

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

ФАКУЛЬТЕТ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЭСТРАДЫ

Шестаков А.В.

ОБРАЗНОЕ РЕШЕНИЕ ЭСТРАДНОГО НОМЕРА

Методические рекомендации

Специальность: 52.05.02 режиссура театра
Квалификация: режиссер эстрады

Санкт-Петербург
СПбГИК
2018

УДК **792.78(07)**
ББК **85.360р30**
Ш51

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

Рецензенты:

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

Клитин С.С., доктор искусствоведения, профессор кафедры режиссуры эстрады и музыкального театра РГИСИ, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств России.

Шестаков А.В.

Ш51 Образное решение эстрадного номера : Методические рекомендации / А.В. Шестаков. – Санкт-Петербург: СПбГИК, 2018. – 23с.

Методические рекомендации рассчитаны на студентов режиссёрских специальностей. Пособие содержит рекомендации и требования к практическим занятиям по теме «образное решение эстрадного номера», а также методические указания для написания контрольной и курсовой работ, списки основной литературы по разделам. Дисциплина «Режиссура и актерское мастерство» специальности 52.05.02 «Режиссура театра».

УДК **792.78(07)**
ББК **85.360р30**

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

Оглавление.

Раздел 1 – Введение	4
Раздел 2 – Примеры и анализ образного решения эстрадных номеров.....	6
Раздел 3 – Образное решение в эстрадно-цирковых номерах.....	10
Раздел 4 – Образное решение в разговорных жанрах эстрады.....	16
Раздел 5 – Заключение.....	19
Раздел 6 – Список использованной литературы.....	20
Раздел 7 – Список рекомендуемых интернет-ресурсов.....	21

Раздел 1. Введение.

Образное решение эстрадного номера, необычайно сложная и тонкая проблема. Если в театральной постановке – крупной форме, для решения этой задачи в распоряжении режиссера и декорации, и выверенные световая и музыкальная партитуры, и все это точно вписано в конкретные условия конкретной театральной площадки, то в распоряжении режиссера и исполнителя эстрадного номера – малой формы, на порядок меньше выразительных средств. Аскетизм в оформлении заложен самим жанром эстрады. Минимум реквизита и способность выступить на любой площадке, в том числе не оборудованной световой аппаратурой, машинерией, да и просто на открытом воздухе – особенность эстрадного искусства. Мобильность эстрадников поистине уникальна. Зачастую весь реквизит и костюмы помещаются в одном чемоданчике.

Еще одна отличительная особенность эстрадного номера – краткость. Если сравнить искусство режиссера эстрады с постановщиком театральных спектаклей, то первостепенным отличием явится проблема предельной выразительности необходимой эстрадникам. Возможность создавать атмосферу, складывать мозаику образного решения спектакля на протяжении нескольких часов на эстраде отсутствует. За несколько минут, пока длится номер, необходимо сделать так, чтобы зритель считал, зафиксировал и желательно запомнил, как эмоциональный отпечаток, яркую вспышку фейерверка тот образ, который заложен в номере.

Таким образом, необходимо выделить следующие отличительные особенности эстрадного номера – яркость и праздничность. Это не значит, что эстраде чужды философские размышления или лирические мотивы. Вовсе нет. Стоит вспомнить великолепные номера Марселя Марсо, Леонида Енгибарова, Вячеслава Полунина и многих других классиков эстрадного жанра. Но, даже их номера отличает развлекательная направленность. Это обусловлено и историческим развитием жанра. Ведь эстраду можно назвать «искусством плебса», дающим возможность народу развлечься, отдохнуть от трудовых будней, наконец, в рамках смеховой культуры посмеяться над сильными мира сего.

Именно поэтому следует подчеркнуть, что эстрада зарождалась на улицах; в ресторанах, кафе и прочих увеселительных заведениях. И, конечно, основная потребность любителей эстрадного жанра – получение разнообразных впечатлений и удовольствий, от увиденного действия, не отягощенного глубоким философским смыслом.

Переходя непосредственно к теме этой работы – «Образное решение эстрадного номера», необходимо определиться с основным понятием вокруг которого и будет строиться весь последующий разговор. Что же такое художественный образ?

Ниже, хочется привести одно из определений художественного образа: «Художественный образ является наглядным, т.е. доступным

для восприятия, и чувственным, т.е. непосредственно воздействующим на чувства человека. Поэтому можно сказать, что образ выступает как наглядно-образное воссоздание реальной жизни. При этом необходимо иметь в виду, что автор художественного образа — писатель, поэт, художник или артист — не просто пытается повторить, «удвоить» жизнь. Он ее дополняет, домысливает по художественным законам».¹

«В отличие от научной деятельности Художественное творчество глубоко субъективно и носит авторский характер. Поэтому на каждой картине, в каждом стихотворении, в каждой роли отпечатывается личность творца. В искусстве особенно значительна роль воображения, фантазии, вымысла, что недопустимо в науке. Однако некоторых случаях средствами искусства можно гораздо более адекватно воспроизвести действительность, чем с помощью строгих научных методов. Например, чувства человека — любовь, ненависть, привязанность — невозможно зафиксировать в строгих научных понятиях, а шедевры классической литературы или музыки успешно справляются с этой задачей»².

Попробуем определить, как же эта формулировка соотносится с искусством эстрады. «Наглядно-образное воссоздание жизни» - на первый взгляд может показаться, что воссоздание жизни не имеет никакого отношения к эстраде и соответственно этот пункт можно смело вычеркивать. Но, не будем спешить... Эстрада, конечно очень условный жанр, избегающий бытовых подробностей. Он беднее по части бытовых мотивировок и подробностей психологической жизни. Но, при этом следует акцентировать внимание на том, что все темы, все наблюдения, которые могут стать поводом для создания эстрадного номера, подсмотрены в жизни, в быту, в поведении человека. Безусловно, они утрированы, доведены до гротескового обобщения, часто до абсурда.

Следующее определение: «Художественное творчество глубоко субъективно и носит авторский характер». Безусловно. Но здесь необходимо обратить внимание на одну основополагающую особенность, касающуюся профессиональной деятельности актеров и режиссер эстрады. Можно назвать её особым взглядом, особым умением видеть смешное, отражать в своём творчестве парадоксальное в окружающем мире. Там где обычный человек не увидит ничего занимательного или некое событие не произведет на него никакого впечатления, «эстрадник» откроет целый мир, придумает невероятный аттракцион, создаст блестящий клоунский образ.

