

ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ КАЛУЖСКОЙ ОБЛАСТИ
«ДОМ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА И КИНО «ЦЕНТРАЛЬНЫЙ»

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

ДЛЯ РЕЖИССЁРОВ КОНЦЕРТНЫХ
И ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ТЕМАТИЧЕСКИХ ПРОГРАММ
ПО ИТОГАМ ПРОВЕДЁННОГО СЕМИНАРА-ПРАКТИКУМА
«МОНТАЖ ТЕМАТИЧЕСКИХ ПРОГРАММ»

КАЛУГА, 2020

ГБУК КО «Дом народного творчества и кино «Центральный» приветствует своих коллег — тех, кто во всех уголках нашей области создает тематические и концертные программы — наших режиссёров.

Создание любой программы — задача не из простых. К сожалению, как правило, очень часто многие режиссёры поверхностно относятся к созданию программы. Поэтому и получается, что зритель с мероприятия часто уходит не совсем довольный, с массой вопросов к организаторам. И потом, так получается, мы теряем этого зрителя, его уже трудно привлечь на мероприятие. «А что я там не видел?» — такой аргумент могут услышать организаторы.

К примеру, многие считают, что нет ничего проще создания концертной программы. К сожалению, существует мнение, что в концерте нужно лишь установить порядок исполняемых номеров; начинать его следует со слабых, а наиболее «выигрышные» поставить на конец программы; и сделать это может любой человек. Но если бы постановка концерта действительно сводилась только к определению порядка выступающих, то не за чем было бы говорить о том, как ставится концерт.

На самом же деле всё не так просто. Продумывая концертную программу, мы, режиссёры, организуем эстрадное действие в пространстве и времени, находим его образное, пластическое и ритмическое решения и многое другое.

Вот для чего проходил семинар-практикум для режиссёров театрализованных и тематических программ «Монтаж тематических программ». Мы старались разобрать наиболее часто встречающиеся ошибки при подготовке. И в этом нам любезно помогла разобраться заслуженный работник культуры Калужской области, опытный режиссёр праздников города Калуга Киселёва Любовь Евгеньевна.

Надеемся, что данные рекомендации помогут вам, уважаемые режиссёры, создавать прекрасные программы.

С уважением,

***Владимир Олегович Хрусталёв,
заведующий отделом досуговой деятельности
ГБУК КО «Дом народного творчества и кино «Центральный»,
заслуженный работник культуры Калужской области***

Содержание

Часть 1. Сценарий. Тема. Идея.....	7
Часть 2. О замысле.....	9
Часть 3. Сюжетный ход.....	15
Часть 4. Образ. Ассоциативный ряд. Форма.....	17
Часть 5. Монтаж.....	21
Часть 6. Подлинные факты. Документы как одно из средств выразительности.....	25
Часть 7. Темпоритм.....	30
Подведём итог.....	32
Список использованной литературы.....	34

Часть 1

Сценарий. Тема. Идея

Нынешний, 2020 год, для нашей страны юбилейный, потому что его жители отмечают 75-летие со Дня Победы в Великой Отечественной войне. У работников учреждений культуры часто возникают вопросы: «Как создать хороший сценарий? Каковы особенности его построения?»

Стоит заметить, что сценарий, отражающий тематику Великой Отечественной войны, прежде всего должен повествовать о людях, о жизни короткой и честной, о самопожертвовании земляков. На судьбе этих людей, на публицистическом рассказе о героях войны должно быть сосредоточено внимание режиссёров (и это не только уважаемые ветераны, коих остаётся всё меньше и меньше, это и малолетние узники, и вдовы, и блокадники, и тыловики).

Жанры театрализованных представлений (тематические концерты, митинги, вечера, шествия и др.) синтетичны, т.е. соединяют в себе выразительные средства различных искусств. Здесь взаимодействуют музыка и слово, пластическое движение и образно-постановочное решение, сквозное действие, атмосфера. Программа праздника Дня Победы очень разнообразна: концерты художественной самодеятельности всех видов и жанров искусства, театрализованные тематические программы на различных площадках, конкурсы на лучшее исполнение произведений советских и российских композиторов и поэтов, встречи молодёжи со старшим поколением, спортивные соревнования, выставки, квесты, экспозиции изделий мастеров народного творчества и многое другое.

Сценарий является первоначальным в творческом процессе создания театрализованного представления, программы. Это подробная литературно-режиссёрская разработка содержания программы.

Необходимо помнить, что творческий процесс работы над созданием сценарной драматургии начинается с изучения жизненного события, которое требует художественного оформления публицистического материала. Занимающийся его созданием должен приложить немало сил, ума, воли, собирая материалы, изучая жизнь. Важным на данном этапе работы является изучение сценаристом аудитории будущего театрализованного действия, её социальных и психолого-педагогических особенностей. Всё это поможет ему определить **тему** — круг жизненных явлений, которые будут художественно исследованы в сценарии, выявить и определить аспекты, проблемы и сформулировать авторскую концепцию театрализованного действия или программы.

Первый этап работы — *нахождение задачи-темы*. «Я не знаю, какую тему взять». «Я не знаю, о чем писать». «Где взять тему?» Чаше всего именно с этих вопросов начинается поиск у режиссёров.

Тема сценария определяется тем кругом явлений, вопросов, которые в настоящее время волнуют аудиторию. Из них сценарист отбирает наиболее актуальные. Они и определяют тему сценария.

Какие актуальные вопросы взять для художественного исследования в своем будущем сценарии? О чем писать, какие стороны жизни осветить? Какие вопросы в настоящее время волнуют аудиторию, т.е. наиболее актуальны? Я знаю, что успех, качество моей постановки во многом будет зависеть от того, насколько затронутая мной тема созвучна с потребностями и интересами аудитории.

Меня давно волновало то, как по-разному люди относятся к тому, что я хочу затронуть...

Эти мысли обычно посещают составителя программы.

Понимание сценаристом сути будущего проекта-сценария, предстоящего театрализованного действия, программы, впервые происходит на этапе постановки цели педагогического воздействия на конкретную аудиторию. Побудительным мотивом здесь выступает конфликт, то есть противоречие между заявленной потребностью, желанием и фактическим их неудовлетворительным состоянием. Осознание противоречия и формирует проблему, которая может совпадать с названием театрализованного действия.

Здесь и осознаётся основополагающий элемент технологического процесса — *цель*, которая выражает смысл предполагаемого действия. Отсюда начинается её формирование. Далее цель конструктивно детализируется как структурная система и наполняется определённым содержанием. Следовательно, ***выбор темы определяется гражданской позицией автора сценария.***

Часть 2

О замысле

Итак, получается, что вы должны выяснить, чем вызвана необходимость постановки, причину, повод, событие, по случаю которого должен состояться тематический концерт и для какой аудитории. Ведь причина, событие, вызвавшие постановку концерта, программы, несут в себе определённое содержание, которое в свою очередь диктует содержание программы и во многом определяет его тему, идею, форму, отбор необходимых номеров и многое другое, то, что в конечном результате выразится в неповторимом образе концерта.

И тогда начинается работа по созданию смыслового каркаса, который после формулирования авторской концепции потребует определения блоков, эпизодов и других единиц сценической информации, которые и явятся структурными элементами будущего сценария. Тогда уже режиссёры дают образное название блокам, эпизодам, ставят цели педагогического воздействия каждой единице сценической информации и определяют им смысловые задания. Совокупность всех сценических заданий каждой единицы сценической информации и есть смысловой каркас будущего сценария. Но образное решение программы не рождается само по себе. Оно результат воплощения, основанного, как мы уже говорили, на теме, идее и всех предлагаемых обстоятельствах художественно-образного режиссёрского замысла программы, иначе говоря, его задумки, мысленного видения.

Тема и идея — два понятия, тесно связанных, но отличных друг от друга. **Тема** — о чём программа, **идея** — основной вывод, мысль.

Итак, вы поняли: что бы вы ни ставили: спектакль, концерт, номер — их создание начинается с замысла. Это начало любого творчества. Ведь любое творчество начинается с наброска (эскиза) будущего произведения. Это можно сравнить с работой в любой профессии.

