьесе не было и близко этого текста, никто не запрещал артисту подобную вольность, т.к. суть эстрадного искусства как раз и заключена в неповторимости и актуальности происходящего здесь и сейчас.

Все шесть признаков обозначенных М. Буткевичем прекрасно и органично подходят как для эстрады в целом, так и для эстрадного номера, в частности.

Далее хочется проанализировать ещё несколько важных мыслей М. Буткевича, касающихся сущности именно театральной игры.

«Разберем смысловые пласты слова "играть": тривиальное "играть роль", исполнять ее, – тут все понятно и тут минимум игры.

Менее тривиальное "играть ролью" (как игрушкой), то есть поворачивать ее разными сторонами, переворачивать так и сяк, даже ломать "игрушку", разбирая и собирая ее, изменять ее трактовку, перепрочитывать и переосмысливать; такое значение менее привычно и менее понятно, но зато игры тут гораздо больше.

И совсем уж нетривиальное "играть с ролью" (как с партнёром по игре – в шахматах, в азартных играх). Тут все кажется непривычным и непонятым, становятся обязательными риск, победы и поражения, тут игра царит полновластно.

Игровой театр отбрасывает тривиальное понимание и сосредотачивается на двух последних вариантах» (12, 355).

Представляется весьма логичным и продуктивным метод «игры с ролью» именно для эстрадного артиста и режиссёра. Подобный метод несет в себе колоссальный потенциал для сочинения и импровизации. Иными словами, импровизация даёт многовариантность существования артиста в репетиционном процессе и многовариантность разрешения драматургической ситуации, что в свою очередь, даёт почву для совместного сочинения номера артистом и режиссёром!

М. Буткевич, выделяет еще несколько важных пунктов в теоретической разработке вопроса о применении игры в театральном процессе:

1. Подсознательное стремление играющего привлечь к себе внимание окружающих, непреодолимое *желание выставиться напоказ*. Это крайне важное замечание, особенно для артиста эстрады, особенно если этот артист работает с сольным номером. Ведь скромность и безликость категорически противоречат самой сути актёрской профессии.

2. Это специальная игровая *костюмировка*, что очень точно соотносится с деятельностью артиста эстрады. Костюм для эстрадника – часть образа. Костюм подбирается тщательно, порой поиски его занимают очень долгое время и стоят огромных усилий и средств. Но, точно найденный костюм, становится подчас решающим в создании образа исполнителя. Можно вспомнить гениально придуманные костюмы А. Райкина, Г. Хазанова, К. Новиковой, О. Попова, Ю. Никулина, В. Полунина, Л. Енгибарова, либо бесконечный калейдоскоп костюмов на шоу В. Леонтьева или Ф. Киркорова.

3. В-третьих, *маскирование*. И это напрямую к эстрадникам! Монолог в образе – маска, клоун – маска. Маска царит на эстраде полновластно. Костюм и маска – вот основа образа эстрадного артиста. Итак, развивая мысль М. Буткевича о кровном родстве театра и игры, можно с полной

ответственностью заявить о ещё более тесной связи игры и эстрадного искусства.

Раздел 2. Игра с ситуацией.

А. Васильев, работая над драматическим произведением, так определяет смысл использования игровых структур: – «Герой движется к цели под действием мощных обстоятельств внутри исходного события. Двигается интуитивно, бессознательно нащупывая каждый следующий ход. Это бессознательное движение я называю процессом – в моменты смены действия происходят выбросы свободной импровизированной энергии, свободного импровизированного чувства. Герой свободно движется по линии сквозного действия. Перемены и есть процесс игры» (5, 175). Это несколько сокращённая цитата А. Васильева, но она нам важна для понимания механизмов развития событий применительно к эстраднему номеру.

Попробуем осмыслить вышесказанное применительно к нашей теме. Для эстрадного номера исходным событием изначально будет служить некая ситуация, поворот, с которого и начнется номер. Возьмем для примера номер студента кафедры режиссуры и актёрского искусства эстрады В. Тихонова – «Неудавшийся концерт» (мастерская доцента А. Шестакова).

Предлагаемые обстоятельства таковы: молодая семейная пара и бабушка, приходят в школу на концерт, в котором участвует их чадо. Для отца, который видимо много работает, предстоящее выступление – сюрприз. Настроение у него приподнятое, он гордо и с явным чувством превосходства осматривает присутствующих родителей других участников концерта, гордость его достигает апогея, когда объявляют выступление его ребёнка. Его даже не смущает, что жена заметно нервничает, а бабушка дремлет. Дальше раздаются душераздирающие звуки скрипки, в которых с трудом можно распознать простейшую мелодию «Сурка». Папа ошеломлен. Все дальнейшие его действия направлены на то, чтобы скрыть свои родственные отношения с этим ребёнком и прекратить происходящую пытку музыкой. Для решения этого был выстроен целый каскад приспособлений, которые придумывал папаша, чтобы завуалировать свой позор. Он пытался сбежать из зала, используя массу импровизационных приспособлений, жена его останавливала. Пытался закурить прямо в зале, чтобы активировать пожарную сигнализацию, пробовал вырвать из паспорта страницу, на которой была сделана запись о детях.

Таково краткое описание решения этого номера. Его исходное событие можно шутливо определить как «явление триумфатора», а основное событие – «провал юного дарования». Два этих события спрессованы в рамках номера в очень короткий временной период, и дают тот самый мощный выброс импровизационной энергии, о котором пишет А. Васильев. Событие даёт актёрам и режиссёру прекрасный повод для многовариантного развития номера.

Следующий номер который хочется привести в пример – номер А. Ивановой «Разговор животов», осуществленный в этой же творческой мастерской кафедры.

Молодые люди приходят на свидание. Всё движется к долгожданному поцелую, но в самый ответственный момент у молодого человека «урчит» в животе. «Ромео» смущён. С помощью различных приспособлений он пытается успокоить эти звуки. Кое-как справившись с конфузом, он предпринимает новую попытку покорить свою «Джульетту». Но тут уже живот возлюбленной заводит похожую песню. Так они, то вместе, то порознь пытаются безуспешно совладать с неловкостью. В финале номера выясняется, что они оба перед свиданием ели «шаверму». Трогательная и нелепая ситуация, где страсть движущая молодыми людьми не властна над влиянием фаст-фуда. Очень простая и жизненная история, которая так же как и в предыдущем примере дает прекрасный повод для импровизации и живого течения номера. Игра в рамках точно придуманной ситуации, рождает огромное количество приспособлений, поворотов сюжета, от расставания и бегства, до страстного возвращения и нового конфуза. От легкой иронии до отчаяния, от обманчивого «затишья», до новых отчаянных «завываний». Хочется отметить ещё один важный момент – это точный подбор А. Ивановой музыкального сопровождения – тувинское горловое пение. Такой подбор музыки, также можно смело соотнести к игровой ситуации. Музыкальное сопровождение не является прямой иллюстрацией, а становится игрой, рождающей новые ассоциации с чем-то древним и неподвластным человеческой воле. Возникает игровой объем, новая реальность, дающая юмористическую отсылку к древним и вечным стремлениям людей к любви и пище.

