**АКАДЕМИЯ ПЕРЕПОДГОТОВКИ РАБОТНИКОВ ИСКУССТВА, КУЛЬТУРЫ И ТУРИЗМА**

**Кафедра профессионального искусства**

**РУББ А.А.**

**ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ**

**СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ОРГАНИЗАЦИИ И ПРОВЕДЕНИЯ**

***Конспект лекций***

**Издание третье, переработанное и дополненное**

**Москва 2005**

Обсуждено и рекомендовано к печати

на заседании кафедры профессионального искусства

(протокол № 8 от 15.11.04 г.)

**Рубб А.А. Театрализованный тематический концерт. Совершенствован!! организации и проведения. Конспект лекций. Изд. третье. Пере раб. и доп.** - М.: АПРИКТ, 2005 - 67 с. (вкл.)

*Конспект лекций «Театрализованный тематический концерт. Совершенствование организации и проведения» предназначен для слушателей системы переподготовки и повышения квалификации.*

**ВВЕДЕНИЕ**

Сегодня нет ни одного сколько-нибудь значительного события в жизни города, села, района, области, не говоря уже о таких праздниках, как Новый год, 8-е Марта и, конечно, День Победы, которое не было бы отмечено праздничным концертом.

В своих лучших образцах такие праздничные концерты обрели особую сценическую форму, которую мы называем ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ.

Можно смело сказать, что ныне театрализованные тематические концерты стали одной из основных форм современного массового Нетрадиционного театра. Современные театрализованные тематические концерты стали играть одну из немаловажных ролей в духовном воспитании народа, раскрывая в образно-художественной, эмоциональной форме тему события, которому они посвящены.

Основная цель данного курса лекций - обратить внимание слушателей на наиболее важные стороны организации и проведения театрализованных тематических концертов. Показать, на что в первую очередь следует обращать внимание; подчеркнуть и осветить этапы работы над театрализованным тематическим концертом, без следования которым невозможно создание и проведение одной из наиболее распространенных сегодня форм современного массового Нетрадиционного театра, призванного, как и любой вид сценического искусства, формировать духовный мир человека, воспитывать его эстетические вкусы.

Это тем более важно, поскольку различные нынешние постановки со всей остротой обнаружили, что многие из них страдают весьма существенными недостатками, значительно снижающими их эмоционально-художественное воздействие на зрителей. Происходит это чаще всего из-за неверного понимания существа такого концерта, его творческих и организационных особенностей.

Нередко приходится сталкиваться с тем, что концерт, который начинается со специально написанного пролога, или литературно-музыкальная композиция считаются театрализованным тематическим концертом, в то время как театрализованные тематические концерты - это особая сценическая форма, имеющая свои законы построения, художественные принципы и свои «условия игры», знание которых поможет людям, причастным к их осуществлению, - избежать невольных ошибок. Именно эту цель и преследует данный курс лекций.

**ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ.**

**ЧТО ЭТО ТАКОЕ?**

Что подразумевается под словом «тематический», особых объяснений не требует. Это значит, что его содержание раскрывает определенную тему, связанную с тем событием, которому посвящен концерт. Номера самых различных жанров присущими им средствами (словом, пением, танцем, музыкой) с разных сторон освещают эту тему. Иначе говоря, содержание каждого номера, так или иначе выраженное исполнителями, работает на одну общую для них тему и идею - тему и идею концерта.

А вот понятие «театрализованный» до сих пор имеет разное толкование. Одни подразумевают, что оно означает наличие в концерте ведущих, другие - наличие сценок-интермедий, отрывков из спектаклей. Третьи -наличие пролога и финала и т.д.

На самом же деле, и тут у людей, осуществивших не один театрализованный концерт, нет разногласий.

!«Театрализация» означает, что такой концерт прежде всего имеет единый художественный сценический образ, для создания которого используются выразительные средства, присущие театру,' театральному действу. А именно:

**Сюжетный ход** (не сюжет, а сюжетный ход!). Порою не столько внешний, сколько внутренний, ассоциативный, давший возможность не только объединить сквозным действием отдельные номера концерта в единое представление, но, и это главное, - раскрыть его через **сценическое действие** - основное выразительное средство театра. Например, вводя актерские задачи и **мизансценирование** даже в те номера, которые в силу жанра и традиций их не предполагают. Скажем, в выступление академического хорового коллектива.

**Ролевую персонификацию ведущих,** иначе говоря, выступление ведущих от лица персонажей, от лица сценических образов.

**Сценографию.**

Специально созданное оформление, определяющее и выражающее образ всего концерта и отдельных его эпизодов; использование игрового света, фоновой музыки, шумов и других элементов, создающих нужную в данном эпизоде и во всем концерте определенную и точную **сценическую** атмосферу.