С задумки начинают работу писатели, художники, композиторы, модельеры и др.

Замысел определяет цель и *содержание (идею и тему)* программы, а также их раскрытие (**форму**) и порядок номеров (**композицию**), логику перехода от номера к номеру (**приём**), **темпоритм**, **сценическую атмосферу**, **сценографию** (характер оформления) — словом, всё, из чего будет складываться программа. Режиссёр выстраивает сменяемость чувств и эмоций, настроение зрителя. И при этом мы должны не забывать о драматургических канонах построения композиции: предусмотреть **экспозицию** (пролог), которая должна быть чёткой и лаконичной. Здесь мы знакомим зрителя с темой (эту функцию может выполнять конкретный номер, стихотворный материал, текст ведущего и т.д.). Музыкальным эпиграфом может служить песня о войне. Как уже было отмечено, в экспозиции отражается общий характер темы будущей программы, представления.

Давайте поговорим подробнее о нашей дате — 75-летие Победы в ВОВ 1941–1945 гг. Так как на семинаре много вопросов было именно по созданию программ, посвящённых 75-летию.

Итак, мы должны с вами определить замысел программы. И начинать мы будем с темы и идеи. Многие скажут, что тема — «75-летие Победы». Конечно, каждое событие, каждая знаменательная дата имеет своё содержание и свой неповторимый образ. Но событие в данном случае — годовщина Победы, на этом делаем акцент. В нём и история войны, и её начало, и беды первых дней сокрушительных лет, и разгром немцев под Москвой, и Сталинградская битва, и Орловско-Курская дуга, и Брестская крепость, и фронт, и тыл, и женщины на войне, и дети войны, и партизаны, и Ленинградская блокада, и подвиг медсестёр, и многое другое. В конечном счёте миллионы не вернувшихся и Победа со слезами на глазах... Да разве можно перечислить всё, из чего складывались четыре долгих года этой войны, четыре долгих года Веры и Надежды. Поэтому в отличие от театральных режиссёров, которые сразу определяют существующую тему произведения, мы — режиссёры театрализованных концертов, массовых праздников — ищем, находим и выбираем её среди множества тем, заключённых в событии (а не выдумываем её). Поэтому для определения темы мало знать, какому событию оно посвящается — так оно многогранно (особенно если оно историческое). Это событие, как правило, содержит в себе множество тем. Ведь разве Победа народа в ВОВ помимо выше перечисленного не содержит в себе и величие народа, одержавшего победу в смертельной схватке с фашизмом, и тему героев тыла, и подвиг городов-героев, и память о тех, кто навсегда остался молодым, и веру в Победу?... Перечисление можно продолжить. Причём каждое из этих слагаемых может стать темой мероприятия в День годовщины Победы. Например, «Подвиг солдата», «Война и дети», «Тыл фронту» и т.д.

К сожалению, нередко можно встретить такие мероприятия, в которых режиссёры либо сценаристы стараются «впихнуть» как можно больше тем. И это совершенно не правильно!!! Такой вариант предполагает просто «скольжение по верхушкам», «киш-миш» — образно выражаясь.

Выбор конкретной темы обычно подсказывает сама жизнь. Каждый режиссёр рассматривает её с собственной точки зрения, и от его умения взглянуть свежим, актуальным на сегодняшний день взглядом, не повторяя себя и других, зависит не только нахождение для каждого события своей темы, приёмов, средств выразительности и образного строя, но и успех любого тематического мероприятия. Конечно, здесь решающее значение имеет то, насколько глубоко он, режиссёр, сценарист, знаком с событием.

Итак, мы изучили содержание события и осмыслили его. Теперь нужно найти такую тему, *во-первых*, отражение которой можно легко найти, глядя в сегодняшний день и на позицию общечеловеческую, *во-вторых*, помня, как уже мы писали выше, что нельзя объять необъятное, и рассказать сразу и многом. А раз так, то наш концерт, представление должны не просто восстановить события прошедшей войны, а в какой-то мере повествовать

великую правду о ней. Тем более важно, что нынешнее поколение воспринимает события 1941–1945 годов далеко не однозначно.

Поэтому мы думаем, ссылаясь на опыт известных режиссёров, главным действующим лицом предстоящего мероприятия должен стать ЧЕЛОВЕК, с его мыслями, чаяниями, надеждами, любовью, страданиями. Словом, наше мероприятие должно, несмотря на все пережитые страной ужасы и трудности, воспеть Человека-воина, спасшего свою Родину.

Итак, мы выбрали и определили тему мероприятия, теперь можем определить и его идею. Осмысление и толкование темы на уровне замысла помогает правильно сформулировать идею, то есть главную мысль, которую будет нести наше мероприятие, из которой зритель сделает вывод. Мысль такая: *«Никто не забыт, и ничто не забыто! Только помня о прошлом, можно строить будущее»*. Вот она-то, может, и должна стать идеей нашего мероприятия (*концерта-представления*). Именно правильное осмысление темы и идеи помогает режиссёру-автору из всего многообразия материалов, связанных с событием, которому посвящено ваше мероприятие, отобрать из репертуара коллективов и исполнителей всё то, что наиболее точно и ярко выражает его тему и идею.

Естественно, зная непростую ситуацию, особенно в сельских клубах, задаём риторический вопрос: «Можно ли средствами, имеющимися в распоряжении этих учреждений культуры раскрыть такую тему и идею?» Ведь их масштабы скромны, сцена (если есть) оставляет желать лучшего, а коллективы небольшие, да и исполнителей не так уж много.

Но если говорить по делу, а не ссылаться на трудности, то получается, суть, в конечном счете, не в количестве коллективов и исполнителей и не в размерах (или отсутствии) сцены, а в том, как их использовать, какими художественными средствами мы будем выражать найденные нами тему и идею. А это зависит от того, какое мы найдём для них образное решение.

Конечно, чтобы покорить сердце зрителя, эмоционально-зрелищная сторона нашего мероприятия должна быть направлена, прежде всего, на пробуждение у зрителя гражданской позиции, патриотических чувств. Именно это последнее во многом зависит от сохранения нами ощущения злободневности темы. В данном случае, злободневность — это не только содержание представления, но и использование режиссёром — постановщиком современных выразительных средств, современных приёмов работы с исполнителями и художественно-постановочной группой. Каждый режиссёр понимает по-своему современность, которая в сценическом искусстве, как и любая другая категория искусства, конкретна. Это активный поиск выразительных средств, приёмов, которые обеспечат, реализацию режиссёрского замысла во всей его полноте.

На первый взгляд, можно вроде бы считать, что определение темы и идеи достаточно для рождения у режиссёра или сценариста замысла будущего мероприятия. Конечно, можно и на данном этапе задумать, образно говоря, увидеть будущий концерт. Но этого без знания всех предлагаемых обстоятельств, оказывается недостаточно. И даже самый-самый

фантастический замысел не осуществится. Ведь тут надо знать ещё, сможет ли, режиссёр выполнить задачу в конкретно предлагаемых ему условиях.

Как при постановке сборного (дивертисментного) концерта, какие и сколько в его распоряжении будет исполнителей, где, на какой площадке будет происходить действие, её технические и другие особенности и возможности, многое-многое другое нужно решить. Вплоть до финансовых возможностей. Выяснение и изучение предлагаемых обстоятельств не менее важно для рождения режиссёрского замысла, чем определение темы и идеи.

Более того, предлагаемые обстоятельства иногда имеют решающее значение в рождении того или иного замысла. При попытке разобраться в процессе изучения предлагаемых обстоятельств, понимаешь, что всё не так просто, как кажется на первый взгляд. Надо учесть, что мы должны обязательно изучить особенности события: собрать и проанализировать документы, факты, литературу и другие материалы, связанные с ним. Также нельзя забыть при этом продумать условия и возможность практического осуществления мероприятия: наличие творческих сил и их возможностей, особенности места проведения — сценической площадки, её размеров, оборудования и т.д. Поэтому данное изучение предлагаемых обстоятельств идёт параллельно с обдумыванием темы и идеи будущего мероприятия.