Таким образом, можно сделать вывод, что в основе сюжетного эстрадного номера должна лежать ситуация, дающая повод для очень мощного импровизационного его развития. Ситуация, в которой заложена многовариантность развития игрового действия.

Для сочинения эстрадного номера можно применить разработанную А. Васильевым теорию «разомкнутой» пьесы. Безусловно, теоретические работы А. Васильева требуют адаптации и некоторого переосмысления, применительно к эстрадным жанрам, но, тем не менее, представляется крайне соблазнительным и результативным использовать его наработки.

Первая особенность «разомкнутой» пьесы проявляется в том, что конфликт становится понятием не динамическим, как в традиционной драме, а статическим. Только в момент катастрофы, считал А. Васильев, «конфликт начинает срабатывать в своем традиционном качестве, качестве динамики». В нашем случае это происходит с эстрадным номером. Из-за спрессованности действия «катастрофа» это всего лишь любое событие, происходящее в номере и конечно совсем не обязательно трагическое.

Вторая особенность заключена в камуфлированности действия, то есть «действие почти неуловимо». Этот пункт представляется наиболее применимым к философской клоунаде. Примером могут являться некоторые

эпизоды «Снежного шоу» В. Полунина, в котором ему очень важно создать атмосферу сна или волшебства.

Третья – в «сильном отрыве текста от действия». Многие эстрадные жанры, особенно пантомима и клоунада, вообще обходятся без текста, да и в других жанрах этот принцип не вызывает сомнений в силу того, что напрямую играть текст не представляет интереса.

Четвертая – наличие «слоя» в характеристике героя. В линии поведения такого героя, утверждает А. Васильев, отсутствует «...ход на длинную дистанцию. Он не сосредоточен на одном направлении. У него много выборов, много направлений. Большое количество малых поступков и малых реакций. В его жизни не последнюю роль играет случай». Последнее особенно важно в совместном сочинении эстрадного номера режиссёром и артистом. Именно это существование в импровизации и дает возможность разведывать и развивать номер в разных, подчас неожиданных, направлениях. Наиболее удачные ходы можно в последствии зафиксировать. Но именно на этапе создания, или сочинения номера очень важно следовать перечисленным нами принципам «разомкнутости».

Раздел 3. Игра с характером персонажа.

Следующий способ сочинения эстрадного номера предполагает игру с характером. Эстрада – всегда преувеличение, гротеск, выход из бытового существования, возможность подкорректировать обыденную реальность в угоду иной реальности – художественной. С характером, как и ситуацией можно попробовать поиграть. Развить его таким образом, что он сможет повернуть номер в неожиданное русло.

Рассмотрим номер студентки кафедры режиссуры и актёрского искусства эстрады К. Кириченко – «Недоверчивый монтажёр или 2 апреля». Это очень короткий по продолжительности номер с очень простым сюжетом. Девушка приглашает монтажёра починить патрон электросветильника. Казалось бы, очень простые предлагаемые обстоятельства, из которых вряд ли получится развить эстрадный номер. Вот здесь на помощь режиссеру и приходит игра с характером. А характер монтажёра был придуман как очень подозрительный. Через считанные секунды становилось ясно, что его разыгрывали не раз и не два, он явно является объектом постоянных насмешек. Подозрительность монтажёра усиливало еще и то, что на календаре было первое апреля – день, когда принято разыгрывать всех, а уж тем более его. Предложенный режиссёром характер персонажа давал колоссальную почву для игры с ним, т.е. для импровизационной разработки отношения персонажа к цели его прихода, предметам вокруг, обращенным к нему словам и т.д. Сначала монтажёр подозревал, что сам вызов его это розыгрыш и где-то прячутся люди готовые над ним подшутить. Вместо того, чтобы начать починку, он стал искать предполагаемых обидчиков. Хозяйку естественно насторожило подобное поведение с налётом абсурда. Патрон находился высоко и монтажёр

необходима была стремянка, но он подозревал, что ему хотят подsunуть сломанную. Хозяйке пришлось лезть на самый верх чтобы доказать, что стремянка в полном порядке. Затем он попросил хозяйку отойти подальше, т.к. подозревал, что она хочет заманить его на верхнюю ступеньку, а затем раскатать лестницу, чтобы он с неё свалился. Причем, комедийно-гротесковая странность поведения монтера усиливалась ещё и тем, что он пытался постоянно подловить хозяйку на этих «провокационных» действиях. Он пугался, вскрикивал, резко разворачивался, вызывая тем самым полное недоумение вполне адекватной женщины. В таком духе развивался номер до момента кульминации. Когда хозяйка предложила отключить электричество, дабы монтера не ударило током, он, конечно, ей не поверил и запретил. Как итог – удар током, полёт со стремянки, сотрясение мозга. Из финальной реплики хозяйки мы узнали, что монтер всё перепутал и на дворе уже «Второе апреля!».

Из описания этого номера видно, что отправной точкой для его создания послужила игра с характером персонажа. Она позволила режиссёру и исполнителю сочинить эстрадный номер и в полной мере реализовать потенциал, заложенный именно в характере. Возник и обострился до абсурда конфликт между хозяйкой и монтером.

Раздел 4. Игры с самим собой.

На самом деле именно с этой игры всё начинается. Режиссёр, приступая к сочинению номера, должен выбрать, во что и как он сегодня будет играть. Мы можем предложить выбор из вышеперечисленных игр. У читающих эту работу, может возникнуть вариант игры по своим правилам. На свете существует множество игр, а значит и огромное количество вариантов подхода к работе над эстрадным номером. В этом случае представляется уместным привести слова А. Ахматовой из стихотворения «Мне ни к чему одические рати...»:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда.
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.
Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене...
И стих уже звучит, задорен, нежен.
На радость всем и мне...