Далее следует акцентировать внимание на том, что: «В искусстве большую роль играет свобода творчества — возможность ставить художественные эксперименты и моделировать жизненные ситуации, не ограничивая себя принятыми рамками господствующих научных теорий или

¹<http://www.grandars.ru/college/sociologiya/hudozhestvennaya-kultura> «Художественный образ»

² Там же.

обыденных представлений о мире. Наконец, если наука рассматривает человека с разных сторон (его психику, язык, общественное поведение), то художественный образ представляет собой нерасторжимую целостность. Человек в искусстве представлен как целое во всем многообразии своих характеристик».

Со свободой творчества вроде бы больших вопросов не должно возникать. Это необходимое условие для создания произведений искусства в любом жанре. Но для жанра эстрады это важно вдвойне, ведь творческая свобода ограничена рамками трех-пяти минутного номера! И величайшее искусство за этот короткий срок, создать волнующее и воздействующее на аудиторию произведение искусства. Многие известные режиссёры убеждены, что проще поставить целый спектакль, чем короткий эстрадный номер. Ибо эстрадный номер рождает творческий парадокс: свобода в самоограничении. Очень важно отсеять все лишнее, как говорится уметь «работать ножницами», хотя очень жаль бывает придуманных и наработанных в номере трюков или шуток.

Завершая введение необходимо привести понимание семиотики, которая, как нам кажется, очень точно подходит именно к жанру эстрады: «Семиотика (наука передачи информации) показала, что художественный образ создается системой знаков, он парадоксален, ассоциативен, это иносказательная, метафорическая мысль, раскрывающая одно явление через другое.

Художник сталкивает явления друг с другом и высекает искры освещающие жизнь новым светом».³

Раздел 2. Примеры и анализ образного решения эстрадных номеров.

Образным решением номера акробатического коллектива «Каравай», под управлением В.Сорокина – «Подкидные доски» на сцене театра «Мюзик-холл» (над более точным названием постановщики не стали задумываться), стало сходство циркового снаряда, тех самых подкидных досок, и больничных носилок. У режиссёра возник замысел очень веселого и насыщенного трюковой работой номера. Где носилки – там болезнь! Так может показаться на первый взгляд, а ведь болезнь не лучшая история для эстрадного номера. Но, режиссёр придумал такой ход, который моментально переводил «больничную тему» на игровой лад. Больные, за которыми охотились санитары, были лишь слегка не в себе. Их и сумасшедшими посчитать было нельзя. Некие симулянты, прикинувшиеся душевнобольными. Да и санитары, надо заметить, моментально снимали «клинические» вопросы: сестрички были одеты в короткие юбочки, санитары-медработники были хоть и крепкими, но весьма добродушными парнями. Сразу возникало ощущение комизма и игры. Трюковая работа с подкидными досками, благодаря точному направлению режиссёрской мысли

³ megabook.ru/article/ - «Художественный образ»

и актерского существования в жанре комедии, сумасшедший азарт и вовлеченность зрителей. Лихая погоня веселых санитаров за не менее веселыми пациентами обрела характер соревнования, где зрители болели за две команды. Головокружительные сальто, перекидка «больных» с одних носилок на другие, зависание под носилками и прочие оригинально придуманные трюки, абсолютно точно вписывались в заданный жанр. Ближе к финалу номера темп нарастал и в этом сумасшедшем калейдоскопе участники номера сами теряли ориентацию в пространстве, путали свои роли. И уже не столь очевидным казалось четкое поначалу деление на больных и медицинских работников. Возникало ощущение легкого помешательства у всех. Режиссёру удалось успешно создать в этом номере образ общества «слетевшего с катушек».

Таким образом, если проанализировать с помощью каких выразительных средств режиссер реализовал образное решение этого номера, можно отметить следующие ключевые позиции:

1. Жанр – способ подачи материала и способ существования актеров в нем. Комический жанр с первых секунд снял все этические и эстетические вопросы, которые могли возникнуть в связи с использованием медицинской темы (темы больных людей). Вся трюковая работа, также была точно выдержана в заданном жанре.
2. Костюмы. Стилизация костюмов медицинских работников точно и лаконично подчеркивала игровой характер номера. Помимо этого цветовая гамма и фасон костюмов пациентов и санитаров позволил легко осуществить финальный смысловой поворот, объединивший два противоположных лагеря, в одну компанию «веселых сумасшедших».
3. Пластическое решение. Нервный ритм пританцовывающих медсестер напоминал нервный тик пациентов. Это сближало их пластику и позволило в финале точно разыграть переход к путанице.
4. Музыкальное сопровождение. Веселый и ритмичный характер музыки также абсолютно точно работал на образ и идею номера.

Еще один номер оригинального жанра, поставленный В.Сорокиным, также заслуживает внимания. Назывался он – «Девочка на шаре», что сразу рождало ассоциацию с одноименной картиной Пабло. Пикассо.

В практике обучения режиссеров, есть целый раздел посвященный работе над «оживлением» картин. Студенты-режиссеры выбирают какую-нибудь картину и делают этюды, в которых рассказывают о том, что было с героем до, во время или после того, как его запечатлел живописец. В натюрмортах, к примеру, ищут конфликт между теми или иными фруктами, в результате чего рождаются их характеры. При этом студенты изучают и разыгрывают мизансцены многофигурных композиций. В приведенном нами далее примере можно видеть как много разных упражнений можно придумать на основе картин и все они станут огромным подспорьем в обучении режиссеров.

В картине Пабло Пикассо, изображена (упуская подробности изображенные на картине и не вошедшие в цирковой номер) хрупкая девочка, балансирующая на шаре и могучий атлет на кубе. Внутренний и внешний конфликты обозначены очень четко. Незыблемость и земная природа атлета, противопоставлена воздушности и незащищенности хрупкой и изломанной фигурке девочки. Великая картина способна вызвать массу трактовок и ассоциативных связей. В этом и заключается множественность режиссёрских решений при создании на её основе эстрадного номера. Ибо это личная тема каждого. Здесь же пойдет речь об образном решении конкретного циркового номера.

Конечно, выбор этого произведения был обусловлен наличием двух артистов оригинального жанра, идеально подходящих по типуажу и профессиональной подготовке для реализации замысла ожившей картины.

Это стало отправной точкой, но существовало самое главное – идея режиссёра. Хрупкая девочка, сначала делающая первые неуверенные шаги на цирковом снаряде – шаре, с которой ее партнёр делал невероятные акробатические трюки, если сказать просто, вертел ею как хотел, к финалу номера вырвалась из его власти. Её бунт не носил прямолинейный характер. Она брала силой духа, и в итоге, держала в своих хрупких руках шар, как целый мир, подвластный её воле. Шар стал образом нашей планеты, девочка с шаром стала образом бережного отношения с нашим хрупким земным шариком. Идея становилась очень конкретной и зримой – на хрупкой девочке, женщине, будущей матери – держался целый мир.