Но одно ясно точно: каким бы doskonaльным не было знание всех предлагаемых обстоятельств, оно остаётся мёртвым, не приводит к желаемому результату, если не одухотворено творческой фантазией режиссёра-автора. Поэтому можно твёрдо утверждать, что точность и конкретность видения замысла, не могут родиться без глубокого осмысления темы, идеи и всех предлагаемых обстоятельств и, конечно, творческой фантазии составителя. И тогда в воображении режиссёра рождается «причудливое здание» — режиссёрско-авторский замысел — основа сценария и решения будущего мероприятия (концерта, спектакля, представления). Это обстоятельство весьма важно, ибо только замысел даёт возможность режиссёру-автору предвидеть желанную цель, результат своей деятельности, его постановочное решение, соотношение компонентов, форму, атмосферу, стиль, жанр и самое существенное — условие для нахождения конкретного образного сюжетного хода, то есть *нахождение действенной линии, сквозного действия будущего мероприятия*.

Сила и живость творческого воображения, фантазии помогает режиссёру на всех этапах работы над мероприятием, особенно при поиске замысла, когда он упорно ищет решение будущего концерта. До тех пор, пока у нас в сознании не зародится и в какой-то мере не выкристаллизуется замысел, мы постоянно думаем о нём, и он, обрастая подробностями, постепенно принимает всё более и более отчётливую форму.

Но как уже было сказано ранее, свою конкретность замысел обретает тогда, когда режиссёр начинает выяснять не только, какими творческими силами он располагает. Их репертуар, их художественные возможности, исполнительский состав... Он просматривает все предлагаемые номера, среди которых будут именно те, раскрывающие разные стороны

определившейся темы и идеи будущего концерта и др. Иначе замысел будет абстрактным.

Но бывает и такое, что из просмотренных номеров не удаётся полностью отобрать то, что именно необходимо, а ни один из номеров не подходит? Такое маловероятно. Во-первых, как мы поняли, во время просмотра и отбора замысел только начинает рождаться. А во-вторых, если для полного и точного выражения замысла вдруг окажется, что требуется подготовить или переделать какой-либо номер, то это не такое уж трудное дело. Но потребуется значительное время, чтобы подготовить нужные номера. Вот почему просмотр и отбор нельзя откладывать «на потом», когда замысел возникнет во всей его полноте. Важно, что именно в это время в сознании режиссёра-автора одновременно происходит процесс дальнейшего становления замысла. Замысел как бы расширяет свои рамки, а, следовательно, начинается поиск сюжетного хода.

В драматургии под понятием **«конфликт»** подразумевается столкновение, борьба, на которых построено развитие сюжета. И вырастает конфликт из конкретной в данном произведении драматургической коллизии, драматической ситуации, созданной автором, исходя из темы и идеи произведения. И под сюжетом понимается ход повествования о событиях, способ развёртывания темы. Но в драматургии театрализованных тематических концертов (представлений) большей частью мы имеем дело не с конфликтом, а с драматургической ситуацией, коллизией, которая, в свою очередь, выражается не сюжетом, а сюжетным смысловым, чаще всего ассоциативным ходом. Но «ситуация» может и не содержать открытого столкновения, конфликта. В то же время это не означает, что в содержании театрализованного тематического концерта нет борьбы. Она, эта борьба, как правило, чаще всего заключена в самом содержании события, которому посвящён театрализованный тематический концерт, и исход которого хорошо известен зрителю. Поэтому «драматическая ситуация» в данном случае означает, что в поисках сюжетного хода, автор обязан найти такой драматургический приём, который не только свяжет отдельные номера и эпизоды представления, но и действительно раскроет событие, которому он посвящён. Именно драматургический сюжетный ход, связанный с темой и идеей представления, позволяет в определенной логике выстроить его действенную линию (развитие действия), используя для этого драматургический приём. В то же время сюжетный драматургический ход, являясь основной частью замысла, определяет и композицию концерта.

В отличие от театрального режиссёра, у которого значительную роль в рождении замысла спектакля играет поиск наиболее яркого воплощения уже выстроенного драматургом сюжета и сквозного действия, режиссёр театрализованного тематического концерта, должен сам найти, придумать сюжетный ход, который органически, образно и действительно соединит в единое целое предварительно отобранные им совершенно разные по жанрам и художественному решению номера в эпизодах и эпизоды между собой. Иначе говоря, создать на основе

*придуманного нами сюжетного хода единое логически развивающееся действие, предполагающее, если нужно, наделение ведущего или ведущих определённым характером и характеристиками, т.е. превращение их в определенные персонажи.*¹

1. ¹ Шароев И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: Учеб. для студентов высш. театр. Учеб. заведений. — М.: Просвещение. 1986. С. 18

Часть 3

Сюжетный ход

Сюжетный ход в театрализованном представлении не только заставляет зрителей следить за развитием действия, но и понимать логику его построения, а порой и воспринимать включённый в представление тот или иной номер с неожиданной точки зрения. Именно в процессе дальнейшего, как принято называть, «целеустремленного и целенаправленного» обдумывания, каким путём, каким образным сюжетным ходом, основанном на сквозном действии, наиболее ярко и точно выразить найденные идею и тему, в сознании режиссёра-автора замысел становится всё более и более конкретным, пока не возникнет не только образное видение будущего произведения, но и пути реализации замысла.

Например, в качестве сюжетного драматургического хода в концерте, осуществленном режиссёрами Санкт-Петербурга «Говорят камни Ленинграда» или «Говорят свидетели», был использован приём *«Воспоминания»*. Причём в этих театрализованных тематических концертах «свидетелями» являлись не только люди, чья цепь воспоминаний или рассказов как очевидцев события становились основой сюжетного хода, а также свидетельствовали как бы «ожившие» памятники, стены, камни мостовой, газетные сообщения и т.д.²

Классика лучших театрализованных концертов на тему ВОВ всегда импонирует разнообразием сюжетных ходов. *«Эстафета поколений»*, раскрывающая художественными средствами преемственность традиций, и *«Специальный выпуск газеты»* с использованием свойственных газете разделов и рубрик (по принципу «Живой газеты»), кстати, такой сюжетно-драматический ход часто используется. Ещё один приём — театрализованный концерт *«Один день»*. Здесь сюжетным ходом стал репортаж с места событий, происходящих в разных местах страны в один определённый день. В других случаях сюжетными ходами становились переосмысленные сюжеты прозаических и поэтических произведений. Например, таких как *«А зори здесь тихие»* или *«Василий Тёркин»*. «Вплетаясь» в канву этих произведений, где уже есть сюжет, можно сделать прекрасное театрализованное представление или театрализованный концерт, используя разножанровые номера.

Театрализованные концерты с каждым годом обогащаются не только новыми выразительными средствами, но и новыми режиссёрскими приёмами, находками. Здесь нельзя не подчеркнуть одно весьма важное обстоятельство, относящееся к особенностям режиссуры театрализованных концертов. Использование таких выразительных средств, как сводные коллективы (танцевальные, хоровые, оркестровые) или таких приёмов, как массовое хоровое речитативное скандирование стихов, мгновенный переброс действия с одной сценической площадки на другую, так же, как

² А.А. Рубб. 30 бесед об эстрадных концертах. — М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2004, с.93

использование так называемого «живого занавеса» и других постановочных приёмов, как правило, решается при написании сценария. Например, в театрализованном концерте *«Эх, дороги» процессия приближающихся, а затем уходящий солдат изображён с использованием приёма теней, дающих возможность увеличивать и уменьшать силуэты идущих.* А разве не могут тему Великой Отечественной войны выразить, скажем, такие сюжетные ходы, как *«Навеки в памяти народной», или «Струны оборванные звуки», или «Река нашей памяти», «Под звуки старого патефона», «Письма с фронта», «Перелистывая старый армейский альбом».*³

К сожалению, многие не очень утруждают себя поиском оригинального сюжетного хода, а предпочитают использовать лежащий на поверхности, чаще всего уже использованный кем-то приём, ставший штампом. Если вдуматься, то становится ясно, что сюжетный ход — это не столько внешний, сколько внутренний, ассоциативный приём последовательного раскрытия содержания представления через сценическое действие. Однако тот или иной сюжетный ход сам по себе остаётся мёртвым, если и здесь фантазия сценариста или режиссёра не подскажет художественно-образные пути его выражения в построении действия каждого эпизода и всего представления в целом.