Таким образом, *театрализация - это прием, в основе которого лежит использование тех или других (или всех вместе) характерных для театра выразительных средств для создания неповторимого, яркого, присущего только данному концерту художественного сценического образа?,*

именно театрализация дает возможность более глубоко и доходчиво раскрыть содержание концерта, усилить его восприятие, эмоциональное воздействие на зрителей.

Ставя перед собой задачу создать концерт, решенный в *единой художественной форме,* которая становится одной из самых важных (наряду с идеей и содержанием) частей подлинно художественного произведения, мы сознательно прибегаем к театрализации.

Однако должен предупредить: введение элементов театрализации, и прежде всего сценического действия, не может быть самоцелью режиссера-постановщика. Более того, любой режиссер театрализованного концерта обязан помнить, что вводимые им элементы, приспособления, выразительные средства никоим образом не должны нарушать смысла и характера выбранных для концерта номеров. *Ибо театрализация служит усилению их идейно-художественного содержания; помогает, а не метает исполнителям; создает условия для наиболее яркого выражения мысли номера.*

**ЗАМЫСЕЛ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ТЕМАТИЧЕСКОГО КОНЦЕРТА**

Замысел, задумка - начало любого творчества. Любой творческий процесс начинается с придумывания первоначального образного наброска (эскиза) будущего произведения, который является как бы первой ступенькой творческого акта. С задумки начинает свою работу не только писатель, художник, композитор, драматург, режиссер, но и рабочий, создавая новый резец, изобретатель, конструируя новую машину, модельер, придумывая новый фасон платья. Собственно, результат чего-либо созданного человеком - это завершение определенного процесса, в начале которого была «задумка», видение будущего создания.

Так и художественное творчество начинается с *образной* задумки будущего произведения, т.е. с поиска *образно-художественного замысла.* Процесс этот сложный, не однозначный, очень индивидуальный. Более того, даже у одного и того же режиссера, в зависимости от конкретных условий, он проходит по-разному. И все же существуют общие для всех

режиссеров положения (если хотите - законы), без знания которых замысел будет рождаться случайно, стихийно, а если он и родится, вряд ли воплотится полностью.

В теории искусства творческий процесс делится на три этапа:

1 - *познание и творческая переработка впечатлений, знаний действительности;*

*2 - возникновение художественного замысла;*

3 *-реализация замысла, его воплощение в произведение искусства.* Обращение к теории не случайно. Поиск и нахождение режиссерского

замысла начинаются с процесса познания, изучения, анализа всех предлагаемых обстоятельств будущего концерта: темы (сбора и изучения документов, фактов, литературы, иконографии и других материалов, связанных с событием, во имя которого ставится концерт), т.е. с изучения предлагаемых обстоятельств внутреннего порядка, и изучения условий и возможностей практического осуществления концерта (наличия творческих сил, особенностей сценической площадки, технических, финансовых возможностей и т.п.) - обстоятельств внешнего порядка.

В искусстве познание не есть только одновременное **накопление и осознание** всех исходных данных. **Оно имеет определенную действенную цель - создание художественного произведения.** Поэтому в результате процесса познания, в результате целеустремленности и целенаправленного действия художника к его сознании *возникает образное видение не только художественного замысла, но и путь его реализации.* Возможность предвидеть желанную цель, представить себе результат своей деятельности обостряет и усиливает способность человека отбирать из множества случайных связей и впечатлений именно те, которые необходимы для решения поставленной им перед собой задачи. Например, художник-живописец, прежде чем написать задуманную картину, длительное время собирает материал, изучает быт и нравы, костюмы, пишет бесчисленное множество набросков, этюдов, проникает в сущность социальных человеческих отношений и т.д. И только тогда, когда в его сознании, под влиянием собранного и изученного материала, возникает, пусть поначалу не очень подробное, но зримое представление будущей картины, он приступает к ее написанию, т.е. приступает к воплощению задуманного. Конечно, это не означает, что все им накопленное будет изображено на полотне. Но он никогда не жалеет о потраченном времени, так как все изученное и собранное в предварительной работе дало ему возможность создать картину, которая своим образным решением волнует людей, будит их мысли и чувства.

То же самое, или почти то же, происходит и в творчестве режиссера, который для того, чтобы осуществить постановку концерта (представления, спектакля), должен проделать работу по познанию и накоплению материала, которая по существу является если не первым, то одним из шагов к возникновению у него замысла будущего произведения.