Эти замечательные строки о рождении стихотворной рифмы в равной степени можно отнести и к постановке эстрадного номера. Предлогом для игры может стать и музыкальное произведение, и картина, и впечатление от человека, встреченного на улице, от луча солнечного света (достаточно

вспомнить знаменитый номер Олега Попова с солнечным зайчиком) и т.д. и т.п. А поскольку цель этой работы – методические рекомендации к постановке эстрадного номера, хочется привести несколько режиссёрских игр, или, если говорить в академическом ключе, упражнений, направленных на сочинение эстрадного номера. В книге М. Буткевича есть прекрасно разработанные упражнения для режиссёров драматического театра, которые мы попробуем переосмыслить применительно к режиссуре эстрады.

Переходя к упражнениям, следует привести ещё одну цитату из книги М. Буткевича «К игровому театру». «Режиссёрский тренинг отличается от актёрского наличием более мощной образной компоненты. Я всю жизнь считал (и считаю сейчас), что будущего режиссёра необходимо приучать (с самых первых усилий по его высеваю и возвращению!) к мышлению пластическими притчами, ритмическими символами, к ассоциативным, а не иллюстративно-логическим, сопоставлениям и сближениям. В нем нужно ежедневно вырабатывать прочную привычку, род эстетического инстинкта, властно требующего от художника превращать все, что он делает, в произведение искусства, – от ничтожного упражнения до полнометражного спектакля. Этот инстинкт должен поселиться в нем так же глубоко и естественно, как жажда и голод, как потребность сна и зов пола» (12, 433).

Эти строки абсолютно справедливы и в отношении эстрадного номера, в каком бы жанре он не был поставлен. Чем прочнее будущий режиссёр выработает в себе этот «эстетический инстинкт», тем более высокохудожественно будет все, чем он будет заниматься в своей профессиональной деятельности.

Игра первая – с японской поэзией.

Если коротко охарактеризовать японскую поэзию и попытаться аргументировать целесообразность её использования в режиссёрской практике, то непременно следует отметить несколько наиболее ярких её проявлений. Первая особенность – минимализм, строгая сдержанность форм при колоссальном внутреннем драматизме. Вторая – контрастная динамика и плотный, насыщенный ритм. Ещё одна особенность очень важная и напрямую касающаяся сущностных принципов эстрадных жанров – немногословность, композиционная стройность и лаконизм. И, наконец, – внутренний моральный кодекс и ритуалистичность. Дабы подкрепить примером все вышесказанное, приведем два великолепных стихотворения в жанре хокку:

Как завидна их судьба!
К северу от суетного мира
Вишни зацвели в горах!
Осеннюю мглу
Разбила и гонит прочь
Беседа друзей.

М. Буткевич, например, предлагал сделать упражнение – "хокку" на сочетании трёх предметов. Порядок упражнения должен быть таким: сначала придумать и сделать какой-нибудь этюд-импровизацию. Результат и качество на первом этапе нас не должно сильно волновать. Чем он будет проще и невыразительнее, тем лучше. Тем нагляднее станет его преобразование после применения аккорда из трёх предметов. Второй этап – режиссёр предлагает три предмета, которые можно поставить на сцену и включить в ансамбль с тем, чтобы улучшить этюд. Именно три предмета, чтобы выработать в режиссёрах эстрады привычку кратко выражать свою мысль, ведь эстрада развивается именно по линии экономии выразительных средств, по линии самоочищения от всего избыточного и лишнего. Потом эти аккорды из предметов поочередно выставляются на сцену и к каждому из предметных трезвучий добавляется четвертая "нота" – звукошумовая или чисто музыкальная. В финальной части этого упражнения следует сыграть заново первоначальный этюд во всех возможных вариантах и сочетаниях.

Для наглядности попробуем разобрать это упражнение на конкретном примере. Разыграем этюд-импровизацию на тему – «Свидание». Скорее всего, студенты изначально станут изображать стеснение, неловкость от первой встречи, да еще попытаются спрятаться за банальный текст. Прекрасно! Это именно то, что нужно. Два зажатых человека в попытке поскорее уйти со сцены. Просим режиссёра добавить аккорд из трёх предметов. Режиссёр предлагает парадоксальный, но в то же время банальный набор – бутылку водки, скамейку и сломанный веер. Как нам представляется, предложивший эти предметы, не очень долго думал над художественной частью будущего произведения. Скорее всего, он взял первые попавшиеся под руку вещи. Но, как не странно, произошёл поразительный поворот в действии, вполне допустимый для эстрады. Любовная сцена мгновенно превратилась в схватку двух пьяниц за бутылку. Причем, в силу изначально предложенных обстоятельств, схватка, завуалированная в страстное свидание. Сколько возникло мгновенных импровизационных приспособлений с веером, как азартно стали бороться за глоток напитка артисты, как ожила и наполнилась неподдельной страстью сцена. Надо отметить, что не менее азартно стали выбираться костюмы в стилистике «а-ля бомж». Так же органично была добавлена и музыкальная нота – знойное аргентинское танго.

Резюмируя вышесказанное, можно сделать вывод, что подобное упражнение вполне может стать одним из способов сочинения эстрадного номера.

Игра вторая – Зигзаг.

Поскольку в этой работе мы занимаемся игрой, как способом постановки эстрадного номера, нам придётся постоянно возвращаться к прекрасному труду М. Буткевича «К игровому театру». В своей работе, автор описывает зачёт студентов выдающегося режиссёра М. Захарова, кстати, начинавшего

свою карьеру в эстрадном студенческом театре МГУ. В этом разделе автор формулирует, а возможно, повторяет за М. Захаровым такое понятие, как зигзаг. Попробуем и мы разобраться, что же это за зигзаг и как его применить к постановке эстрадного номера.

М. Буткевич пишет: «Марк Анатольевич, по моим агентурным данным, учил своих питомцев дожимать материал до упора, доводить его до предела выразительности. Опытный режиссёр Захаров щедро делился своим опытом с учениками. Он часто говорил им: в ответственный момент нужно сделать зигзаг» (12, 237).

В книге подробно описаны несколько этюдов, показанных студентами М. Захарова на зачёте. Кому интересно, сможет прочесть эти описания в книге. Мы же продолжим перенимать и переосмысливать опыт этих мастеров в рамках тематики нашей работы.