Выделим в этом номере выразительные средства, которые работали на образное решение. Картина великого художника была взята за отправную точку и развита в самостоятельное произведение искусства. Образ шара, как образ неустойчивости, сложного баланса, был преобразован режиссёром в образ мира, нашей планеты, которую в руках держит хрупкая девочка.

1. Световое решение, пусть и несколько буквально, сопровождало развитие номера переходом от темного к яркому освещению. Тем самым подчеркивался расцвет, возмужание этого юного существа, что позволяет ей преобразить нашу планету, сделать наш мир чище и светлее.
2. Музыкальное сопровождение – классическая музыка, своей полифоничностью и развитием темы с небывалой точностью подчеркивала путь становления личности героини.

Номер «Межсезонье» был поставлен на режиссерском курсе автора этой работы в жанре клоунады. Номер получился очень смешным, но в то же время трогательным и пронзительным.

Сценография представляла собой типичный городской дворик летним днем. Собственно дворик был обозначен тремя характерными предметами: старыми качелями, скамейкой и чахлым деревцем. Сценография была достаточно аскетичная, вполне соответствующая требованиям мобильности эстрадного жанра, но дающая точный ассоциативный посыл к воспоминанию о знакомом с детства каждому жителю России, типичном

дворе. В фонограмме были слышны звуки щебетания птиц, доносящиеся с улицы звуки проезжающих мимо машин. Но вдруг, в эту бытовую картинку жизни двора, парадоксальным диссонансом врывается Дед Мороз, в полном облачении и с мешком для подарков.

В первые секунды этот контрапункт просто обескураживал. Неожиданный драматургический поворот приковывал внимание зрителей и заставлял гадать, что же будет дальше, как режиссёр развернет действие. Возникали попытки бытового оправдания присутствия этого персонажа: кто-то думал, что это подвыпивший мужичёк потерялся во времени, и до сих пор отмечает новый год. Кто-то подозревал, что актер едет с детского утренника, на котором играли спектакль «Морозко». Но столько тоски и подлинной грусти было в глазах этого сказочного героя, что все подозрения и попытки бытового оправдания сразу были отброшены. Исполнитель роли настолько точно существовал в предлагаемых обстоятельствах, что не оставалось сомнения – перед нами самый настоящий сказочный Дед Мороз. Все его действия были наполнены такой неподдельной тоской по зиме, по детству, по празднику, что зрители безгранично верили ему и проникались сочувствием к этому, потерявшемуся во времени, персонажу. Дед Мороз доставал из мешка мандарин, чистил его и ел с таким трепетом, словно совершал сакральный акт. Подбрасывал снежинки, пытаясь исправить летний пейзаж и призывая любимую зимнюю пору. Взрывал хлопушку, наряжал чахлую березку ёлочными игрушками, лизал качели, пытаясь прилипнуть языком к холодному металлу. Но все было тщетно. Зима не приходила, сказка не возникала. Звучала очень подходящая для этой истории песня Нино Катамадзе, и перед нами постепенно возникал образ человека потерявшего что-то очень важное, пытающегося вернуть свою мечту, воскресить моменты счастья, которых так часто не хватает каждому из нас в жизни.

Эта грустная клоунада тем не менее не вызывала ощущения безнадежности. Глядя на все смешные и трогательные действия героя, мы понимали, что это лишь сказка. История хотя и грустная, но вполне поправимая. Надо лишь немного подождать. Придет зима, и Дед Мороз вновь обретет свое счастье. А обретя его, он подарит нам праздник, любимый с детства.

Разберём какими средствами достигнуто образное решение этого номера:

1. Предлагаемые обстоятельства, в которых существует герой номера. Контрапункт заложен изначально. Дед Мороз летом. наряжает березу ёлочными игрушками во дворе.
2. Подмена логики алогизмом. Все действия не соответствуют логике правдивого существования в конкретно предложенных обстоятельствах.
3. Музыкальное сопровождение. В песне Нино Катамадзе, «генетически» заложено тепло. Грузинский язык тоже является контрапунктом к зимней истории, о которой мечтает Дед Мороз. При этом в мелодике и настроении песни была изначально заложена неизъяснимая грусть и светлая печаль.

О. Желков – известный артист оригинального жанра, жонглер. Его номера в первую очередь отличаются высоким профессиональным мастерством. В номере, который хочется описать и разобрать, весь реквизит состоял из чемоданчика с реквизитом и вешалки со шляпами. Но, нельзя сказать что в этом номере нет образного решения. Образное решение было заложено в самой личности артиста, в его внешнем виде и характере. В анализируемом номере сам исполнитель и есть решение номера.

Актёр создает на сцене характер немного усталого, не очень ловкого человека, которому довольно сложно справляться со своим реквизитом. Шляпы, которые он выносит на стойке, сопротивляются ему. Он пытается найти наиболее подходящий ему вариант головного убора, но они словно живые, пытаются сбежать от него. Он общается с ними как с живыми персонажами. Все его приспособления к ним, выглядят, как попытка договориться с разумным существом.

Окончательно устав от борьбы с этими строптивыми шляпами, жонглер открывал чемоданчик и переходил к следующим снарядам для жонглирования - мячикам. С этими предметами у артиста тоже были особые отношения. Мячики «понимали» его гораздо лучше. Они его слушались, с ними ему удавались самые ловкие трюки. Артист относился к ним с огромной нежностью и благодарностью. Он даже целовал их во время выполнения очередного трюка. Еще один маленький штрих, придуманный исполнителем – цветок в кармане. В зависимости от настроения артиста, цветок менял свой цвет.

Таким образом, перед нами возникал образ милого и очень одинокого человека. Было ощущение, что перед зрителями выступал грустный клоун. Хотя, никаких атрибутов типичного клоуна в облике артиста не было. Не было ни клоунского носа, ни длинноносых ботинок, ни яркого грима. Строгий светлый костюм, седые короткие волосы, то есть абсолютно не примечательный внешний вид. Но именно этот неброский наряд и общение с предметами как с живыми и создавали абсолютно точный образ этого трогательного и одинокого человека. Человека грустного, и, тем не менее вполне счастливого, в гармонии с окружающими его предметами.

Приведённый пример наглядно демонстрирует, что в сольных цирковых номерах, основанных на виртуозном владении актёром каким-либо навыком, образ создаёт сама личность и характер исполнителя. Не всегда есть необходимость в использовании маски, сценографических акцентов и прочих выразительных средств. В таких номерах как этот, яркой личности артиста и его мастерства оказалось достаточно для точного режиссёрского решения.