Почему одним из шагов? Дело в том, что даже доскональное знание всех предлагаемых обстоятельств останется мертвым, не приведет к желаемой цели, если не будет одухотворено режиссерской творческой фантазией. Способность, умение воображать, выдумывать, придумывать -одна из самых важных сторон творчества. Заниматься искусством, не обладая творческой фантазией, - дело бесплодное. Фантазия в искусстве есть *акт художественного мышления.* Она пронизывает весь творческий процесс. Вот почему, ведя разговор о поиске и рождении режиссерского замысла, нам стоит поговорить об этом подробнее.

Фантазия - изобретательная сила ума - в той или иной степени свойственна любому человеку и относится к психологической стороне его деятельности. Заключается она в способности человека создавать представления и мысленные ситуации, никогда целиком не воспринимавшиеся им в действительности.

А это означает, что человек не может воображать, фантазировать «на пустом месте»: Новые представления создаются *на основе уже имеющихся путем их преобразования.* Наше воображение комбинирует и преобразует прежние образы и представления в новые, *до этого момента не существовавшие.* Причем создаются они, прежде всего, *в нашем сознании мысленно.*

В то же время возникающие в нашем сознании новые образы - как одна из форм отражения реальной жизни - не есть простая механическая комбинация, слепок впечатлений бытия1. Они (образы) могут значительно отличаться от первоначальных восприятий, слагаться в причудливые облики. Например, сказочные русалки, мифологические кентавры, сфинксы египетских пирамид, химеры собора Парижской богоматери не существуют в реальной жизни - их создала человеческая фантазия. Но давайте присмотримся к ним внимательно, и мы обнаружим, что отдельные части всех этих фантастических полулюдей-полуживотных - девушка с хвостом рыбы и чешуей, лев с лицом человека и т.д. - существуют в реальной жизни. Это человеческая фантазия соединила их вместе. И не просто соединила, а наделила их новыми, не существующими в жизни

1 В психологии под термином «образ» подразумевают не только зрительные представления, но и слуховые, осязательные восприятия и ощущения - все богатство бытия.

нения замысла в деталях. Образное видение будущего концерта приобретает конкретность всех своих слагаемых.

Ведь сам по себе замысел не есть что-то застывшее, не догма. Что-то будет уточняться, в некоторых деталях даже в процессе репетиций видоизменяться, но суть его уже не изменится. Вот почему просмотр и отбор номеров - один из самых важных моментов в работе над концертом.

Только на первый взгляд может показаться, что это дело простое. На самом деле это не так. И здесь есть свои особенности и своя последовательность.

Практика показала, что наиболее эффективно процесс просмотра и отбора номеров происходит тогда, когда ему предшествует предварительная встреча постановщика и постановочной группы с исполнителями и руководителями всех коллективов, которые намечены для участия в концерте.

Помимо рассказа о целях, задачах, теме и идее будущего концерта, объявления плана работы (графика репетиций и выпуска) очень важно для постановщика установить подлинно творческий контакт с руководителями коллективов. Многое здесь зависит от такта режиссера, от умения выслушать и принять пожелания руководителей коллективов, от их уверенности, что постановщик проявит максимум бережности к отобранным номерам.

Поскольку просмотр должен носить целенаправленный характер, важно на этой же встрече выяснить, какие номера вообще имеются в репертуаре коллективов, какие из них предполагается показать постановочной группе; обговорить порядок (расписание) просмотра и другие организационные вопросы. В их числе следует назначить и ответственного за ведение просмотра.

При просмотре номеров необходимо обращать внимание не только на их содержание (подходят ли они теме концерта), на качество их исполнения, но и на их временную протяженность, на требующиеся для их исполнения аксессуары, характер музыкального сопровождения, состав музыкантов и т.д.

Одновременно следует отмечать для себя те номера, которые нуждаются в доработке, помня при этом, что изменения или сокращения номеров недопустимы без учета их *собственной формы, содержания, внутренней драматургии и, конечно, без согласия их постановщиков.*

Обычно просматривает номера постановочная группа во главе с постановщиком. На таких просмотрах, как правило, руководители коллективов стремятся показать своих подопечных как можно разностороннее. Этому не надо противиться, т.к. это дает возможность постановочной

группе ближе познакомиться с творческими возможностями коллектива и его репертуаром.

Во время просмотра обычно берется на заметку больше номеров, чем войдет в концерт. Но уже после просмотра постановочной группе следует определить, какие именно номера войдут в программу концерта, руководствуясь при этом не только художественными соображениями, но и тем, что концерт в одном отделении может длиться не более 90-100 минут сценического времени, а в двух отделениях не более 110-120 минут. Причем второе отделение, пусть на несколько минут, но должно быть короче. Нельзя забывать, что затянутый концерт утомляет зрителей, снижает впечатление. Поскольку каждый номер в среднем длится 5-6 минут, то в концерт в одном отделении, помимо продога и финала, включается 12-14 номеров, а для концерта в двух отделениях выбирается 18-20 номеров. Окончательно программа концерта составляется после создания и утверждения сценария.