В разделе игра с ситуацией, мы описывали этюд – «Разговор животов». Но, одну «вкусную» подробность придержали для этого раздела рекомендаций. А сделали это потому, что в финале этюда его режиссёр А. Иванова, придумала классический зигзаг. Тувинское горловое пение иллюстрирующее «разговор животов» в финале этюда, *вызвало дождь*. Это стало не только окончательным провалом свидания, а еще и сколь логичным, столь и парадоксальным продолжением темы «первобытности» современного человека. История окончательно перешла из разряда бытовой зарисовки в разряд «комической притчи».

Попробуем осуществить упражнение, предложив студентам изначально сделать этюд, в котором действие должно развиваться абсолютно логично и последовательно. Быть выстроенным с понятным началом, кульминацией и финалом. Когда это произойдет, и мы увидим предварительный результат, возможно довольно скучный и не выразительный, попробуем применить «зигзаг».

Для чистоты эксперимента, возьмем знакомую по предыдущему упражнению ситуацию – «Свидание». Причем в первоначальном, ещё до игры в хоккей, виде. Молодой человек приходит на свидание с девушкой. Оба с трудом преодолевают стеснение. У нас на курсе есть молодой человек, узбек по национальности, стройный, милый, обаятельный, который говорит слегка с придыханием. Он прямо рождён для подобных романтических ролей. Он пытается прочитать на свидании девушке выученные специально для этого случая стихи. Может Пушкина, а может Тютчева, главное, чтобы они были у всех на слуху. Рядом идёт стройка и работает перфоратор из-за чего девушке сложно оценить красоту поэзии. Попытки донести до возлюбленной строки русских классиков, и без того давшиеся нелегко иностранцу, не имеют успеха. Чем громче говорит наш Ромео, тем громче работает перфоратор. Наконец девушка предлагает простой выход, уйти в другое место, где не так шумно. Вроде бы так возможно закончить сценку. Придумана довольно комичная ситуация. Узбек, плохо говорящий по-русски, пытается поразить девушку знанием русской поэзии. Есть кульминация, в которой отчаявшийся ухажёр,

срываясь на фальцет, выкрикивает строки нетленной классики. Есть и простой выход, т.е. финал, к которому предлагает прибегнуть девушка – уйти в другое место. Но как-то пресно получается. Чего-то не хватает. Нужен зигзаг. И вот он найден. Перед финалом, вместо ухода, этот тихий, скромный и стройный юноша, доведённый происходящим до отчаянья, выхватывает из рук возлюбленной подаренный им же букет и швыряет в ту сторону, откуда доносятся ненавистные звуки. С высоты, наверное, со строительных лесов, падает другой узбек с перфоратором. Но этого мало, падает еще узбек с перфоратором, затем еще узбек с перфоратором. Всего у нас на курсе учатся четыре узбека, поэтому на таком количестве мы остановимся. Ситуация изменилась абсолютно. Пауза. Мы не понимаем, что будет дальше, то ли нашего Ромео убьют, то ли он убьёт своих противников. Но, никто никого не убивает. Ухажёр начинает с облегчением разговаривать с земляками на родном языке. Он счастлив, что больше нет нужды мучить себя русской классикой, а можно обсудить инструмент. Мы слышим восхищенные возгласы «Makita! O!» (известная фирма по производству дрелей и перфораторов). Девушка, недоуменно постояв немного, понимает, что свидание окончено и грустная уходит. Занавес!

Но, если захочется ещё больше дожать историю, то следует вспомнить, что у нас на курсе есть и таджик! Он может упасть со всеми остальными, и когда наш Ромео переключит свое внимание на перфоратор и земляков, окажет внимание девушке. Когда она спросит, почему он не с остальными, новый Ромео гордо объявит, что он таджик и «этих» не понимает. Какая там «Makita! Шмакита!» Вот Пушкин – это да!». Дальше, цитируя то же стихотворение, что и предыдущий ухажёр, он с девушкой уходит. Занавес!

Следует прояснить ситуацию. Зигзаг – это тот же трюк, или на языке эстрады – гэг, комический узел, без которого не существует эстрадного номера. Это классный инструмент, играя на котором мгновенно можно придать действию новый смысл, проявить другой объём в номере, вызвать смех на смену слезам, а может наоборот.

Игра третья – в ассоциации.

Ассоциативное мышление – дар, данный свыше творческому человеку. Без него очень трудно создать произведение искусства. Будь то эстрадный номер, картина или музыкальное произведение. Ассоциативное мышление переводит любой, даже самый банальный сюжет или наблюдение в другое качество. Создает объём, рождает другие смыслы. Автор художественного образа – писатель, поэт, художник или артист – не просто пытается повторить, «удвоить» жизнь. Он её дополняет, домысливает по художественным законам. Конечная цель любого художника – создание образа. А образ создается системой знаков, он парадоксален, ассоциативен. Это иносказательная, метафорическая мысль, раскрывающая одно явление через другое. Говоря

высоким слогом, создавая произведение искусства, художник должен сталкивать явления и понятия друг с другом, с тем, чтобы высечь искры освещающие жизнь новым светом.

Конечно, ассоциативное мышление не у всех развито одинаково, но это не значит, что его невозможно тренировать. Начиная свою работу над постановкой эстрадного номера, необходимо найти отправную точку, с которой будет выстраиваться его сочинение. Как мы уже говорили, это может быть наблюдение за человеком, случайно услышанная мелодия, жизненная ситуация, картина импрессиониста, карикатура, да что угодно. Первым делом, надо попробовать «прогнать» исходный материал по линии ассоциаций.

Вновь обратимся к книге М. Буткевича, «К игровому театру»: – «Когда я произношу слово "звон", что вы видите? Или: когда я говорю "Оконное стекло в морозных узорах", что вы слышите? Затем чуть-чуть сложнее: – Воскресите в памяти начальные такты первого фортепьянного концерта Чайковского и успеете схватить картинку, которая возникнет при этом в вашем воображении. Нет-нет, так не нужно! Я вижу – вы придумываете. Не надо придумывать. Пробуем еще раз: слушайте третий рахманиновский концерт для фортепьяно с оркестром – какое видение возникло у вас первым? Что? Клавиатура рояля и руки пианиста? А у вас? Лицо пианиста Вана Клиберна, покрытое веснушками? Чуть лучше – из-за веснушек – но все равно не годится, слишком близко. Рядом – значит, придумано... Снова! Ловите самое первое видение!

Эстрадные сестры – японки поют шлягер "У моря, у синего моря"...

Песчаный пляж с рядами морской травы, принесенной волнами...

Тоже песок и на песке брошенное кимоно...

Темно-зеленое море с белыми барашками волн и белые-белые чайки...

Концертная эстрада...

Пьяный в кювете...» (12, 564).