Раздел 3. Образное решение в эстрадно-цирковых номерах.

Цирк и эстрада два очень близких по сути вида искусств. К цирковым номерам применимы все те же требования, касающиеся временных рамок

номера, трюк в эстрадном номере как основная смеховая (кульминационная) единица соответствует трюку в цирковом номере. Безусловно, трюковая работа не возможна без многолетней ежедневной подготовки, уникальных умений, которыми владеют артисты цирка. Но это различие касается самого материала, с которым работают исполнители цирковых жанров. В сути же подачи материала, в его скоротечности, лаконичности, сущностное сходство очень велико.

Искусство цирка вызывает огромное уважение. Это сложнейшее и виртуозное владение телом и реквизитом. Это особый мир, требующий верного осмысления и понимания специфики работы с исполнителями, необходимый при работе режиссёра в цирке.

У многих студентов-режиссёров возникает ощущение простоты или даже примитивности работы с цирковыми номерами, но это заблуждение обычно развеивается при первом обращении к постановке циркового номера. Простота эта обманчива. Она требует больших знаний, вкуса, точного понимания профессии. Чтобы не быть голословным и наиболее подробно подойти к теме образного решения циркового номера, хочется привести несколько выдержек из интервью известных режиссёров, работающих в цирке и теоретиков, искусства, анализирующих специфику циркового искусства.

Начнем со слов известного искусствоведа Николая Песочинского. «Разговорный» театр забыл, что совершенство сложного движения артиста, приемы клоунады, игровые модели зрелища, масочный тип действующих лиц и другие свойства «аттракционов» изначально были его природе точно так же присущи, как и искусству цирка. Цирк — преодоление пределов обычных возможностей и принципов обычного существования человека. Цирк в принципе антимиметичен, антиреалистичен».⁴

Теоретик искусства В. Б. Шкловский сравнивал театр и цирк: «Возьмем силача и укротителя. Сцены, в которых они участвуют, лишены сюжета; следовательно, цирк может обходиться без сюжета... Цирк — весь на затруднении. Цирковая затрудненность сродни общим законам торможения в композиции. Больше всего цирковой прием „трудности“ и „страшности“ как одного из видов трудности связан с сюжетным торможением, когда герой, например, ставится в трудные положения борьбой между чувством любви и долга. Акробат преодолевает пространство прыжком, укротитель зверя — взглядом, силач тяжесть — усилием, так, как Орест преодолевал любовь к матери во имя гнева за отца. И в этом родство героического театра и цирка».⁵

Можно констатировать, что Шкловский обнаруживает в цирковом языке такое важное свойство, как торможение узнавания, нарушение

⁴ <http://ptj.spb.ru/archive/79/shapito-79/novyj-cirk-iulichnyj-teatr/>

⁵ Шкловский В. Б. Искусство цирка // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933). М., 1990.

автоматического восприятия зрителем течения действия, при высокой степени драматизма, выраженного в непосредственной физической форме.

Это очень важное наблюдение, касающееся эмоционального наполнения, необходимого в цирковом номере. Как ни парадоксально, не все артисты цирка понимают важность точного существования в номере. Мы говорили о непонимании и недооценке молодыми режиссёрами сложности работы над цирковыми номерами, но есть и обратная ситуация, когда артисты цирка не осознают родство своего искусства с искусством театра. Это выражается в том, что они не понимают необходимости проживания ключевых моментов номера, эмоциональной поддержки трюка, важности создания как образа номера, так и самого исполнителя.

Точный анализ этого вопроса делает известный режиссер «Цирка дю Солей» Павел Брюн: «Очень часто, особенно в традиционном цирке, существует какая-то странная, нелепая «дырка» между «не имеющей особого значения хореографией» и архиважным трюком, невероятной комбинацией, которую исполняют эти близкие к физическому совершенству существа. Создаваемый режиссером образ выглядит так, будто бы он разрезан на две части: здесь мы немного подвигаемся «для красоты», а потом — забросим эту «ерунду» и залепим сальто-мортале. Именно здесь нестыковка между «бытием» и «деланием» заявляет о себе очень громко».⁶

Современная эстрадизация цирка, шагнула далеко вперед по части эстетики, трюковой работы, смыслового наполнения и образного решения. Традиционный цирк, в основном занимался соединением разрозненных номеров в одну цирковую программу, по принципу темпо-ритмического развития. Сегодня, такие цирки как «Цирк дю Солей», «Элуаз» и другие, строят драматургически законченные программы, объединенные сквозным действием и сверхзадачей, что с одной стороны сближает цирк с театром, а с другой, требует точнейшего драматургического построения номеров.

Павел Брюн, описывает работу известнейшего циркового режиссёра Франко Драгоне. Приведем это, как пример работы режиссёра над цирковым спектаклем в целом и метод работы с отдельно взятыми актёрами цирка. Это описание наверняка поможет молодым режиссёрам в понимании требований предъявляемых к современным артистам цирка и постановщикам цирковых номеров: «Один из основных подходов Франко Драгоне — сложный, болезненный, требующий абсолютной правды и прямого включения — это именно определение человека в зону бытия, а не в зону «делания».⁷ Далее человек, понявший, что правда существования на арене не в механических движениях, должен решиться и превратить свои достижения, результат многих лет работы, в язык своего персонажа. Если он исполняет, к примеру, четыре сальто-мортале, то градус его эмоции должен быть на уровне физического напряжения. Не должно быть диссонанса между внутренним состоянием человека и тем, что он делает.

⁶ <http://ptj.spb.ru/archive/79/shapito-79/novyj-cirk-iulichnyj-teatr/>

⁷ Там же

Он должен быть органичен, целостен. Но это удастся далеко не всем. Зачастую человек не в состоянии отбросить в сторону «костыли», на которые он опирался долгие годы, и пойти сам... Это очень сложный, болезненный процесс: надо отбросить все лишнее, всю эффектность, буквально — сбросить кожу и найти способ заставить свое внутреннее существо быть. Не случайно в рабочих разговорах с артистами Франко Драгоне часто ссылается на Эудженио Барбу и его труд «Словарь театральной антропологии».

Крайне важный вопрос — создание костюма для исполнителя или костюмов для номера. Костюм непосредственно работает на создание образа. В некоторых случаях он может быть нейтральным, но, в основном, костюм отражает характер персонажа, а чисто технически должен соответствовать характеру трюковой работы. В нем должно быть удобно.