**СПЕЦИФИКА ДРАМАТУРГИИ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ТЕМАТИЧЕСКОГО КОНЦЕРТА**

Так уж сложилось на практике, что при создании сценариев театрализованных тематических концертов, массовых представлений и праздников в роли авторов чаще всего выступают их режиссеры-постановщики. И не только потому, что профессионалы-драматурги в силу разных причин не пишут такие сценарии и поэтому режиссерам приходится брать в руки перо, но и потому, что в этом виде сценического искусства *первичным является не драматургический, а* ***режиссерский*** *замысел.* Вернее, режиссерский замысел концерта, представления является и замыслом драматургическим. Именно он подсказывает пути драматургического решения сценария, подсказывает и определяет построение его действенной линии. Нигде так не связаны взаимотворчеством режиссер и автор, как в массовых формах театра. Не случайно авторы сценариев, по которым были осуществлены лучшие театрализованные концерты и которые публикуются в различных сборниках и журналах, - режиссеры: И.М. Туманов, И.А. Моисеев, Р.И. Тихомиров, А.Д. Силин и другие. Правда, всем им не чужд и литературный дар.

В тех же случаях, когда режиссер не обладает литературными способностями и сценарий пишется драматургом или специально созданной авторской группой, все равно они должны работать в теснейшем контакте с режиссером. Ибо, как я уже сказал, и в этих случаях для авторов исходнотой выразит его многообразие - и выразит не вообще, а конкретно с позиций сегодняшнего дня, с позиций сегодняшнего политического значения этого события; во-вторых, чтобы найденная тема волновала режиссера как человека и гражданина и, конечно, волновала зрителей.

В то же время осмысление темы на уровне замысла помогает правильно сформулировать идею, т.е. главную мысль, которую будет нести концерт и которую зритель должен понять. Так вот, *правильное осмысление темы и идеи* помогает режиссеру *отобрать* из всего многообразия материалов, связанных с событием, которому посвящается концерт, и из репертуара коллективов и исполнителей все то, что наиболее точно и ярко их выражает.

Конечно, не только тема и идея определяют отбор коллективов и исполнителей (номеров). Решающую роль в выборе того, какими художественными средствами будут выражены тема и идея, играет **образное решение** концерта, т.е. его **замысел и форма** его воплощения.

Говоря о форме театрализованного тематического концерта, я не только имею в виду форму постановки: «представление», «концерт-обозрение», «концерт-митинг», «концерт-рапорт» и т.д., а и его *композицию,* ***сюжетный ход, темпоритм, сценографию, характер выразительных*** *средств,* которыми будет пользоваться режиссер.

Но при этом нельзя забывать, что в выборе той или другой формы играет роль и *личное пристрастие* режиссера. Важно только не оказаться в плену сложившихся традиций. Живость и сила творческого воображения помогают режиссеру на всех этапах работы над концертом, но особенно при поиске замысла, когда он сосредоточенно, упорно ищет образное решение будущего концерта. Следует заметить, что процесс поиска идет не только сознательно, но *и подсознательно.*

До тех пор, пока у нас, в нашем сознании, не зародится и в какой-то мере не выкристаллизуется замысел, мы постоянно думаем о нем. Не случайно академик И.П. Павлов называл этот процесс *«неотступным думаньем».* Ведь на практике весьма редки случаи, когда замысел возникает сразу и во всей полноте. Обычно он зарождается как **предчувствие, ощущение** будущего произведения. И постепенно обрастая подробностями, принимает все более и более отчетливую форму. В этом смысле процесс рождения замысла можно сравнить с процессом проявления фотопленки, когда перед фотографом все отчетливее и отчетливее проясняется отснятое им.

Момент первоначального **«озарения»** не возникает сам по себе. Он тоже результат внутреннего процесса, идущего в нашем сознании, процесса «неотступного думанья». Именно это приводит к тому, что в какой-то определенный момент, в результате какого-либо, чаще всего внешнего, толчка и вызванных им ассоциаций, все накопленное в сознании режиссера переходит в качественно новое образование: в **мысленно увиденное образное решение концерта.**

Толчком может стать и какой-то факт, вдруг поразивший режиссера при изучении материала, связанного с событием, или возникшая ассоциация по теме концерта, или какая-то строка песни, неожиданно услышанная по-новому, или один из предварительно просмотренных номеров. Кстати, у многих режиссеров-постановщиков театрализованных тематических концертов нередко замыслы возникали во время предварительного просмотра номеров. Предугадать, **что** явится толчком для фантазии, что ее разбудит, невозможно.