Как мы видим из этой цитаты, на первом этапе, чем дальше вас уведет ассоциативное мышление от «придумывания», тем живее и интереснее будет ваше будущее произведение. Ведь художественное творчество глубоко субъективно и носит авторский характер. Поэтому на каждой картине, в каждом стихотворении, в каждой роли отпечатывается личность творца.

И еще одна цитата из романа «Туман» М. де Унамуно, приводимая М. Буткевичем: «Случайное видение? А какое видение не случайно? В чем состоит логика видений? Она подобна логике смены фигур, возникающих из дыма моей сигары. Случай! Случай – вот внутренний ритм мировой жизни, случай – это душа поэзии» (12, 377).

Прекрасные строки, абсолютно точно и в то же время поэтично передающие зыбкость возникновения ассоциаций, их личностное происхождение.

Далее, хочется предложить несколько упражнений-игр, которые позволят «раскачать» способности будущих режиссёров мыслить ассоциациями.

1. Придумать десять ассоциаций к фразе, словосочетанию: – «Зимний вечер», «Кошка, которая гуляет сама по себе», «Следы на песке», «Черный квадрат», «Первое впечатление», «Сны об осени».

2. Придумать десять ассоциаций к ситуации – «Свидание», «Встреча нового года», «Прощание влюбленных», «Сдача экзамена», «Муж вернулся из командировки».

3. Придумать десять ассоциаций к музыкальному произведению – Мусоргский «Картинки с выставки», Равель «Болеро», Стравинский «Весна священная», Бетховен «9 симфония», Лист – «Прелюды», Римский-Корсаков «Испанское каприччио».

4. Придумать десять ассоциаций к цвету – синий, зелёный, золотой, чёрный и т.д.

После того, как участники почувствуют свободу и удовольствие от этой игры, следует перейти к следующему этапу, а именно, сочинить рассказ с использованием всех десяти ассоциаций. Важно обратить внимание на то, что этот рассказ должен содержать в себе опорные точки будущей композиционной структуры номера, т.е. завязку, кульминацию и финал. Параллельно необходимо определить тему и идею будущего номера.

В третьей части игры, автору предстоит определить эстрадный жанр, в котором может быть наиболее точно и выразительно реализована его идея. Продумать образное решение будущего номера и выразительные средства, с помощью которых оно будет осуществлено.

А в финальной части игры в ассоциации, будущие режиссёры должны поставить эстрадный номер. Как показывает практика, подобные игры дают очень интересные и неожиданные результаты.

Приведём пример. И вновь возьмем за основу, уже используемую нами неоднократно, простую ситуацию – «Свидание». На первом этапе студентка А. Иванова предложила такие ассоциации: 1 – нежный голубой свет; 2 – зимняя пора; 3 – японская гравюра; 4 – пагода в тумане; 5 – хокку в тишине; 6 – дуновение ветра; 7 – мост над бездной; 8 – стук сердца; 9 – легкое дыхание; 10 – следы на снегу.

Далее режиссёр перешёл к следующему этапу игры – сочинению рассказа по мотивам возникших ассоциаций: – «В одно прекрасное зимнее утро юноша вышел на пустынную улицу. Ему было грустно и одиноко. Вдалеке, в туманной дымке, угадывались очертания пагоды. Присмотревшись, юноша понял, что это не пагода, а девушка, укрывшаяся под зонтиком. Неожиданно порыв ветра откинул зонт, и перед юношей открылась неземная красота этой девушки. Сердце забилось чаще. Он медленно двинулся к ней, боясь спугнуть прекрасное видение. Шаги ему давались тяжело. Он чувствовал, что словно идёт над бездной. Подойдя совсем близко, он почувствовал легкое дыхание прекрасной незнакомки. Его счастью не было предела, ведь девушка оказалась реальной. Юноша робко подал руку незнакомке и два силуэта вместе скрылись в утренней дымке».

Как мы видим, режиссёр сочинил нежную «женскую» историю о любви. Достаточно простую и незамысловатую. В ней обозначены три ключевые точки; завязка, кульминация и финал. А именно – юноша видит силуэт прекрасной незнакомки – первая встреча (девушка оказывается реальной) – юноша и девушка вместе (взявшись за руки) уходят. Надо отметить, что в рассказе также придумана точная атмосфера – раннее зимнее утро, дымка, японский колорит.

Исходный материал есть, но для эстрадного номера мало. Не понятен конфликт. А без него, как известно, любое сценическое действие мертво. Да и тема, то есть проблема не возникает. Ну, увидел, ну понравились друг другу, ну ушли вместе. Красиво, но скучно!

Дальше режиссёр начал искать тему. Вот как в творческом дневнике попробовала описать свои рассуждения А. Иванова. На чем строить конфликт? Он мужественный – она хрупкая... Возможно, но грубо. Можно уничтожить всю атмосферу. Он влюблён, она его отвергает – та же опасность, плюс к этому, краткость эстрадного номера не позволяет вдаваться в подробности взаимоотношений. И тут, режиссёр неожиданно предлагает довольно странный и сложный на первый взгляд вариант; построить конфликт на открытости юноши и закрытости девушки. А натолкнул А. Иванову на это решение зонтик, с помощью которого девушка словно закрывается от внешнего мира. Может показаться, что решение конфликта не очень понятное и чисто внешнее. Но в этом и заключается его прелесть и привлекательность для эстрадного номера! Всё становится на свои места. Подобное решение конфликта, сразу даёт ключ к пластическому и жанровому решению номера. Ухватившись за зонтик, словно за ниточку, режиссёр начал разматывать историю. Жанр – клоунада. Предельно условный, но в то же время предельно выразительный и позволяющий «простыми словами» рассказывать самые сложные и философские истории. Клоунада – значит маска. В данном случае, одним штрихом написанный портрет. Режиссёр предложил выбелить лица, и как на японской гравюре, двумя тремя мазками обозначить характер персонажа. Пластика. Он – высокий, открытый, движения широкие. Она – ноги согнуты в коленях, голова чуть наклонена на бок, движения осторожные, закрытые, работает с зонтиком. Мизансцены мгновенно стали напоминать картины японских мастеров живописи. Что еще... Зима! Снег! Можно придумать, как зарядить его под потолок, но в условиях мобильности эстрадного номера, надо по возможности от этого отказаться. Снег дали юноше. Он был у него в ведре, в карманах, под шапкой... Снег сработал и на его характер. Он выходил, и словно пытался преобразить окружающий мир. Он бросал снег, быстро вскакивал под собственноручно созданный снегопад, тянулся вверх, ловил снежинки ртом. И когда появлялась девушка, в своей пластике, отгородившаяся от всего мира, тотчас возникал завуалированный, но очень точно выраженный конфликт, рождался образ. Будущий номер начал обретать объём. Стала проявляться тема разных мировоззрений, открытости миру и уходу в себя. Фантазию зрителей мы уже зацепили и они сами смогут

домыслить и дорисовать историю героев. И юноша, который впервые открывает для себя любовь, и девушка, которая видимо уже получала уроки разочарования.