Поскольку событие, которому посвящено мероприятие, его содержание можно раскрыть множеством сюжетных ходов, то поиск сюжетного хода — дело не такое лёгкое, как может показаться на первый взгляд. Приходится мысленно перебирать десятки подсказываемых фантазией ходов, каждый из них соотносить с замыслом, пока не найдётся тот единственный, который позволит выявить **образ** идеи, темы и содержания программы, и в определённой логике выстроить его сквозное действие, чтобы в результате зритель увидел не разрозненные номера и эпизоды, а единое действие. При этом всегда выясняется ещё одна из его особенностей: сюжетный ход; его конкретная образность всегда носит очень субъективное отношение режиссёра-сценариста к теме и идеи будущей программы, что накладывает определённый отпечаток на режиссёрско-авторское решение программы, свойственное только ему.

Как мы и говорили раньше, сюжетных ходов, которые послужили бы основой режиссёрско-авторского замысла, может быть великое множество. Всё зависит от его творческой фантазии, его погружения в тему, его желания мыслить самостоятельно, а не брать известные уже заштампованные.

Для собственного саморазвития полезно посмотреть классику театрализованных представлений о ВОВ 1941–1945 гг., такие как *«Пусть светят только мирные огни» (автор и режиссёр Б. Глан), «15 сестёр» (режиссёр И. Туманов), «Мы твои рядовые, Россия» (автор и режиссёр А. Орлеанский), «Реквием» (автор и режиссёр А. Силин).*⁴

³ А.А. Рубб 30 бесед об эстрадных концертах. — М.: ВЦХТ «Я вхожу в мир искусств»), 2004, с. 98.

⁴ Силин А.Д. Массовые театрализованные представления и праздники: проблемы режиссуры, проблемы организации. — М.: Советская Россия, 1987, с. 14—16

Часть 4

Образ. Ассоциативный ряд. Форма

Мы уже с вами говорили, что хотя в работе над созданием тематического концерта или представления есть определённая последовательность, но сам процесс его создания не однозначен, не прямолинеен. Так, например, поиск сюжетного хода, как правило, идёт параллельно поиску режиссёрского замысла мероприятия. Причём чаще всего не только параллельно, но и одновременно. Как правило, оторвать поиск сюжетного хода от поиска замысла представления практически невозможно. Часто образ будущего представления, его видение, его замысел и, в том числе, сюжетный ход возникают во время просмотра номеров.

В другой раз толчком становится какой-то поразивший вас факт, обнаруженный при изучении материала, связанного с событием, к которому посвящено предстоящее мероприятие, или возникшая вдруг ассоциация, связанная с темой. А иногда даже строка песни, неожиданно увиденная по-новому может помочь. Как вы понимаете теперь, момент первоначального «озарения» не возникает сам по себе. Он тоже результат внутреннего процесса, идущего в нашем сознании — процесса постоянного поиска. Именно это приводит к тому, что в какой-то момент в результате чаще всего внешнего толчка и вызванных им ассоциаций всё, накопленное режиссёром, переходит в качественно новое образование — в увиденное образное решение концерта. И предугадать, что явится толчком для нашей фантазии, что её разбудит, — труд бесполезный.

Но бывает и так, что фантазия спит. Тогда есть возможность воспользоваться удивительным свойством нашего ума — способностью ассоциативного мышления. Из простого слова можно выстраивать ассоциативный ряд. Например: *весна–трава–тепло–цветы–май–Победа* или *женщина–весна–мать–Родина*. Если двигаться дальше в контексте ВОВ, то эта цепь станет расширяться: *женщина–весна–роды–мать–Родина–Катюша–медсестра–жена–сестра–дочь–вдова...* Выстраивать ассоциативные ряды можно бесконечно.

Возникновение того или другого ассоциативного ряда зависит от внутренних, психофизических качеств человека, от особенностей его мышления, от его памяти, образа жизни, жизненного опыта, знаний и т.д. Конечно, само по себе выстраивание ассоциативного ряда ничего не даёт. Если мы каждую возникшую вновь ассоциацию и вызванное им видение, ощущение не будем соотносить с тем, может ли оно (видение, ощущение) стать толчком к возникновению образного решения будущего произведения. Именно ради поиска такого решения, которое сможет наиболее точно, ярко и неожиданно выразить идею и тему будущего представления, стоит попробовать.

Вот, к примеру, как описывает свой поиск решения при подготовке к театрализованному представлению, посвящённому 60-летию Победы, А.А.Рубб — режиссёр, заслуженный деятель искусств РФ, доктор

искусствоведения, профессор, вице-президент Международной ассоциации постановщиков и организаторов массовых театрализованных представлений и праздников: «...Чтобы начать выстраивать ассоциативный ряд, назовём какое-либо слово, обозначающее понятие или предмет. Лучшие — предмет. Всё равно какой. Ведь у меня поставленной перед собой цели, никаких заготовок нет. Итак, начнём. Возьмём, к примеру, слово «Лампа». Начинаем выстраивать ассоциативный ряд. И не просто выстраивать, а каждую возникающую ассоциацию соотносить с поставленной перед нами целью.

Лампа... электрическая лампа... огонь... костёр... люди греются у костра... солдат... медсестра... раненный (эти персонажи стоит запомнить: они нам могут пригодиться). Пойдём дальше... «Серёжка с Малой Бронной» — пригодится. Почему память подбрасывает мне эти картины и строчки? Наверное, потому что в моём подсознании они связаны с Отечественной войной. Кстати, содержание этого стихотворения стоит запомнить.

Пойдём дальше... Взрыв... дорога... шоссе... просёлочная... Стоп! «Дорога» — это и образ мыслей, образ жизни... Дорога к воплощению мечты... «Дорога» — это дела, поступки. Это 1418 дней войны. ... «Дорога Побед», нет «Дорогами Победы»!! Вроде образ и сквозной ход найдены. Но что-то меня «жмёт». Ощущение такое, что где-то, когда-то я что-то не то читал, не то видел. Какой-то в этом решении есть повтор, приниженность, ведь — 60 лет! Затронет ли такой образ тех, кто о войне знает только понаслышке?

Продолжим. Дорога... путешествие... привал... Тёркин... байки о войне. Стоп, стоп, стоп... Рассказ о войне — не очень действенно, но что-то есть. А если «Сказание о Войне»? Нет, исходя из нашей идеи, точнее — «Сказание о Победе»? Да не просто «Сказание о Победе», а «Сказание о Победе или 1418 дней и ночей Победы». Победы над врагом, победы над собой, победы над лишениями и страданиями, победа Человека над собой, что олицетворяет Недочеловек. Хочу отметить одно, но очень важное для меня обстоятельство: я никогда не принимал большинство прошлых представлений о войне, которые, говоря о Победе, всегда ходили «по колёну в крови», напрочь забывая о том, что это праздник Победы. Однако тот или другой сюжетный ход сам по себе останется мёртвым, если фантазия режиссёра-автора не подскажет художественно-образные пути его выражения в построении действия каждого эпизода и всего концерта в целом...»⁵

Так рассуждает А.А. Рубб., и мы, основываясь на этом, понимаем, что действие нашего театрализованного тематического концерта лучше всего построить по принципу раскрытия в каждом эпизоде какого-либо, порой незаметного на первый взгляд, события из истории Отечественной войны, но связанного с судьбой человека, чтобы на глазах у зрителей складывалось величие его подвига, а значит, подвига народа.

⁵ А.А. Рубб. 30 бесед об эстрадных концертах — М.: ВЦХТ «Я вхожу в мир искусств»), 2004, с.100—101

Сегодня успех театрализованного тематического концерта в большой степени зависит от нестандартности художественно-образного режиссёрско-авторского замысла, сюжетного хода, выраженного в точной для этого замысла форме. То есть, каков будет наш, режиссёрский замысел, какую мы найдём форму для его воплощения — это важно. Главное, чтобы найденный режиссёром образ не только будоражил его фантазию, давал возможность увидеть, как будет раскрываться тема всего концерта, как будет раскрываться содержание концерта, сам концерт, каждый его эпизод, а являлся по убеждению режиссёра единственно возможным для наиболее полного и яркого раскрытия темы, содержания концерта, мысли концерта.