Ну, а если «толчка» нет и замысел при всем «неотступном думанье» не возникает? А дату концерта отодвинуть нельзя. Надеяться, что «приснится»? Прежде всего, это бесполезно - может и не «присниться». Во-вторых, «неотступное думанье» относительно быстро приводит к желаемому результату. В-третьих, - и это, пожалуй, главное - есть способ, который может разбудить фантазию.

Если фантазия режиссера «спит», что у него, как и у любого творческого человека, случается очень редко, следует сознательно использовать удивительное свойство нашего ума - способность **ассоциативного мышления,** способность выстраивать **ассоциативный ряд.** Ведь любое слово (обозначающее предмет или понятие), картина, музыкальное произведение, как правило, вызывают в нашем сознании определенное ощущение, видение. Причем каждое новое видение вызывает следующее, создавая своеобразную цепочку - **«ряд».** Например: весна — трава - шелест листвы... ветер... Дружба - рукопожатие - круг людей - хоровод... Зеркало - солнечный зайчик - луч лазера - ученые, склонившиеся над снимками Земли, - глобус - волчок - калейдоскоп... И так далее. Это так называемые *прямые ассоциации.* Существуют и более сложные. Например: лодка - банка - солнце - свиток... Возникновение того или другого ряда ассоциаций зависит от внутренних, психофизических качеств человека, от особенности его мышления, от его памяти, образа жизни, жизненного опыта, знаний и т.д.1

Конечно, само по себе выстраивание ассоциативного ряда ничего не даст, если каждое возникающее видение в этой цепи режиссер не будет

1 Механизм возникновения ассоциаций - не предмет нашего разговора. Нам важно то, что человек обладает такой способностью, и то, что мы можем использовать эту способность в нужных нам целях. **соотносить** с тем, может ли оно выразить образное решение замысла, стать образным ходом для концерта.

Чтобы было понятно, о чем идет речь, попробуем объяснить это на конкретном примере.

Итак, нам нужно найти образное решение концерта, посвященного празднику «День Победы».

Произнесем любое слово. Скажем, «лампа».

Лампа... Электрическая лампа... Огонь... «Бьется в тесной печурке огонь».... Зима... Костер... Бойцы греются у костра... картина художника А.Лактионова - «Письмо с фронта»... Ребенок... (Кстати, отмечает для себя режиссер, - эти персонажи могут в дальнейшем пригодиться)... Любовь и честь... Молитва ... Лампада... Пожар... Колокола... (Почему память подбрасывает эти картины и строки? Наверное, потому, что в подсознании режиссера они связаны с войной).

И тут я должен предупредить. *Все дальнейшее - это, по сути дела,* ***внутренний монолог*** *режиссера, мысленно комментирующего видения, возникающие в его сознании.* Почему они такие, а не другие, и возникают в таком порядке, а не в другом, - в данном случае нам не важно. Существенно в данном случае то, как, выстраивая ассоциативный ряд, режиссер «добирается» до такого видения, которое становится зерном (основой) образного решения темы и идеи.

Но продолжим.

«Пожар»... «Колокола»... «Огонь, вода и медные трубы»... Стоп, стоп, стоп! Ведь это - о судьбе Человека, Страны, Народа. Ведь действительно, за четыре года войны Страна, Человек прошли через Огонь, Воду и Медные трубы Победы! А колокола? Так ведь колокол - это колокольный звон. Он может звучать и как набат, и как призыв, и как молитва, и как слава: скорбно, взволновано и торжественно. В нем что-то сокровенное, личное для каждого и в то же время - общечеловеческое, как народная песня. Так, может быть, «Песня о войне»?!, и решить концерт как народную торжественную Песню, музыкально-поэтический рассказ о Человеке, Родине и Судьбе.

Конечно, «Песня о войне»» - не единственное образное решение концерта, посвященного Дню Победы. Им может бьпъ и «Дорогами побед», и «Фронтовые письма», и «Дни и ночи», и «Вальс длиною в километр» (о концертных бригадах, дошедших от Москвы до ступеней Рейхстага), и «Цена Победы». Правда, последняя тема чаще всего ведет к сюжетному ходу, к показу в этот день того, что я называю «хождением по колено в крови», забывая при этом, что это **праздник.** Пусть «со слезами», но Праздник. В честь Победы.

Можно продолжать перечисление всевозможных образных решений темы и идеи, но и сказанного достаточно, чтобы понять - их может быть великое множество. Стоит только разбудить и направить в нужное русло свою фантазию. Не брать уже использованное, а находить новое. Сегодняшний зритель не принимает примитивности режиссерского мышления. Тот, кто обращается к постановке театрализованных тематических концертов, должен уметь, как любой художник, оценивать прошлое через настоящее. Чутко понимать прошедшее с сегодняшней точки зрения. Не забывая при этом, что была **Великая ПОБЕДА!**

Ощущение новых ритмов, умение подмечать типическое, нахождение красок зависят от глубины постижения жизни, от гражданской, идейной позиции, от мировоззрения режиссера.