Как мы видим, на этом этапе, мы точно выстроили конфликт, определились с жанром будущего номера и, в процессе драматургической разработки, родился его образ.

Таким образом, мы подошли к последнему этапу игры – непосредственно к постановке эстрадного номера. Попробуем описать, что же в итоге получилось у А. Ивановой.

Пустая сцена. Приглушенный свет, дымка. Юноша выходит на неё, осматривается, окружающая действительность явно его не радует. В руке у него маленькое ведерко. Затаив дыхание, юноша опускает в него руку и, в следующий миг в воздух взмывает россыпь снежинок. Счастью его нет предела. Под этим маленьким снегопадом он кружится, ловит снежинки, сдувает их с ладони, любит, как красиво они разлетаются в утреннем свете.

Через некоторое время, на сцене появляется девушка. Шаги осторожные, неуверенные, позы закрытые. Увидев юношу, и поняв, чем он занимается, она попыталась спрятаться и закрылась от него зонтиком.

Юноша, напротив, попытался подойти к девушке поближе, рассмотреть её. Он предложил разделить с ним его игру и попробовал показать девушке, насколько красивы снежинки в утреннем свете. Но она не приняла эту игру, и лишь ещё больше отстранилась. Он не унимался, и тогда она отняла у него ведро со снежинками. Юноша огорчился, но лишь на короткий миг. Из карманов он извлек новую партию снежинок и подбросил в воздух. Когда снег в карманах закончился, пришла пора извлечь снежинки из-под шапки и т.д.

Девушка недоверчиво глядела на всё это, но, постепенно, увлеченность юноши и красота разлетающихся снежинок, заинтересовали её. Чуть отодвинулся зонтик, чуть ближе она подошла к юноше. И вот уже она сама робко попыталась подбросить вверх горсточку снега.

Не будем долго описывать все детали их сближения, а перейдем непосредственно к финалу. Зонтик, за ненадобностью отброшен, а юноша с девушкой, взявшись за руки, оставляя следы на снегу, уходят, а если точнее, растворяются в утренней дымке.

Мы видим, что игра в ассоциации, является огромным подспорьем в сочинении эстрадного номера. Она будит фантазию и что очень важно, даёт толчок к рождению образа. Мы специально очень подробно остановились на этом приеме, дабы показать на конкретном примере, как подчас причудливо и непросто возникает будущий номер.

Игра четвёртая – в цвет.

Новая игра – старый помощник. Вновь обратимся к замечательным «подсказкам» М. Буткевича. Он применял на своем курсе упражнения по изолированным ощущениям. Применял для актёров и режиссёров

драматического театра. Мы же, как и раньше, попробуем применить его идеи для специалистов эстрадного жанра. И первое с чего мы начнём – цвет.

М. Буткевич пишет: – « Приступая к работе над очередной пьесой (читая роман, слушая музыку, декламируя на память стихи и т. п.), вы должны ответить на следующие вопросы:

в каком цвете воспринимается вами автор вашей пьесы?

какого цвета сама эта пьеса в целом?

какого цвета первый (второй, третий и т. д.) её акт?

в какой цвет окрашена для вас каждая картина пьесы?

Передохните, сведите в стройное, колористически целое результаты непосредственных, интуитивно-спонтанных ответов и двигайтесь дальше:

какого цвета каждый чем-либо значительный для вас персонаж пьесы?

и, наконец, какого цвета ключевые реплики, ключевые слова героев?

Это будет достаточно подробный анализ пьесы по цвету и в то же время хороший тренинг иррационального подхода к творчеству» (11, 13).

Интереснейшие упражнения, но, для начала попробуем разобраться в том, чем же так важен цвет. Обратимся к теории супрематизма. Основатель и главный идеолог этого движения – К. Малевич, автор знаменитого черного квадрата. На начальном этапе этот термин, восходивший к латинскому корню *suprem*, означал доминирование, превосходство цвета над всеми остальными свойствами живописи. В беспредметных полотнах краска, по мысли К. Малевича, была впервые освобождена от подсобной роли, от служения другим целям, – супрематические картины стали первым шагом «чистого творчества», то есть акта, уравнивавшего творческую силу Человека и Природы. Взаимоотношения формы и цвета в супрематизме очень непростые. Художник постоянно задается вопросом о том, что первично – форма или цвет. К. Малевич придает цвету определяющее значение. Он считает, что чистая живопись конструируется на требованиях краски. Цвет выходит из живописи в самостоятельную единицу. Живопись понимается художником как проявление чувств к цвету, – его, цвета, конструирование. Но К. Малевич придает цвету ещё и философское значение. Для него картина – это определенная цветовая система реализации его представлений, то есть познание. Цвет, таким образом, выходит из живописной смеси в самостоятельную единицу, обладающую независимым философским значением, но находящуюся при этом, подобно индивидууму в коллективе, в общей системе значений произведения. Важно отметить, что эта система является, по мнению К. Малевича, твердой, холодной, «без улыбки», и приводится в движение исключительно философской мыслью. К. Малевич пишет: «...изменение формы и цвета происходит в художественном творчестве не на основе оптических восприятий, но в силу изменения психической стороны, т.е. творческих представлений» (29,73). Эти слова и понятия К. Малевича, мы приводим для того, чтобы более точно выразить значение игры в цвет. Ведь, как мы видим, цвет является если не решающим, то, по крайней мере, дополнительным источником воздействия на зрительское

восприятие. Точно подобрав цветовую гамму костюмов, элементов декораций, реквизита, а так же определенным образом высветив номер, мы сможем добиться наиболее точного и сильного воздействия на зрителей.