Ещё одна особенность театрализованного тематического концерта, влияющая уже на уровне создания сценария на замысел концерта, — это его **форма**. И мы имеем в виду, не только форму постановки: «представление», «концерт-митинг», «концерт-рапорт» и т.д., или его жанр, что тоже немаловажно, ведь, обдумывая будущий концерт, режиссёр не может не думать о его жанре. Жанр определяет не только «угол зрения» на будущее произведение, но и отбор выразительных средств, а главное — «правила игры». Говоря о форме, мы имеем в виду и его композицию, сюжетный ход, темпоритм, сценографию, характер выразительных средств, которыми мы будем пользоваться и которые зависят от режиссёрского замысла. Конечно, в выборе формы играет роль наличие у режиссёра-автора неординарного ассоциативного мышления и личное пристрастие, позволяющее из числа возникающих вариантов замысла выбрать наиболее яркий, единственный, неповторимый, будоражающий.

Подробно говоря о замысле и его роли в создании театрализованного тематического концерта, мероприятия — подчеркнём, что замысел может остаться нереализованным, если режиссёр не найдёт для него выразительную форму. Интересные находки режиссёра в области формы оказываются бессмысленными, малозначащими, если они носят самоценный характер. И это не случайно. Ибо превращение формы художественного произведения в самоцель ведёт к разрушению художественного образа.

Ещё одна немаловажная особенность театрализованного тематического концерта заключается в том, что в отличие от сборного (дивертисментного) концерта, его содержание, тема и идея выражаются цепью как бы самостоятельных действенных эпизодов, в том или другом повороте раскрывающих его главную тему и идею. Иначе говоря, цепь эпизодов раскрывает содержательную сторону события, которому посвящено действие. При этом каждый его эпизод имеет свой собственный сюжетный ход, свою завязку, развитие действия, кульминацию и развязку. А его содержание выражается сплавом самого разнородного материала, который в драматургическом действии раскрывает режиссёрско-авторскую мысль, чаще всего через образную метафору. Причём каждый эпизод и каждый элемент в эпизоде, находясь в тесной связи, постоянно взаимно влияют друг на друга. Составной частью эпизода, его основным слагаемым, преимущественно является тот или другой номер (имеющийся или специально готовящийся,

причём эпизодом театрализованного тематического концерта может быть отдельный масштабный номер).

До включения его в ткань эпизода номер чаще всего существует как самостоятельное небольшое сценическое произведение, выраженное средствами определенного вида искусства: драмы, музыки, хореографии, художественного слова, пантомимы, цирка и т.д. со своей завязкой, развязкой кульминацией... Не теряя своей жанровой основы и становясь звеном эпизода, включённый в ткань эпизода номер обретает ту же функцию, какую в театральной драматургии несут отдельные реплики, фразы, явления. И в то же время это очень важно: именно цепь номеров в эпизоде больше всех других слагаемых становится его действенно-зрелищным началом.

Чаще всего в театрализованных тематических концертах мы используем уже созданные готовые номера. К сожалению, новые, специально подготовленные для данного мероприятия, готовятся крайне редко. И причин тому много, одна из них — нехватка времени, другая — отсутствие кадров и возможностей.

Итак, продумывая содержание и построение каждого эпизода, режиссёр-автор должен, во-первых, определить тему так, чтобы она органически соотносилась с темой всего концерта, во-вторых, отобрать в эпизод те номера, которые в результате создадут и его внутреннюю драматургию, и её внешнее выражение. При относительной самостоятельности все эпизоды должны быть логически тесно связаны между собой общим сюжетным ходом, сквозным действием представления. Эпизод в театрализованном тематическом концерте, при всей его самостоятельности, есть лишь часть целого. Порядок номеров в каждом эпизоде, как и во всём концерте, определяется прежде всего его замыслом. Поэтому принцип сочетания в нём номеров может быть иным, не соблюдающим «закона» сочетания номеров. Важно, чтобы оно было оправдано художественно-образным решением концерта.

Часть 5

Монтаж

Мы уже говорили, что своеобразие драматургии театрализованного тематического концерта заключается в том, что по сути своей это синтез самых различных, существующих сами по себе и вне сценария номеров разных жанров и видов искусств. Наиболее характерным примером, который использует режиссёр при создании эпизодов театрализованного тематического концерта, является так называемый **приём монтажа**. Именно в монтаже, в синтезе номеров различных жанров формируется каждый эпизод, который в свою очередь, подчиняясь закону сквозного действия, становится частью построения всего сценария.

Он позволяет скомпоновать выступления реальных лиц, цитаты из документов, отрывки из произведений художественной литературы, кинофильмов, музыкальные фрагменты и многое другое. Монтажный принцип создания эпизодов театрализованного тематического концерта путём сплава подобранных или созданных разножанровых номеров, текста, документального материала, светового, музыкального, звукового, шумового рядов и других элементов представления (концерта), превращает его драматургию в произведение совершенно иного смыслового синтетического и комплексного вида.

Примечательно, что при синтезе номеров и фрагментов в эпизоде, правила их последовательности (иначе говоря — композиции) в какой-то мере схожи с правилами композиции тематического, эстрадного концерта. И тут и там в композиции эстрадного концерта властвует не простое установление сочетания номеров, а такое их чередование, которое наиболее полно выразит его главную мысль, и в то же время обеспечит нарастание его темпоритма и эмоционального воздействия на зрителя. А это означает, что режиссёр-автор прикидывает, думает не только о логике развития действия, но и о том, как зритель воспримет тот или другой номер в данном месте эпизода, как воспримет их сочетание и т. д. Не случайно этому служит *классический приём*, когда в концерте, посвящённом ВОВ, всё начинается с «Вставай, страна огромная!» и заканчивается композицией «День Победы».

Умение создать из многих компонентов (драматургические эпизоды, номера различных жанров, киноматериал и т.д.) крепко склоченный сценарий, построенный на едином драматургическом стержне, подчинённом главной теме, на образное раскрытие которой направлены усилия всех участников массового представления, и является необходимым качеством драматурга, создающего сценарий конкретного действия. Драматург концертного действия добивается синтеза самых различных жанров и различных видов искусств — театра, кино, эстрады и цирка. Всю жанровую многоплановость он должен ввести в единое русло действия сценария, где каждый эпизод и номер необходимо логически оправдать и «завязать» с общим драматургическим «ходом» сценария. Возникает так называемый

«стык» разнородного материала друг с другом. Поэтому сценарист и режиссёр должны все эти моменты предусмотреть и просчитать.

Сценарно-монтажная структура концертного действия не вытягивается по прямой, идущей ровно и спокойно. Монтаж является сборкой различных и разнородных элементов. Поэтому сценарий выстраивается скорее по спирали, где каждый эпизод или номер — это самостоятельное её кольцо, и одновременно они устремлены по вертикально восходящей линии к вершине спирали, т.е. к смысловой кульминации сценария. В сценарии массового действия и эстрадного представления монтаж отдельных эпизодов и номеров должен быть объединён в неразрывное, логически развивающееся действие.

Поэтому приём монтажа номеров, эпизодов является краеугольным камнем драматургии и режиссуры современного театрализованного концерта, одним из основных (если не главным) способом синтеза номеров и других смысловых и действенных элементов театрализованного представления.

Многие выдающиеся режиссёры XX века и, прежде всего В.Э. Мейрхольд, и другие, не без основания считали, что *«... монтаж — это своеобразный язык философии в сценическом искусстве, составляющие которого: мышление образами, действием, столкновение фрагментов, частей в контрастном сопоставлении противоречий, что в свою очередь позволяет свободно обобщать мысль и заострять её. При этом имеется в виду, что противоположные понятия, сталкиваясь, рождают новый смысл...»*⁶

И что не менее важно: придавая сквозному действию драматургическую чёткость, монтаж расковывает действие, позволяя режиссёру-автору свободно маневрировать во времени и в пространстве, если надо — вести параллельные сюжетные линии, мгновенно перебрасывать действие из одной эпохи в другую, что, безусловно, является одной из существенных особенностей драматургии театрализованных тематических концертов. Естественно, что монтаж номеров, эпизодов в театрализованном концерте, представлении является творческим приёмом для выявления его смысловой основы, основой его сценарной и режиссёрской структуры приёмом, способствующим глубокому раскрытию темы, идеи и усилению эмоционального воздействия на зрителя. Иначе говоря, продумывание режиссёром-автором монтажа номеров, эпизодов, отбор номеров, выразительных средств происходят уже на уровне создания сценария.