В то же время поиск нового не означает выдумывания чего-то оригинального ради оригинальности. Повторяю, поиск нового должен основываться на знании и ощущении сегодняшнего дня, сегодняшней жизни во всей ее сложности и многогранности. «Мысль режиссера дает неожиданные свежие сценические решения только тогда, когда она развивает идею, связывая эту идею с современностью»1. Важно, чтобы найденный режиссером образ не только будоражил его фантазию, давал возможность увидеть, **как\*** будет раскрываться весь концерт, каждый эпизод его, его сюжетный ход, а в данном конкретном случае являлся, по убеждению режиссера, **единственно правильным** решением, дающим возможность наиболее полно и ярко раскрыть тему и идею концерта.

**ПРОСМОТР И ОТБОР НОМЕРОВ**

Каким бы интересным ни был замысел концерта, если он рожден в отрыве от имеющихся в распоряжении постановщика творческих сил, он не может быть осуществлен. Более того, без конкретного знания номеров замысел так и останется лишь эмоциональным ощущением будущего концерта и его содержания, видением, лишенным действенности, конкретности и точности. Окончательно замысел возникает в процессе просмотра и отбора номеров. Сам процесс отбора - это не только оценка художественных достоинств того или другого номера, но и мысленная прикидка: какие из просматриваемых номеров соответствуют замыслу концерта. По существу, в это время у постановщика идет процесс уточнения замысла в деталях. Образное видение будущего концерта приобретает конкретность всех своих слагаемых.

Ведь сам по себе замысел не есть что-то застывшее, не догма. Что-то будет уточняться, в некоторых деталях даже в процессе репетиций видоизменяться, но суть его уже не изменится. Вот почему просмотр и отбор номеров - один из самых важных моментов в работе над концертом.

Только на первый взгляд может показаться, что это дело простое. На самом деле это не так. И здесь есть свои особенности и своя последовательность.

Практика показала, что наиболее эффективно процесс просмотра и отбора номеров происходит тогда, когда ему предшествует предварительная встреча постановщика и постановочной группы с исполнителями и руководителями всех коллективов, которые намечены для участия в концерте.

Помимо рассказа о целях, задачах, теме и идее будущего концерта, объявления плана работы (графика репетиций и выпуска) очень важно для постановщика установить подлинно творческий контакт с руководителями коллективов. Многое здесь зависит от такта режиссера, от умения выслушать и принять пожелания руководителей коллективов, от их уверенности, что постановщик проявит максимум бережности к отобранным номерам.

Поскольку просмотр должен носить целенаправленный характер, важно на этой же встрече выяснить, какие номера вообще имеются в репертуаре коллективов, какие из них предполагается показать постановочной группе; обговорить порядок (расписание) просмотра и другие организационные вопросы. В их числе следует назначить и ответственного за ведение просмотра.

При просмотре номеров необходимо обращать внимание не только на их содержание (подходят ли они теме концерта), на качество их исполнения, но и на их временную протяженность, на требующиеся для их исполнения аксессуары, характер музыкального сопровождения, состав музыкантов и т.д.

Одновременно следует отмечать для себя те номера, которые нуждаются в доработке, помня при этом, что изменения или сокращения номеров недопустимы без учета их *собственной формы, содержания, внутренней драматургии и, конечно, без согласия их постановщиков.*

Обычно просматривает номера постановочная группа во главе с постановщиком. На таких просмотрах, как правило, руководители коллективов стремятся показать своих подопечных как можно разностороннее. Этому не надо противиться, т.к. это дает возможность постановочной группе ближе познакомиться с творческими возможностями коллектива и его репертуаром.

Во время просмотра обычно берется на заметку больше номеров, чем войдет в концерт. Но уже после просмотра постановочной группе следует определить, какие именно номера войдут в программу концерта, руководствуясь при этом не только художественными соображениями, но и тем, что концерт в одном отделении может длиться не более 90-100 минут сценического времени, а в двух отделениях не более 110-120 минут. Причем второе отделение, пусть на несколько минут, но должно быть короче. Нельзя забывать, что затянутый концерт утомляет зрителей, снижает впечатление. Поскольку каждый номер в среднем длится 5-6 минут, то в концерт в одном отделении, помимо продога и финала, включается 12-14 номеров, а для концерта в двух отделениях выбирается 18-20 номеров. Окончательно программа концерта составляется после создания и утверждения сценария.