Что касается живописи, то вопрос цвета здесь достаточно очевиден. Но ведь существует еще один крайне интересный для нашей темы феномен. Это явление цветового видения музыки у некоторых композиторов и музыкантов. О феномене цветного слуха говорили ещё в древней Индии. Там сложились своеобразные представления о тесной взаимосвязи музыки и цвета. Есть примеры и более поздние. Великому русскому композитору Н. Римскому-Корсакову все тональности мажора и минора виделись окрашенными в определённые цвета. Австрийский композитор А. Шёнберг видел в цвете тембры музыкальных инструментов. Конечно, цвета тональностей чаще всего отличались в зависимости от личностного восприятия каждого музыканта. Например, для Н. Римского-Корсакова ре мажор имел золотистый оттенок и вызывал ощущение радости и света, а для другого выдающегося музыканта – Б. Асафьева, он окрашивался в цвет изумрудной газонной зелени после весеннего дождя. Ре-бемоль мажор представлялся Н. Римскому-Корсакову темноватым и теплым, а Б. Асафьеву – красным заревом. Но бывали и совпадения. Ре мажор вызывал ассоциации у Н. Римского-Корсакова с желтоватым, царственным цветом, у Б. Асафьева – это солнечные лучи, интенсивный жаркий свет. А, например, о тональности ми мажор они высказывались, как о синей, цвета ночного неба. Музыковеды называют сочинения Н. Римского-Корсакова «звуковой живописью». Его оперы и симфонические композиции насыщены музыкальными пейзажами. Он живописует с помощью «синих» тональностей (ми, и ми-бемоль мажор) морские пейзажи в опере «Садко». Или звездность ночного неба в «Золотом петушке». Восход солнца в тех же операх написан в ля мажоре – тональности весенней, розовой. У А. Скрябина не все тональности ассоциировались с каким-либо цветом. Он ощущал красный густой цвет фа мажора, золотой – ре мажора, синий торжественный цвет отдавал фа-диез мажору. Композитор создал искусственную звуко-цветовую систему (до мажор – красного цвета, соль мажор – в оранжевых, а ре мажор – в жёлтых тонах и далее – по квинтовому кругу и цветовому спектру). Наиболее ярко воплотились идеи композитора о соединении музыки, света и цвета в симфонической поэме «Прометей».

Что же можно почерпнуть из вышесказанного для нашей эстрадной «кухни»? Две, как минимум вещи. Первое – это понимание мощнейшего воздействия чистого цвета на зрительское восприятие. И второе – мощнейшее воздействие чистого цвета на актёрское существование и самочувствие. В артистах, он изменяет настроение, пробуждает в них инстинктивное чувство стиля и вызывает бесчисленное количество образных ассоциаций. Он вытаскивает из их подсознания неведомые самому артисту творческие силы. Обозначив эти две отправные точки, двинемся дальше. М. Буткевич со своими студентами пытался определить цвет отрывка из драматического произведения, исходя из его драматургии. То есть основой служила готовая драматургия,

прописанные характеры и определенные взаимоотношения героев. Но, как мы уже отмечали, у создателя эстрадного номера ничего этого изначально нет. И его задача, сочинить номер.

Вспомним нашу дежурную ситуацию – «Свидание». Что же даст нам цвет в этом случае? Мы провели эксперимент, целью которого и было определить воздействие цвета на зрителей и исполнителей. Причём в условия эксперимента входила субъективное восприятие цвета исполнителями и зрителями. Режиссёр отсутствовал, а задача актёров была в импровизационном существовании в обстоятельствах и отношениях продиктованных цветовым решением. Определили для пары участников три самых примитивных сюжетных точки: встреча, признание в любви, уход. И, попробовали задать для этюда конкретный цвет. Причём, один для всего. Для костюмов, для реквизита, для декораций. Были определены задания – «Синее свидание», «Красное свидание», «Жёлтое свидание» и т.д.

Что же получилось? В «Синем свидании», у исполнителей возникла очень помпезная, важная и величественная история. У них было ощущение, что это если не царские, то очень знатные персоны. Их манера общения соответствовала заявленной солидности. Получилось так, что достаточно стройные исполнители старались казаться толще и значительнее, раздували от важности щёки и вели себя крайне церемонно. Первая сюжетная точка – встреча, приобрела очень большое значение. Исполнители так долго и преувеличенно солидно приветствовали друг друга, что история моментально приобрела комический уклон, и в ней явно обозначился конфликт – кто важнее. Каждый старался сделать поклон наиболее театрально, изысканно, и, в то же время, утрированно величаво.

Вторая точка – признание, развила успех. Они одновременно стали признаваться друг другу в любви. В этом тоже никто не хотел уступать. Конфликт персонажей подходил к кульминации и дошёл до комического апогея. Признание в любви переросло в настоящую драку, причём, все с теми же словами – «Я вас люблю!». Дрались долго, страстно, до изнеможения.

А в финале – двое «влюбленных», объявив, что между ними всё кончено, наперегонки уползали со сцены – кто первый.

Не вдаваясь в подробности, отметим, что «Красное свидание» вполне ожидаемо приобрело вид страстной встречи горячих испанских влюбленных. Кипучее, темпераментное, на грани сумасшествия. «Жёлтое свидание», наоборот, стало последней, на излёте отношений встречей. Где оба знали следующий шаг, прекрасно понимали чего ждать друг от друга. Получилась пронизывающая по атмосфере, очень стильная и умная история. Удивительно, как цвет преобразовывал один и тот же банальный сюжет в абсолютно разные по жанру, мысли и форме произведения.

Как мы видим из примеров, игра с цветом даёт очень интересные результаты в работе над эстрадным номером и может послужить еще одним способом его сочинения и развития.

Заключение.

Подводя итоги, хочется подчеркнуть, что игра как способ постановки эстрадного номера, является очень интересным и перспективным направлением. В своей работе мы использовали и применили опыт выдающихся деятелей драматического театра, М. Буткевича, А. Васильева, М. Захарова к разработке эстрадных номеров. Одновременно, мы попробовали обозначить направления для различных творческих поисков в этом направлении, попытались сделать сам принцип игры основой для сочинения номера. Необходимо отметить, что играть можно и нужно не только с такими составляющими номера как цвет, характер или сюжет. Играть можно с музыкой, светом, маской, речью, одним словом со всем, что влияет на эмоциональное и смысловое восприятие эстрадного номера. Ведь именно такой подход даёт очень интересные и неожиданные результаты. Он рождает импровизационность, яркую образность, активное включение творческого воображения и фантазии на всех этапах работы, высекает юмор, и формирует актёра и режиссёра, как художника сочинителя. Такой метод даёт возможность в репетиционном процессе разведать самые разные пути развития номера. А эта многовариантность, в свою очередь, подсказывает смысловые акценты, неожиданные повороты в номере, его образное решение. На последнем этапе создания номера, когда приходит время зафиксировать основные его моменты, у режиссёра и исполнителей уже есть не просто «голый скелет», а разработанная во всех направлениях и жанрах история. Размятая, насыщенная подробностями история приобретает совершенно иной объём. Актёры существуют не в плоском мире грубых схем, а насыщают номер личными ассоциациями, интересными и живыми подробностями, парадоксальными поворотами.