Нелепо думать, что монтажный приём, а, вернее, монтажная структура театрализованного концерта, тематического концерта есть простое механическое соединение игровых кусков. Конечно, прежде всего, в основе этой структуры лежит смысловое начало. Именно оно определяет характер и порядок составления, соединения номеров, эпизодов. Более того, сконцентрировав, монтажная структура эпизода позволяет режиссёру, выведя

⁶ Мейрхольд В. Э. Лекции: 1918 – 1919. М., 2000.

на первый план тот или иной фрагмент, усилить смысловое значение эпизода.

Весьма примечательно и то, что режиссёр-автор в поисках наиболее яркого выражения конфликта довольно часто в одном эпизоде сталкивает в монтажном соединении разнородные жанры. В данном случае конфликт возникает не из-за столкновения действия и контрдействия, а в результате определённого монтажа. К сожалению, не всегда режиссёры осознают его суть и возможности, считая, что монтаж номеров (или жанров) в эпизоде подразумевает наличие между соединяемыми номерами, фрагментами связок, которые режиссёру-автору следует придумать, найти. Такое мнение глубоко ошибочно. Ведь, в принципе, суть монтажного метода в том, что два или несколько номеров, фрагментов непосредственно спаяны друг с другом. Именно этот принцип соединения и рождает новое, нужное режиссёру качество, поскольку монтаж номеров, эпизодов в театрализованном тематическом концерте предполагает прежде всего построение действия, основанного на резких, контрастных столкновениях, сопоставлениях противоположностей.

Построение, порядок номеров (фрагментов) при создании эпизодов, то есть при их монтаже, определяется целью, которую ставит перед собой режиссёр-автор. При этом, бесспорно, огромное значение имеют его индивидуальные творческие качества, характер его образного и ассоциативного мышления, его привязанности, его гражданская и художественная позиции. И это одна из важнейших причин существования великого множества вариантов монтажа эпизодов театрализованных тематических концертов и программ. Но всё их многообразие можно свести к трём основным, наиболее распространённым видам, а именно, к **последовательному, параллельному и ассоциативному**. И каждый из них имеет свои специфические особенности.

Если говорить о **последовательном монтаже**, то само его название говорит о том, что все входящие в эпизод разные по жанру номера и фрагменты как бы логически продолжают один другой. Чаще всего в его основе лежит временная или хронологическая последовательность.

В результате, если мы будем говорить о театрализованном тематическом концерте, посвящённом ВОВ, то в классическом варианте у вас могут возникнуть последовательные эпизоды. *«Взорванное воскресенье» – «Священная война» – «Так было» – «Письма» – «Кто сказал, что на войне песня не нужна» – «Помним» – «Победа!»*

Второй типа монтажа — **параллельный**. В этом монтаже действие происходит одновременно в нескольких плоскостях, дополняя и обогащая друг друга по принципу прямой или контрастной параллели. Параллельный монтаж даёт возможность броско, ярко, а главное, неожиданной трактовкой, возникшей из-за сопоставления разных действий, выразить заложенный автором сокровенный смысл эпизода.

При параллельном монтаже действие происходит параллельно и на сцене, и на экране, и в зале — на нескольких площадках одновременно.

Например, при постановке боя на сцене используется он так. *Сцена залита красным светом, шум взрывов, работает дым-машина. Пересекая сцену с криками «Ура!» по диагонали, мимо расположенного на первом плане сцены, на невысоком холме со своим штабом командир, тут же радист, перебегают солдаты. В это время на экране-заднике идут кадры боя, приём проецируются с двух кинопроекторов и не только на киноэкран, но и на клубы дымы. По переднему плану солдаты докладывают что-то командиру, массово спускаются и пробегают через зрительный зал. Получается великолепный, ошеломляющий зрителя эффект.*

Третий тип монтажа эпизодов, к которому прибегали и прибегают режиссёры — **ассоциативный**. Суть этого приёма в том, что столкновение между собой в одном эпизоде разных событий рождает для зрителя новый художественный образ, совершенно новое их восприятие, вызывая у зрителей неожиданную, нужную для режиссёра ассоциацию. Например, чтобы стал понятен фильм Чарли Чаплина «Новые времена», первые кадры которого изображали бегущее стадо баранов, а затем встык — кадры толпы, спешившей на открытие памятника.

Конечно, существуют и другие приёмы монтажа эпизодов.

Бывает так, что, монтируя эпизоды театрализованного тематического концерта, режиссёр во имя единого его восприятия, его большей выразительности вынужден прибегать пусть к небольшому, но сокращению номеров. Процесс этот, как правило, весьма неприятный, болезненный, как для постановщика номера, так и для его участников. Особенно, когда это влечёт за собой переделку какой-либо части номера. Поэтому делать такое можно только при крайней необходимости. Но и в этом случае следует помнить, что сокращение или изменение номеров недопустимы без учёта их собственной формы, содержания, внутренней драматургии и, конечно, с согласия исполнителя, создателя номера.

Часть 6

Подлинные факты. Документы как одно из средств выразительности

Обдумывая построение всего тематического концерта и каждого его эпизода, придерживаясь принципа разнообразия в каждом эпизоде, строго отбирая действительно необходимые номера, режиссёр одновременно должен находить и отбирать дополнительно выразительные средства, которые понадобятся ему для создания в эпизоде подлинности, глубины и в то же время яркости и неповторимости.

Например, одно из выразительных средств — **документ/подлинный факт**. Сегодня практически во многих художественных произведениях всё чаще используется документальный материал не только как подтверждение мысли автора, для придания достоверности изображаемому событию, но и как художественно-выразительное средства. Но вопрос включения документального материала в ткань театрализованного тематического концерта зависит, во-первых, от характера события, в честь которого он ставится, во-вторых, от его режиссёрского замысла. Включение документального материала в ткань театрализованного тематического концерта — сильное выразительное средство. Прежде всего потому, что вплетённый в ход действия эпизода документ (документальный факт, предмет) значительно усиливает эмоциональное воздействие происходящего на сцене на зрителя.

Вспомните, какое впечатление производят на вас кадры кинохроники, включенные в игровой фильм. Смонтированный с художественной тканью эпизода любой действительный факт не останется просто документом, а обретает образность, тем самым углубляя авторскую мысль, выявляя отношение автора к происходящему на сцене. Вызывая определённые ассоциации у зрителей, документ может быть использован для того, чтобы подтвердить или в сопоставлении с содержанием происходящего на сцене события, наоборот, опровергнуть его.

Создавая сценарий концерта, вы можете использовать местный материал. Отобранные вами документы и факты помогут понять связь события, в честь которого поставлен концерт, с жизнью данного села, района, города, области. Фактическим, документальным, материалом могут быть, помимо кинокадров, **фотодокументы**, вынесенные на сцену **реальные предметы**, которые стали **документами эпохи** (каска, сабля, гильза от снаряда, репродуктор-тарелка, патефон и др., листовки, письма земляков, отрывки из дневников, газетные сообщения, указы, декреты, постановления, зачитываемые по ходу действия. Это и **фонограммы** (граммофонные записи) выступлений известных людей, и выступления живых свидетелей или участников событий. Наконец, это и **цифры**. Но в этом случае необходимо найти выразительный образный приём, с помощью которого они «заговорят» (например, печатная машинка, которая «строчит» эти цифры, и на экране-

заднике появляются эти цифры, а вокруг снующие люди согласно поставленной задаче — вот, кстати, параллельный монтаж).