**СПЕЦИФИКА ДРАМАТУРГИИ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ТЕМАТИЧЕСКОГО КОНЦЕРТА**

Так уж сложилось на практике, что при создании сценариев театрализованных тематических концертов, массовых представлений и праздников в роли авторов чаще всего выступают их режиссеры-постановщики. И не только потому, что профессионалы-драматурги в силу разных причин не пишут такие сценарии и поэтому режиссерам приходится брать в руки перо, но и потому, что в этом виде сценического искусства *первичным является не драматургический, а* ***режиссерский*** *замысел.* Вернее, режиссерский замысел концерта, представления является и замыслом драматургическим. Именно он подсказывает пути драматургического решения сценария, подсказывает и определяет построение его действенной линии. Нигде так не связаны взаимотворчеством режиссер и автор, как в массовых формах театра. Не случайно авторы сценариев, по которым были осуществлены лучшие театрализованные концерты и которые публикуются в различных сборниках и журналах, - режиссеры: И.М. Туманов, И.А. Моисеев, Р.И. Тихомиров, А.Д. Силин и другие. Правда, всем им не чужд и литературный дар.

В тех же случаях, когда режиссер не обладает литературными способностями и сценарий пишется драматургом или специально созданной авторской группой, все равно они должны работать в теснейшем контакте с режиссером. Ибо, как я уже сказал, и в этих случаях для авторов исходным материалом (основой) при сочинении сценария является режиссерский замысел концерта. Созданные таким путем сценарии наделены немаловажным достоинством - в них воедино слиты и драматургия, и ее режиссерско-поетановочное решение.

Вот почему, не ставя своей целью во всей полноте осветить вопросы, относящиеся к сценарному, драматургическому мастерству, к процессу создания сценария (для этого существует специальная литература), дальше мы остановимся только на том, что непосредственно влияет на постановочную работу режиссера, т.е. на некоторых особенностях драматургии театрализованного тематического концерта.

Своеобразие драматургии театрализованного тематического концерта в той части ее, которая влияет непосредственно на постановочную работу режиссера, заключается в том, что она по своей сути является **синтезом,** как разнообразных, существующих самих по себе, номеров различных жанров, документов, музыкальных произведений, фрагментов из кинофильмов и т.п., отобранных режиссером в процессе изучения материалов, так и того, что специально создается (ставится, пишется, снимается) для данного концерта. Поэтому режиссеру, его ставящему, необходимо владеть приемами монтажа, хорошо знать его принципы, поскольку монтаж - один из основных, если не главный способнейнтеза номеров и других смысловых и действенных элементов театрализованного тематического концерта. Это первое.

Второе. В отличие от пьесы, *главным действующим* лицом театрализованного тематического концерта является не герой, личность, а **народ.**

Именно народ является основной действующей силой, главным героем в театрализованном тематическом концерте. (Как и в массовом представлении). Народ, понимаемый и воспринимаемый не как сумма одинаковых частиц, а как коллектив многообразных личностей, наделенный единой волей, желанием, целйю. Исходя из этой особенности драматургии, режиссер не ставит своей задачей психологически разработать и выявить характеры отдельных личностей, а стремится выразить поступки героя концерта - народа, прибегая к таким выразительным средствам, как символ, аллегория, плакат и т.п., т.е. средствам, ведущим к обобщению. Отсюда и подход сценариста и режиссера к постановке массовых сцен в театрализованном тематическом концерте.

***О конфликте и сюжете***

В драматургии под понятием «конфликт» подразумевается столкновение, борьба, на которой построено развитие сюжета. Область, в которой развертывается борьба героев, так же безгранична, как и в жизни. Это

- столкновение идей, желаний, мнений, характеров, мировоззрений и т.п. Вырастает конфликт из конкретной в данном произведении драматургической коллизии, драматической ситуации, созданной автором, исходя из темы и идеи.

Под сюжетом, как известно, понимается ход повествования о событиях, способ развертывания темы.

Но в драматургии массовых форм театра, в частности, театрализованных тематических концертов, мы большей частью имеем дело не с конфликтом, **а** с *драматической ситуацией, коллизией,* которая, в свою очередь, выражается не сюжетом, а **сюжетным** смысловым, чаще всего ассоциативным, **драматургическим ходом.**

Для мещг в понятиях «драматическая ситуация», «драматургический ход» есть, пусть неуловимая, специфическая особенность, вносящая дополнительный смысл в принятые в литературоведении понятия «ситуация» и «сюжет». Ведь «ситуация» может и не содержать открытого столкновения, конфликта. Понятие «драматическая ситуация» в данном случае означает, что в поисках сюжетного хода режиссер-автор обязан найти такой **драматургический прием,** который не только свяжет отдельные номера и эпизоды концерта, но и действенно раскроет событие, которому он посвящен.