Игра всегда увлекательна. А что может быть лучше, когда крайне непростая работа над постановкой эстрадного номера приносит удовольствие. Когда вместо «вымучивания» сюжета или сценарного хода, режиссёр ведёт захватывающую игру, в которую постепенно вовлекает актёров, а затем к ним присоединяются и зрители.

Список использованной литературы.

1. Барро Жан-Луи. Размышления о театре. // Изд-во иностранной литературы, М, 1963 С-178.
2. Бахтин М.М. Автор и герой. //Азбука, С-П., 2000. С – 254.
3. БенвенистЭм. Общая лингвистика. //М., 2002. С 143-151.
4. Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. // М., 1971. С - 46.
5. Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. // Новое Литературное Обозрение, М., 2007. С – 175.
6. Брук Питер. Нити времени. // Артист Режиссер Театр, М., 2005. С – 233.
7. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. //Художественная литература, Л., 1973. С – 37-39.
8. Бермонт Е. Конкурс эстрады. //Театр. 1940, №2, с.15-18
9. Буткевич М.М. Карточки. (Подготовительные материалы ко 2-ой части книги «К Игровому театру»). // ГИТИС, М., 2010. С 19 - 21.
10. Буткевич М.М. Программа семинара «Десять времен года». //ГИТИС, М., 2010. С 11 – 13.
11. Буткевич М.М. Текст, подтекст, контекст предлагаемых обстоятельств. // ГИТИС, М., 2010. С – 94.
12. Буткевич М.М. К игровому театру. // ГИТИС, М., 2002. С 349-355.
13. Васильев. А.,Богданова П.. Новая реальность пространства // Советские художники театра и кино. М., 1983. Вып.5, С. 272 — 286.
14. Васильев А.: теория, нигилизм, парадоксы // Современная драматургия. 1995. № 1 — 2 . С. 188 — 201.
15. Васильев возвращается? //Огонек. 1996. №21 (май). С. 70 — 71.
16. Васильев А. Черный человек, Моцарт // Современная драматургия. 2000. №3. С.124 — 127.
17. Васильев А. Кризис разума // Современная драматургия. 2002. №4. С. 186 — 192.
18. Васильев А.: темы. Интервью //Современная драматургия. 2004. №2. С. 142 — 145.
19. Васильев А. Уроки // Современная драматургия. 2006, №3. С. 192 — 202.
20. Васильев А. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М., Новое литературное обозрение. 2007. С - 23.
21. Васильев А.. Жрецы метафизики // Театральная жизнь. 2007. №3. С. 30 — 32.
22. Васильев А. - взгляд на человека. Экскурс в 70-е // Вопросы театра. Pro scaenium. М., изд. URSS. 2008. С.277-303.
23. Васильев А.: метод, этюд. Экскурс в 1970-е // Театрон, 2008, № 2. С.29— 37.
24. Васильев А.: на пути к методу // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена. № 34 (74): Аспирантские тетради. Ч 1. (Общественные и гуманитарные науки): Научный журнал.-СПб., 2008. С. 59 —63.

25. Горчаков Н.М. Режиссерские уроки Станиславского. // Искусство, М., 1951. С 133-135.
26. Гротовский Ежи. Театр. Ритуал. Перформер. //Мистецтво театру, Львов, 1999. С - 19.
27. Демидов Н.В. Творческое наследие. Том 1. Искусство жить на сцене. // С-П., 2005. С 238.
28. Демидов Н.В. Творческое наследие. Том 3. Творческий художественный процесс на сцене. // С-П., 2007. С - 318 – 321.
29. Малевич К. Черный квадрат. - СПб.: Азбука-классика, 2003. с.73.
30. Малевич К. Черный квадрат. - СПб.: Азбука-классика, 2003. — 576 с.
31. Хейзинга Йохан. Хомо Люденс. //Прогресс Традиция, М., 1997. С – 225.
32. Чехов М.А. Литературное наследие» в 2-х т. // Искусство, М., 1986. С – 118.
33. Чехов М.А. Об искусстве актера. //Искусство, М., 1999. С – 76.
34. Эфрос А.В. Репетиция любовь моя. // Панас, М., 1993. С – 34-37.
35. Эфрос А.В. Продолжение театрального романа. // Панас, М., 1993. С – 29.

Список рекомендуемых интернет-ресурсов.

- 1.Энциклопедия музыки. <http://music-education.ru/muzyka-i-tsvet-o-fenomene-tsvetnogo-sluha/> цвет и музыка
2. Изобразительное искусство. <https://wiasite.com/page/kareva/ist/ist-7--idz-ax35--nf-56.html> малевич
3. Смелянский А.М. Профессия артист. Предисловие к "Работе актера над собой". // Интернет-сайт К.С.Станиславского (<http://www.stanislavskiy.info/show.html?id=54>)
4. Википедия, свободная интернет-энциклопедия. (<http://www.wikipedia.org/>)
- 5.Энциклопедия : Музыка. Театр. Кино. – Режим доступа: [http://scit.boom.ru/music/teatr/What takeoe teatr.htm](http://scit.boom.ru/music/teatr/What%20takoe%20teatr.htm)
- 6.Театральная Энциклопедия. Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek Buks/Culture/Teatr/ Index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Teatr/ Index.php)
- 7.Актерское мастерство. – Режим доступа: <http://acterprofi.ru/>
- 8.Культура и Образование. Театр и кино // Онлайн Энциклопедия «Кругосвет». – Режим доступа: [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura i obrazovanie/teatr i kino](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino).
- 9.Планета театра: [новости театральной жизни России]. – Режим доступа: <http://www.theatreplanet.ru/articles>
- 10.Театры мира. – Режим доступа: <http://jonder.ru/hrestomat>
- 11.Театры народов мира. – Режим доступа: <http://teatry-narodov-mira.ru/>
- 12.Хрестоматия актёра. – Режим доступа: <http://jonder.ru/hrestomat>

Учебное издание

Шестаков Алексей Владимирович

ИГРА КАК МЕТОД ПОСТАНОВКИ ЭСТРАДНОГО НОМЕРА

Методические рекомендации