Приведем еще несколько слов из описания работы Франко Драгоне: «Перед тем как пойти в зал, Франко много внимания уделяет мозговому штурму. И в этом процессе накидывания идей замечательная художница по костюмам Доминик Лёмье рисует прежде всего не костюмы, а модель движения персонажей и только после этого дает цветовое решение, узор, крой и т. д. Решение приходит не извне, а из внутренней жизни персонажа. Получается, и в работе с художником Франко провоцирует на создание живого образа, а не мертвого костюма».

Подтверждение сказанному — номер «Ваш Пьеро» Евгения Пимоненко. Его поставил известный цирковой режиссер Валентин Гнеушев. Будучи первоклассным жонглером, Евгений Пимоненко обладал чрезвычайно интересными внешними данными и чертами характера, которые навеяли режиссеру мысль сделать номер, где исполнитель выступит в образе Пьеро. Это замечательный и очень показательный пример использования режиссером данных исполнителя для создания образа.

И.А. Богданов в своей работе «Постановка эстрадного номера», отмечает, что создание образа, отталкиваясь от индивидуальности исполнителя — основная задача режиссера эстрады. И в номере «Ваш Пьеро», опытный режиссер именно так и поступил. Он увидел в исполнителе, абсолютно декадентского Пьеро из Серебряного века, и жонглерские кольца превратились в жабо (они стали снарядом для жонглирования), которые стали летать медленнее. И тут вскрылась сущностная — эмоциональная — правда самого артиста. Возник образ того времени, чарующего, надломленного, ускользающего. В этом режиссёрском решении проявились уникальность и талант Гнеушева — находить ключ к пониманию сути и природы таланта артиста, конвертировать её в образ. Это и есть тот чрезвычайно продуктивный и точный метод работы, который необходимо применять будущим режиссёрам эстрады.

Касаясь проблемы образного решения циркового номера, нельзя обойти вниманием еще одного выдающегося деятеля «нового цирка» — Даниеле Финци Паска. Сам бывший цирковой акробат, он прекрасно знает всю

цирковую «кухню». Он ставил спектакли в «Цирке дю Солей», а его работы в цирке «Элуаз», просто восхищают своей поэтичностью и потрясающей атмосферой. Нет оговорки в том, что он ставит именно цирковые спектакли, а не представления, как это принято в традиционном цирке. Настолько проработаны они стилистически. Там нет вставных номеров, каждая история вытекает одна из другой и сделано это все с безупречным вкусом. Перед зрителями возникают настоящие картины, подчас фантастические, подчас очень жизненные и трогательные. Если говорить об образном решении номера, или всего спектакля, нужно обратиться к творчеству именно этого режиссёра. Приведём описание двух цирковых спектаклей Финци Паска. Это поставленный им в «Цирке дю Солей» спектакль «Carteo», и спектакль «Дождь» - цирка «Элуаз».

Вот как анализирует этот спектакль Марина Дмитриевская, главный редактор «Петербургского театрального журнала»: « В «Дожде» восхищаешься еще изумительным ритмическим мастерством режиссёра. Не только идеальной выверенностью номеров, идущих медленно, лирично, как будто в рапиде, в воспоминаниях. Замечательно разработан ритм пространственный — соединение кругов и горизонталей, застывших и движущихся фигур. Все проработано до секунды, а происходит будто случайно. Поневоле вспомнишь древних: «Ars est celare artem»: истинное искусство — это умение скрыть искусство.

В «Дожде» он дает виртуозным актерам ту самую «свободу под дожем» и не заканчивает спектакль каким-нибудь апофеозом под льющимися струями, когда все крутится, гимнасты летают, жонглеры жонглируют... То есть дождь льется, но мокрая цирковая ватага просто играет под дождем в футбол, разбрызгивая воду под ногами. Воспоминания о детском футболе под дождем важнее демонстрации своего профессионализма»⁸.

Из этого описания можно понять, что вся ткань этого спектакля состоит из тончайших наблюдений и переживаний. Жизнь цирковых артистов на сцене откликается личным переживанием каждого зрителя. Не возможно эмоционально отстраниться от этих чарующих картин, которые рисует режиссёр. Радость жизни, восторг познания, всплеск эмоций, светлая грусть по уходящему детству, краткие мгновения счастья – вот категории, далекие от сухих действенных режиссёрских формулировок, которыми оперирует этот художник. Образность выходит на первый план, не заслоняя технику, но и не акцентируя на ней внимания. В этом, на наш взгляд, и заключается особенность подхода к постановке циркового номера или спектакля. Образ номера лежит в области личных переживаний, ассоциаций, воспоминаний и фантазий. Нет принятой в традиционном цирке костюмированной демонстрации технических возможностей артистов. В таком подходе нет ничего плохого. Искусство выполнения трюков, прекрасное владение собственным телом, безусловно, вызывают восхищение. Но если эти, с позволения сказать «технические» моменты связать в номере с образами

⁸ <http://ptj.spb.ru/archive/79/shapito-79/novyj-cirk-iulichnyj-teatr/>

близкими каждому, возникает ощущение полного погружения, слияния с происходящим. Это трудно объяснить, но глядя на подобные номера, кажется, что ты сам делаешь эти трюки, ты сам преодолеваешь собственное несовершенство, паришь в воздухе вместе с акробатами.

Еще один спектакль этого выдающегося мастера, о котором пойдет речь - спектакль «Carteo», поставленный им в «Цирке дю Солей». Говорят Финци Паска объяснял, что этот спектакль — смерть клоуна, перед которым проходит его счастливая цирковая жизнь. («Мне приснились мои похороны», — говорит в начале герой, которому снится детство и полеты), в снах которого мир прекрасен и многолюден.

Приведём короткое описание, сделанное Мариной Дмитриевской: «Вот человек рождается — и сусальные ангелы с рождественских открыто начала XX века летают над ним. Они, жители тонкого мира, будут сопровождать персонажей в моменты опасности (когда канатоходка пойдет под крутым углом на высоте 16 метров, ее прилетят «страховать» сразу два ангела: Финци Паска не забывает о драматургии). Сколько мы видели гимнастов на батутах! И как это всегда напоминало детские прыжки среди подушек на большой родительской кровати: взлетел — упал в мягкое! Финци Паска возвращает это ликующее ощущение: гимнасты — девочки и мальчики — скачут на кроватях-батутах, кидаясь подушками, как вам и не снилось!

Вам хотелось в детстве покачаться на люстре? Спектакль дарит вам и это: три огромнейшие люстры в подвесках заменяют девушкам-гимнасткам трапеции — и они парят, запутываясь в стропах, демонстрируя чудеса грации и ловкости — без лонжей! Мир сновидений полон музыки, цирковых поединков (гимнасты на доске — две подростковые, как бы дворовые, пацанские компании).