Конечно, действенность документа в концерте зависит, во-первых, от того, что он несёт в себе, что стоит за ним, а во-вторых, как он художественно осмыслен.

Для режиссёра каждый факт не может иметь одинаковую историческую ценность. Из множества фактов, документов режиссёр должен отобрать те, которые позволят ему наиболее точно и ярко выразить свою мысль. Когда же режиссёр, увлечённый обилием интересных документов, старается использовать все, то он просто «захлебнётся» в них. Вот что не стоит забывать, используя документы. Когда вы включаете тот или иной документ, факт в эпизод концерта, перед вами могут возникнуть проблемы соотношения документального материала и художественного вымысла, проблема их слияния и взаимопроникновения, которые вы обязаны решить. Всего должно быть в меру. Естественно, что перейдя к нахождению эпизодов вашего концерта, определению их содержания и смысловых сюжетных ходов, вы будете идти тем же путём, каким шли в поисках темы, идеи и сюжетного хода, только теперь соотнося этот поиск с уже найденными вами его темой, сюжетным ходом и взятыми на заметку во время просмотра номерами.

Нет нужды говорить о том, что сюжетный ход, сквозное действие, являясь составной частью замысла, служат основой конструкции сценария (следовательно, и действия) театрализованного тематического концерта, то есть его композиции, которая является важнейшей составляющей сценария. Естественно, что только после того, как режиссёр определит содержание каждого эпизода, его образное решение, взаимоотношение жанров и ритмов, он, соотнося поиск композиционного построения сценария с сюжетным ходом, сквозным действием мероприятия, выстраивает последовательность.

То есть, определив композицию каждого эпизода, по существу, выстраивает композицию сценария всего мероприятия. В то же время, поскольку режиссёр является не только автором сценария, но и его постановщиком, он, понятно, стремится не просто композиционно выстроить номера в эпизоде и композицию всего мероприятия в логическом порядке, но и найти ключ для образного их решения. Это задача не из лёгких. Ему приходится перебирать десятки вариантов, не забывая при этом, что каждый фрагмент, каждый номер в эпизоде предстанет перед зрителями в определенном монтажном соединении.

Само собой разумеется, что содержание, текст сценария, его построение, композиция, конечно, подчиняется тем же законам, что и любое драматургическое сочинение. Какой бы мы с вами не рассматривали сценарий театрализованного тематического концерта, в нём легко можно обнаружить и завязку, и развитие действия, и кульминацию, и развязку. Завязка чаще всего выражается в форме **пролога**, как бы эпиграфа концерта. А развязка, которая в театрализованном тематическом концерте, как правило, одновременно является и кульминацией, предстаёт как финал всего концерта.

Обычно ещё на уровне создания сценария у режиссёра особую заботу вызывают именно пролог и финал будущего мероприятия. Мы стремимся к тому, чтобы содержание финала и, особенно, пролога, тональность и образное решение соответствовали высокому строю заложенных мыслей и чувств, которые присущи событию и теме, избранным для создания театрализованного концерта, задавая в прологе темпоритм и настрой всему действию, были яркими, зрелищными и, порой, неожиданными в режиссёрском решении.

Естественно, что и успех любого концерта во многом зависит от его начала. Ведь пролог выполняет двойственную функцию: он одновременно является его эпиграфом и завязкой. Точно так же финал одновременно является его кульминацией и развязкой. Такое внимание к прологу представления вызвано не только законами драматургического, композиционного построения сценария, но и законами зрительского восприятия, в том числе и знанием психологии зрителя. Как бы ни была выстроена композиция театрализованного тематического концерта, его успех во многом зависит от его начала. Помимо того, что начало концерта должно быть ударным, эффектным, неожиданным, оно должно быть эпиграфом, то есть раскрывать главную мысль концерта, в образной форме выражать событие, которому такой концерт посвящён.

Последовательность непрерывно развивающегося действия эпизодов для режиссёра ещё не означает, что сценарий театрализованного тематического концерта стал целым, единым. Вот почему мы с вами ищем приём, который бы дал возможность связать все эпизоды в целостное зрелище, создать из них не только неразрывную цепь последовательно и логически развивающегося действия, но зримо выразить задуманный сюжетный ход и сквозное действие всего представления.

Тогда выясняется, что таких приёмов, так же как сюжетных ходов, может быть великое множество. Всё зависит от замысла, от той образной формы, в которую «одет» наш концерт и от нашей действительной фантазии.

Конечно, сколько людей — столько и мнений. Одни режиссёры предпочитают связывать эпизоды **«закадровыми»**, как правило, женским и мужским голосами, произносящими по ходу представления специально написанный текст. Вторые вводят в ткань представления одного, двух, трёх и больше **ведущих** (их количество зависит от замысла режиссёра), которые произносят **специально написанный или подобранный текст**. В этом случае, лучше, чтобы они, ведущие, были персонифицированы.

Что это значит: ведущие предстают перед зрителями как определённые персонажи, наделенные не только профессией (студент, школьник, репортёр, медсестра, солдат и т.д.), характерами, но и игровой функцией. Это даёт возможность создать образ, сыграть роль. Ибо ведущий, просто объявляющий номера, воспринимается как что-то чужеродное для театрализованного концерта. Ведущий как определённый персонаж приобретает дополнительную силу воздействия на зрителей. И зритель при этом воспринимает такой персонаж как обобщенный образ, как некий живой

символ поколения, группы людей, от имени которых он ведёт концерт. Именно он или они, введенные режиссёром в ткань действия, став определёнными его персонажами, произнося написанный или подобранный специально текст, ведя диалог или разыгрывая сценки, связывают эпизоды представления между собой. Например, газетчики, сообщающие последние новости, или историки-летописцы, или бойцы на привале и т.д.

Бывают случаи, когда ведущие предстают в образе исторических персонажей, наделённых характером и характерностью, естественно, требующие создания сценического образа. Нельзя считать, что ведущие в театрализованном концерте выполняют вспомогательные функции. Ведущие в таком мероприятии обретают значение действующих лиц, которые по ходу представления могут и вести концерт, и вводить в него зрителей, и комментировать происходящее на сцене, могут и вмешиваться в действие. Словом, задачи ведущего как действующего лица весьма широки. Но всё равно и в этом случае главным для них является **словесное действие**.

Чаще всего для ведущих пишется или подбирается стихотворный текст. Это не режиссёрско-авторская прихоть. Дело в том, что в стихах предельно сконцентрирована мысль, выраженная в лаконичной форме, имеющая чёткую ритмическую основу. Стихи несут в себе определённый строй чувств, высокий эмоциональный накал.

Связывать эпизоды в единое целое действие может не только слово. Современный сценический язык, выразительные средства, находящиеся в руках режиссёра-автора да и сами зрители, легче всего воспринимающие ассоциативные связи, позволяют для этой цели использовать **мелодию** соответствующего по содержанию музыкального произведения или песни, проходящей лейтмотивом через всё представление.

Можно использовать для той же цели специально поставленные **пластические (пантомимические, хореографические) миниатюры-композиции, «живые картины»**. Это наиболее выразительный режиссёрско-авторский приём. Например, в представлении между эпизодами возникающие каждый раз новые по содержанию композиции, которые не только связывают фрагменты представления, но играют роль пластических эпиграфов к последующему эпизоду. Нередко режиссёры-авторы связывают эпизоды представления не одним каким-либо приёмом, а прибегают к их синтезу. Например, используют в сочетании с идущей фоном музыкой словно или пантомимические миниатюры.

Также в качестве связок между эпизодами может быть использован **звучно-шумовой ряд**.

В конечном счёте приём связок зависит от образной формы, в которую «одет» театрализованный тематический концерт. Предположим, что он задуман как торжественная песня, как гимн Родине. Естественно, что в этом случае режиссёр-автор в качестве связок между эпизодами использует стихи и музыку. Но в любом случае он ищет такие способы связи эпизодов, которые подчинялись бы сверхзадаче представления. Интересно и то, что нахождение связок эпизодов не обязательно начинается после определения

сюжетного хода представления. Бывает и наоборот, даже у одного и того же режиссёра-автора приём соединения эпизодов подсказывает сюжетный ход всего представления. А случается, то и другое происходит одновременно. Творческий процесс работы режиссёра-автора, как и любого художника, не однозначен и много в нём «идёт не по правилам».

Часть 7. Темпоритм

Темпоритм театрализованного концерта имеет свои особенности. Во-первых, прежде всего — стремительное развитие действия; во-вторых, его темпоритм гораздо напряжённее не только в театре, но и в сборном концерте; в-третьих, этот темпоритм напрямую связан с темпоритмом в каждом эпизоде. Само собой разумеется, что стремительность действия, его слаженность, чёткость — результат тщательной режиссёрской продуманности ритмического сочетания и смены эпизодов. В театрализованных концертах темпоритм выражается ещё и динамикой света. Кроме того, есть ещё один приём смены эпизодов.

Слуги просцениума («цанни») — этот приём достаточно условный. «Слуги просцениума» — это не технический персонал, не униформа, а особые действующие лица, которые по ходу концерта выступая в разных обликах, исполняют вспомогательные, подсобные функции в ходе действия концерта, если так задумано режиссёром: выносят и уносят детали оформления, переставляют стулья, убирают лишние предметы, помогают на глазах у зрителей актёрам переодеваться, монтируют из специально изготовленных стандартных станков площадки для выступлений других участников, превращаются в «живые» элементы оформления. Как это, например, было в одном концерте, когда «слуги просцениума» на глазах у зрителей превращались то в уличные фонари, то в парковые скульптуры, то в телефоны-автоматы. Если нужно, они могут вмешиваться в действие концерта. А это значит, что, несмотря на их специальное назначение, они становятся неотъемлемой частью развёртывающегося действия концерта, его режиссёрским решением.

Ещё один приём смены номеров — **перенесение (переброс) внимания зрителей**. Например, с действия, происходящего на сцене, на действие в зале, причём в противоположной стороне от сцены. Суть этого приёма в том, что, пока зритель следит за действием в зале, на сцене происходит незаметная смена номеров (порой и деталей оформления). При любом приёме смены номеров режиссёру следует заранее определить, что и куда должно быть вынесено и поставлено, кто, что и как выносит, выдвигает, в какой момент и как уходят исполнители.

Входы и выходы. На это режиссёр всегда должен обращать внимание и даже репетировать их. Если ещё входы репетируют, то выходы — обычно нет. В то время как именно уходы исполнителей со сцены требуют самого пристального внимания режиссёра.

Зачастую ведь у нас как? Исполнитель, закончив свой номер, меньше всего думает о том, что концерт продолжается. И не думает в какую кулису уйти, быстро или медленно. Многие режиссёры на это не обращают внимание, а зря. Особенно, когда со сцены уходит коллектив. Ушли медленно — задержали выход участников следующего номера, ушли не в ту кулису — закрыли выход. Образовалась ритмическая «дыра» в концерте — и

нарушен темпоритм. Поэтому все уходы должны быть не только организованы режиссёром, но и тщательным образом отрепетированы.

Конечно, в театрализованном тематическом концерте можно употребить и традиционные приёмы смены номеров, эпизодов — суперзанавес, интермедийные занавесы. Но при этом следует помнить, что частое их использование приводит к дробности концерта. Что касается использования в концерте основного занавеса, то лучше, чтобы он работал дважды: в начале, открывая концерт, и в конце, закрывая его.

Подведём итог

Теперь вы понимаете, что сочинению и постановке сценария предшествует большая предварительная работа. Тут и глубокое изучение и постижение особенностей события, по поводу которого вам предстоит создать театрализованный тематический концерт и, прежде всего, изучение документального, исторического, иконографического материалов; тут и доскональное изучение всех предлагаемых обстоятельств; тут и поиск образного решения, сюжетного хода и многое-многое другое. Из сказанного ранее становится понятно, что именно в результате наличия замысла, уточнения темы и идеи изученного и собранного вами материала, придуманного сюжетного хода и параллельно возникающего осмысления, продумывания средств (в том числе и исполнительских) вы сможете наиболее точно выразить содержание события, которому посвящён концерт. Постепенно возникает (не может не возникнуть) — пусть ещё не во всех мельчайших подробностях — целостное видение будущего представления.

Только после этого вы приступаете к написанию сценария. И начиная работу над ним, вы должны всегда помнить, что перед вами стоит цель создать не просто сценарий, а такое произведение, социально-философский смысл которого, как и его эмоциональная сила, будет определяться не числом участников, не местом действия, а глубиной понимания события, вашей гражданской позицией. Только в этом случае вы можете рассчитывать на то, что ваш сценарий будет эмоционально воздействовать на огромное количество людей. И именно это правило заставит вас найти единственно верное образное решение, которое затем в процессе постановки, найдёт конкретное воплощение.

Следует заметить, что только взаимосвязь всех составных частей концерта воспринимается зрителями как единое гармонически развивающееся действие. И тогда становится понятным, почему именно на стадии разработки сценария вам надо стремиться отобразить и соединить в неразрывное целое различные средства художественной выразительности. Ибо, только вы знаете, что нужно для цельности концерта, ибо только цельность раскрывает его основную идею, его смысловое содержание.

Конечно, процесс сочинительства сценария как любое сочинительство не так прост, и дело не в законах драматургии, а в том, что в этом процессе сочинительства вы мысленно перебираете десятки самых различных вариантов, постепенно отбираете наиболее яркие, значимые для предельно точного образного воплощения вашего замысла в действии.

Вы понимаете, что в отличие от режиссёров театра, у нас, режиссёров театрализованных представлений и праздников, при постановке есть свои специфические трудности: действие не всегда происходит в рамках сценической коробки, а, например, на мемориальном комплексе. Нет постоянной труппы. Полностью отрепетировать со всеми исполнителями,

службами мы можем один, в лучшем случае — два раза. Опять же, в этом наша специфика, ведь большинство исполнителей — не профессиональные артисты, а привлеченная художественная самодеятельность.

Итак, нам для воплощения своего замысла необходимо: во-первых, найти точные выразительные приёмы; во-вторых, отобрать необходимые номера и другие элементы, продумав их соотношение и ритмы, выстроить как каждый эпизод, так и всё представление; в-третьих, пользуясь всем комплексом выразительных средств, построить эмоционально заразительное зрелище. Причём выстроить всё это в определенной сценической атмосфере, способной вызвать у зрителей нужное настроение. И это не все задачи, которые вы должны решить, осуществляя постановку. Это поиск выразительных средств, это мизансцены, пластическое решение.

Когда есть фантазия — это хорошо, но, когда есть перебор, плохо. Главное, не переборщить с лишними световыми эффектами, введением неоправданных массовок, всевозможными перестроениями, не связанными с логикой действия, перебором на сцене стягов, транспарантов и других деталей.

Любые постановочные приёмы (мизансцены, свет, музыка, кино, оформление и т.п.) должны служить главному — созданию такой эмоциональной обстановки на сцене, которая поможет его участникам наиболее выразительно исполнить свой номер, эпизод, а зрителю воспринять его не только умом, но и сердцем.

Конечно же, тема построения и создания тематических концертов и представлений очень масштабна, ведь у каждой детали — будь то мизансцена, монтаж, партитура — есть много научных трудов и практик. И мы думаем, что это не последний наш с вами разговор на предложенную тему.

Творите, уважаемые коллеги, не стесняйтесь учиться и познавать новое, больше читать.

Желаем успехов!

Список использованной литературы

1. А. Рубб. 30 бесед об эстрадных концертах. — М.: ВЦХТ («Я захожу в мир искусств»), 2004.
2. Мейерхольд В. Э. Лекции: 1918–1919. М., 2000.
3. Силин А.Д. Массовые театрализованные представления и праздники: проблемы режиссуры, проблемы организации. — М.: Советская Россия, 1987.
4. Сценарное мастерство: Методическое пособие в помощь начинающему автору. — М.: ВЦХТ, 2002.
5. Шароев И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: Учеб. для студентов высш. театр. Учеб. заведений. — М.: Просвещение. 1986.

Ответственный за выпуск, составитель — Хрусталёв В.О.
Редактор — Матюшина Ю.В.
Компьютерная вёрстка — Филатова А.В.