Каждый сюжет обработан ностальгическим сознанием. Лилипутка, летящая на шарах, что-то щебечущая... Каждый из зрителей может потрогать ее туфельку — и подтолкнуть малютку вверх: лети... Кукла, с которой играем мы? Каждый из нас — ребенок, которого подкидывают взрослые?..

В финале умерший клоун катится на велосипеде, сопровождаемый ангелами. А куда? Ведь рай у него уже был — цирк! Или жизнь наша теряет гравитационную силу во сне? Почему во сне? В детстве. Почему в детстве? В цирке»⁹.

Спектакль до предела «населен» волшебными воспоминаниями и мечтами, которые жили в наших детских снах и которые со временем утрачивают взрослые люди. И, пожалуй, гениальность создаваемых этим режиссером образов как раз заключается в этом возвращении в тот мир детских фантазий и снов, которых так не хватает каждому человеку. Как же создается этот волшебный мир? Как и что ищет в этих образах режиссер? Хочется привести несколько строк из интервью Даниеле Финци Паска, ведь

⁹ <http://ptj.spb.ru/archive/79/shapito-79/novyj-cirk-iulichnyj-teatr/>

кто как не автор этих произведений лучше ответит на эти вопросы: «Мы пытались достигнуть такой виртуозности в жестах, чтобы добиться от зрителей эмпатии. Все-таки театр я воспринимаю как одну из форм радости, как возможность погрузиться в определенную атмосферу, как можно более виртуозно коснуться реальности.

А у нас, артистов, клоунов, нет этого страха перед забвением. Вечность для нас не существует, наши жесты — как след на песке, который через секунду смоеет волна. Это позволяет нам концентрироваться на ощущении «здесь и сейчас», позволяет рождаться и умирать одновременно. Поэтому мы достаточно настойчиво и даже агрессивно ищем правду существования, каждый день совершенствуемся в ремесле и благодаря этому обретаем виртуозность.

Наша сила заключается в том, что мы остаемся в памяти, в подсознании, в мечтах зрителей и они начинают играть с этими воспоминаниями. Поиски чистого, искреннего, совершенного жеста, придающего смысл и ценность тому, что мы делаем, — эта рутина клоуна, может быть, не менее духовна, художественна, чем у архитекторов, композиторов.

Акробаты и клоуны в цирке ищут совершенный жест. Этим же, по сути, занимаются и спортсмены во время Олимпиады, где каждый жест оценивается по десятибалльной шкале (а сейчас есть даже и сотые, и тысячные доли балла). Но только когда человек достигает совершенства, он может прийти в цирк. В то же время в цирке важно показать не только совершенный жест, а жест, за которым скрывается мысль, душа, тревожные глаза артиста и определенное представление о тех вещах, которые идут из глубин подсознания. Чтобы из гимнаста получился настоящий акробат, должна пройти целая жизнь. Акробатический жест — древнейшая традиция выражения человеческого духа, которая возникла, может быть, еще до появления осмысленной речи»¹⁰.

Раздел 4. Образное решение в разговорных жанрах эстрады.

Необходимо сказать несколько слов об образном решении в разговорных жанрах эстрады. Задачей этой работы не является подробный разбор разговорных жанров эстрады и их специфических особенностей. Подробно о разговорных жанрах эстрады и их истории можно прочитать в книге И.А.Богданова – «Постановка эстрадного номера».

На первый взгляд, может показаться, что вопросы создания образа в эстрадном монологе, фельетоне или сценке, не представляют сложности. Актер выходит на площадку и произносит текст. При этом на сценической площадке отсутствуют декорации, реквизит, дополнительные выразительные средства, с помощью которых в других жанрах эстрады и цирка создается атмосфера номера, возникает задуманный режиссёром образ. Но это не так, ибо создание образа в разговорных жанрах эстрады это очень сложная и

¹⁰ <http://ptj.spb.ru/archive/79/shapito-79/novyj-cirk-iulichnyj-teatr/>

важная задача. В них артист выходит на сцену один, без «прикрытия». Только его мастерство и талант могут убедить зрителей. Артист – это и есть образ. И основная задача режиссёра помочь найти исполнителю этот органичный и убедительный образ, во всех деталях и нюансах. Иными словами, необходимо найти для исполнителя «маску».

На эстраде есть много примеров удачно найденных образов-«масок». Можно вспомнить образы персонажей придуманных А.Райкиным, Г.Хазановым, В.Винокуром, К.Новиковой, Ю.Гальцевым и многими другими мастерами разговорного жанра. Существует несколько путей создания образа исполнителя эстрадного монолога.

Первый вариант подразумевает создание именно «масочного» образа персонажа близкого к клоунаде. Примером может служить яркий костюм Морячка - Юрия Гальцева. Это гротесковый персонаж, своеобразный говорящий клоун. Его пластика преувеличена по ритмическому решению, он имеет больше свободы в выражении своих эмоций, его существование не укладывается в рамки обыденного бытового. Этот уход от бытового поведения сознателен. Гротеск – способ сценического существования актёра.

В определенный период своего творчества, выдающийся артист эстрады Аркадий Райкин, очень активно использовал подобный, «масочный» вариант создания сценического образа. С помощью масок он создавал целую галерею персонажей молниеносно сменяющих друг друга. Отличающиеся внешней и речевой характерностью они, мгновенно меняя друг друга, появлялись из-за ширмы, всегда неожиданные, очень яркие и представляющие актуальный интерес для аудитории.

Необходимо выделить одну из особенностей в работе актера в «маске». Являясь до определенной поры его союзником она на определённом этапе творческого развития ограничивает актёрский репертуар. Невозможно всю творческую биографию построить на эксплуатации одного образа. Очень сложно долго находить репертуар, подходящий для постоянной раз и навсегда созданной «гротескной маски»? Ведь необходимо учитывать множество специфических черт, присущих именно ей, продуманному до мелочей образу персонажа. Найдется ли автор, настолько профессиональный и погруженный в предлагаемые обстоятельства именно этого персонажа, чтобы создавать тексты, абсолютно отвечающие всем нюансам характерности этой «маски»? Возможно. Но, в случае если этого не происходит, именно режиссёр вместе с исполнителем должны довести монолог или сценку до соответствия персонажу.

Это задача не легкая, ведь не каждый актер и режиссер обладает литературным и драматургическим даром, который позволит грамотно работать с текстом. Поэтому, очень важно чтобы автор литературного текста, актёр и режиссёр – создатели эстрадного разговорного номера, сумели договориться и вместе довести его до совершенства, работая как единый механизм. А для этого им всем нужно абсолютно точное и единое

понимание всех предлагаемых обстоятельств жизни создаваемого персонажа. Его возраст, профессия, образование, отношения с окружающими, пластика и важные черты характера, которые будут преувеличены, доведены до гротеска. Ведь очевидно, что речь человека малообразованного не будет литься гладко, выражать свои мысли для него будет крайне тяжело. Или наоборот, болтун и пустослов будет произносить свои тексты со скоростью пулемета, правда смысла в них может быть меньше чем у предыдущего «оратора». «Маска» наглеца, или труса, ловеласа, балагура, скупого, или мрачного человека требуют точно найденного пластического решения, придуманного костюма, грима, выпячивающего эту его основную черту, доведения до предела выразительности одной, точно найденной грани характера.

Другой вариант работы на эстраде в речевом жанре – очень распространенный сегодня в мире «Stand up». Если проанализировать работу артистов в этом жанре, можно выделить такую особенность как отсутствие маски как таковой. Персонаж играет самого себя, он такой же как те, кто смотрит на него из зала. Это человек, не придуманный, не ограниченный одной темой, «масочностью». Обычно выступление артиста этого жанра – винегрет из мыслей, наблюдений и шуток. Нет смысла рассуждать на предмет высокого художественного слога в текстах резидентов «Stand up», его нет, да он и не подразумевается. Скорее наоборот, чем проще речь, чем больше она снабжена разнообразными скабрёзными выражениями, тем больший отклик она вызывает у аудитории. Тем не менее, на сегодняшний день, этот жанр уже стал частью культурного пространства, он пользуется успехом, и было бы ханжеством не рассматривать его в контексте разговора о современной эстраде. Ведь, если отбросить все отрицательные составляющие «Stand up», можно очень четко проследить его родство с эстрадными жанрами. Скоротечность, злободневность, подача шуток, мобильность – все это признаки эстрадного номера. «Stand up» - это ведь не что иное, как авторское исполнение монологов. Нового в этом ничего нет. А.Арканов, С.Альтов, М.Задорнов, М.Жванецкий и многие другие авторы юмористических монологов, сами блистательно исполняли их со сцены. Изменилась аудитория, она стала моложе, изменилась культурная парадигма, стилистика языка, стало дозволено говорить то, что раньше не разрешалось, причем даже не цензурой, а культурой. Но ведь это проблема не столько исполнителей, сколько потребителей. То, что востребовано, то и звучит со сцены. Но, это предмет отдельного исследования.

Мы же должны обратить внимание на профессиональные задачи, которые стоят перед режиссёром эстрады в контексте разговора о жанре «Stand up». И здесь важно подчеркнуть, что режиссёр и исполнитель должны уметь выстроить внутреннюю драматургию монолога, точные переходы от темы к теме, придумать и воплотить неповторимую авторскую подачу. Это не «маска», а отличительные черты, «фишки» исполнителя, положительные или отрицательные особенности его личности, которые позволят

запомниться, «зацепить» зрителей. И это не оговорка, что нужно выделять отрицательные стороны. Парадокс, но тем не менее. Половина исполнителей «Stand up», имеют дефекты речи. Казалось бы, это профессиональная непригодность. Но парадокс восприятия в том и заключается, что любые дефекты, сближают исполнителя со зрителями, точнее с той целевой аудиторией, которая ходит на эти концерты. Фигура не отличается статью – прекрасно! И в зале не все Аполлоны. Минусы надо переводить в плюсы.

В первой части раздела о разговорный жанрах эстрады, мы коснулись темы работы актёра в «маске». Повторюсь, что в этом случае, «маска» и есть образ. В случае с резидентами «Stand up», главенствует не маска, а тема. Большинство исполнителей работает над определенной темой во всех своих выступлениях. Ю.Ахметова, например, использует в выступлениях тему женщины с неустроенной личной жизнью. И все ее монологи так или иначе связаны с этой темой.

Может возникнуть вопрос, не является ли образ «неустроенной женщины» своего рода маской? Чтобы ответить на этот вопрос, попробуем сравнить Ю.Ахметову, с известной исполнительницей эстрадных монологов К.Новиковой. К.Новикова использует в своих выступлениях образ тети Сони, одесситки, живой, общительной, всезнающей, мудрой и разбитной. В сюжетах монологов используются придуманные предлагаемые обстоятельства, характерные для этого персонажа. Создавая этот образ, артистка активно использует характерность, как пластическую, так и речевую. И эта «масочность», рождает яркий образ. Ю.Ахметова, напротив, идет от себя. Возможно, ситуации, которые она описывает в своих монологах и придуманы, но они максимально отвечают теме ее выступлений. Характерность исключена, Ю.Ахметова идет только от собственной индивидуальности. Все эти замечания, касаются общей тенденции в выступлениях всех резидентов «Stand up». Они «приучают» зрителей к себе. К своей индивидуальности, личной теме.

В этом разделе мы коснулись двух основных способов создания образа в речевых жанрах эстрады. С точки зрения сочинения номера, работы режиссёра с исполнителем, такие, не затронутые нами, разговорные номера как скетч, сценка, эстрадный диалог так же решаются постановщиками исходя из двух приведённых приёмов.

Раздел 5. Заключение.

В заключении учебно-методических рекомендаций «Образное решение эстрадного номера» еще раз хочется обратить внимание будущих режиссёров эстрады, на специфические особенности этого очень сложного жанра. Мобильность, лаконичность, предельная выразительность, особый способ существования, отсутствие пятой стены, т.е. прямой контакт со зрительным залом – вот основные отличительные признаки эстрадного номера. Специфика работы с исполнителями, особый подход к трюковой

работе в эстрадно-цирковых номерах, все это требует больших знаний и точного понимания технических возможностей, как самих исполнителей, так и сценического реквизита с которым они работают.

Поиски же точного образа – одна из основных и крайне важных задач стоящих перед режиссёром эстрады. Необходимо абсолютно точно и в русле замысла придумывать и воплотить скупыми средствами эстрады образное решение номера. Без образного решения, номер будет обеднен и не сможет достигнуть необходимой степени выразительности, не оставит у зрителя того впечатления, которое может произвести настоящее произведение искусства.

Раздел 6. Список рекомендованной литературы.

1. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм / К. Малевич. - 3-е изд. - Москва : тип. Обществ. польза, 1916. - 31 с.
2. Письма К. С. Малевича М. В. Матюшину / публ. Е. Ф. Ковтуна // Наше наследие. - 1989. - № 2. - С. 135.
3. Матюшин М. Футуризм в Петербурге. Спектакли 2, 3, 4 и 5-го декабря 1913 года / М. Матюшин // Футуристы. Первый журнал русских футуристов. - 1914. - № 1–2. – С.19
4. Крученых А. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / А. Крученых. - Москва : Гилея, 2006. – 460 с.
5. Шкловский В. Б. Искусство цирка / В. Б. Шкловский // Гамбургский счет : Статьи — воспоминания — эссе (1914— 1933). - Москва, 1990. – С.73
6. См.: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд / К. Рудницкий. - Москва : Наука, 1969. – 526 с.
7. Гвоздев А. А. Театральная критика / А. А. Гвоздев. - Ленинград : Искусство, 1987. – 280 с.
8. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы : в 2 ч. Ч. 2 : 1917-1939 / В. Э. Мейерхольд. – Москва : Искусство, 1968. – 522 с.
9. Мейерхольд В. Э. Ампула актера / В. Э. Мейерхольд, В. М. Бебутов, И. А. Аксенов. - Москва : Гос. высш. режиссер. мастерские, 1922. – 16 с. (С. 6–7.)
10. Цит. по: Мейерхольд, В. Э. Статьи, письма, речи, беседы : в 2 ч. Ч. 2 : 1917-1939 / В. Э. Мейерхольд. – Москва : Искусство, 1968. – 522 с. (С. 533.)
11. Цит. по: Рудницкий, К. Конструктивизм и биомеханика / К. Рудницкий // Режиссер Мейерхольд. – Москва, 1969. - С. 276–277.
12. Письмо В. Э. Мейерхольда — М. Ф. Гнесину от 7 мая 1915 // Мейерхольд В. Э. Переписка, 1896–1939 / В. Э. Мейерхольд. - Москва, 1976. - С. 175.
13. Юрьев, Ю. Царь Эдип / Ю. Юрьев // Записки : в 2 т. / Ю. Юрьев ; ред.,

- вступ. ст. Е. М. Кузнецова ; подгот. текста, примеч. Л. И. Гительмана, А. А. Штейнман. - Ленинград ; Москва, 1963. – Т. 2. - С. 252.
14. Бушуева, С. К. Моисси / С. К. Бушуева. - Ленинград : Искусство, 1986. - 187, [2] с. (С. 72.).
15. Юрьев Ю. М. Царь Эдип / Ю. М. Юрьев // Записки. - Т. 2. - С. 263.
16. Хроника // Петроградская правда. - 1918. - 29 сент. - С. 4.
17. Юрьев, Ю. М. Макбет / Ю. Юрьев // Записки : в 2 т. - Ленинград ; Москва, 1963. - Т. 2. - С. 304.
18. Стреллер, Дж. Театр для людей. Мысли, записанные, высказанные и осуществленные / Дж. Стрелер ; пер. с итал. и коммент. С. Бушуевой. – Москва : Радуга, 1984. – 310 с.
19. Сушков, Б. Театр будущего. Школа русского демиургического театра. Этика творчества актера / Б. Сушков. – Тула : Гриф и К, 2010. – 471 с.
20. Бомонт Фрэнсис // Театр : энцикл. – Москва, 2002. – С. 63.
21. Театр. Актер. Режиссер. Краткий словарь терминов и понятий / сост. А. Савина. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2010. – 350 с. (С. 78).
22. Теоретические основы создания актерского образа / [сост., отв. ред. Н. А. Зверева и Д. Г. Ливнев]. – Москва : ГИТИС, 2002. – 179 с.
23. Создание актерского образа : теоретические основы / сост., отв. ред. Н. А. Зверева, Д. Г. Ливнев. – М. : РАТИ–ГИТИС, 2008. – 224 с. (С. 62.)
24. Аппиа, А. Музыка и постановка (Теоретические принципы. Сценическая иллюзия. Актер. Освещение) ; Ритмическая гимнастика и театр ; Производство живого искусства (Живая длительность; Живое пространство; Слияние) / А. Аппиа // Живое искусство. - Москва, 1993. – С. 31-94.
25. Аппиа, А. Из книги «Произведение живого искусства» / А. Аппиа // Хрестоматия по истории зарубежного театра / под ред. Л.И. Гительмана. – Санкт-Петербург, 2007. – С.82
26. Михайлова, А. А. Образ спектакля / А. А. Михайлова. – Москва : Искусство, 1978. – 247 с.
27. Ремез, О. Я. Ваш первый спектакль / О. Я. Ремез. – Москва : Сов. Россия, 1971. – 80 с.
28. Свобода, Й. Тайна театрального пространства : лекции по сценографии / Й. Свобода, – Москва : ГИТИС, 1999. – 152 с. : ил.

Раздел 7. Список рекомендованных интернет-ресурсов.

1. Энциклопедия : Музыка. Театр. Кино. – Режим доступа: http://scit.boom.ru/music/teatr/What_takoe_teatr.htm
2. Театральная Энциклопедия. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Teatr/ Index.php

3. Актерское мастерство. – Режим доступа: <http://acterprofi.ru/>
4. Культура и Образование. Театр и кино // Онлайн Энциклопедия «Кругосвет». – Режим доступа: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino.
5. Античный театр. – Режим доступа : <http://anti4teatr.ucoz.ru>.
6. Каталог: Театр и театральное искусство. – Режим доступа: <http://www.artworld-theatre.ru>.
7. Средневековый театр. – Режим доступа: <http://art.1september.ru/index.php?year=2008&num=06>
8. Западноевропейский театр. – Режим доступа: <http://svr-lit.niv.ru>
9. Планета театра: [новости театральной жизни России]. – Режим доступа: <http://www.theatreplanet.ru/articles>
10. Средневековый театр Западной Европы. – Режим доступа: http://scit.boom.ru/music/teatr/Zarybegnui_teatr3.htm
11. Театральная библиотека: пьесы, книги, статьи, драматургия. – Режим доступа : <http://biblioteka.teatr-obraz.ru>
12. Театральная энциклопедия. – Режим доступа : <http://www.theatre-enc.ru>.
13. История: Кино. Театр. – Режим доступа : <http://kinohistory.com/index.php>
14. Театры мира. – Режим доступа: <http://jonder.ru/hrestomat>
15. Театры народов мира. – Режим доступа: <http://teatry-narodov-mira.ru/>
16. Театральная библиотека: пьесы, книги, статьи, драматургия. – Режим доступа <http://biblioteka.teatr-obraz.ru>
17. Хрестоматия актёра. – Режим доступа: <http://jonder.ru/hrestomat>

Учебное издание

Шестаков Алексей Владимирович

Образное решение эстрадного номера

Методические рекомендации