Именно драматургический сюжетный ход, связанный с темой и идеей концерта, позволяет в определенной логике выстроить его действенную линию (развитие действия), используя для этого синтез номеров (фрагментов) как основной драматургический прием. Ведь «сценариям массовых сценических форм присущи иные средства выразительности, иной образный строй»1. В то же время сюжетный драматургический ход, являясь составной частью замысла, определяет и композицию концерта.

***О композиции и сюжетном ходе***

Понятие «композиция» означает обусловленное содержанием, характером и назначением *построение* художественного произведения, которое во многом определяет его восприятие. *Композиция* - важнейший *организующий элемент художественной формы, придающий произведению единство и целостность, соподчиняющий его компоненты друг другу и целому.*

Но ведь мы имеем дело с особым видом художественного произведения - со сценарием концерта, В этом случае понятие «композиция», помимо сказанного, подразумевает не только простое установление порядка номеров (эпизодов), а еще такое их чередование, которое наиболее полно и образно выразит главную мысль концерта и в то же время обеспечит нарастание его тем-поритма и эмоционального воздействия на зрителя.

Поиск и нахождение композиции концерта - один из важнейших этапов в процессе создания театрализованного тематического концерта, в конкретизации его замысла, его решения.

А коль скоро сюжетный драматургический ход, как мы только что говорили, образно выражает логику развития действия, то для тог о чтобы выстроить композицию концерта, режиссер должен придумать такой сюжетный ход, который, точно и ярко выражая тему и идею концерт, позволит как бы нанизать все номера (эпизоды) на один стержень.

Поиск сюжетного драматургического хода - дело не такое легкое, как может показаться на первый взгляд. Приходится мысленно перебирать десятки подсказываемых фантазией ходов, каждый из них соотносить с замыслом, пока не найдется тот единственный, который позволит образно выявить идею, тему, сверхзадачу и содержание концерта, а также в определенной логике выстроить его сквозное действие.

Если мы обратимся к концерту, посвященному годовщине Победы, то в этом случае сюжетных ходов может быть великое множество. >го и «Эстафета славы», раскрывающая художественными средстннми тему преемственности воинских традиций. И как бы «Выпуск фронтовой газеты», в которой действенное повествование о войне и 11обеде ведется с использованием ее разделов и рубрик (по принципу «живой ппстм»). Такой сюжетный драматургический ход был применен, например, в гептра-лизованном концерте «Вечерняя Москва», который проходил на сцене Зеленого театра ЦПКиО им. Горького в Москве. В этом концерте все и его построение, и эпизоды - было связано с выпуском «сценического варианта» любимой москвичами газеты.

Это может быть «Песня», содержание и построение которой выражается соответствующими эпизодами. Скажем, «Священная война» А. Александрова на стихи В. Гусева или «День Победы» Д. Тухманова на стихи В. Харитонова. Слова этих песен от строфы к строфе несут в себе огромный драматургический заряд. Сюжетным ходом могут стать «Ожившие страницы» либо «Говорят свидетели», как цепь показаний, рассказ очевидцев событий. Причем свидетельствовать могут не только люди, но и предметы - «ожившие» памятники, стены, камни мостовой, газетные сообщения и т.п. С таким сюжетным драматургическим ходом в Ленинграде был поставлен театрализованный тематический концерт «Го-

ворят камни Ленинграда». Сюжетным ходом может стать «Поход по местам боевой славы», как путешествие по памятным, связанным с войной, местам города, села, области.

Вообще прием «путешествие», обозрение оДин из самых распространенных приемов, используемых как в театрализованных тематических концертах, так и в массовых представлениях. Можно «путешествовать» в прошлое, будущее и т.п.; на корабле, машине времени. Можно взять музыкальное произведение, вызывающее у зрителей определенную ассоциацию, связанную с каким-либо событием, выражающее его, либо сыгравшее какую-то роль в известном всем событии.

Нет нужды продолжать дальше перечисление возможных вариантов сюжетных драматургических ходов. Как и говорить о том, какую они играют роль в создании сценария и самого концерта.

Однако тот или другой сюжетный ход сам по себе останется мертвым, если фантазия режиссера (сценариста) не подскажет художественные образные пути его выражения - в построении действия каждого эпизода и всего концерта в целом.

Когда-то, теперь уже в прошлом веке, в годы, когда официально отмечались различные юбилейные даты, в театрализованном концерте, посвященном 60-летию комсомола Рязани, который назывался «Это наша с тобой биография» (это и было его сюжетным ходом), действие строилось не только по принципу раскрытия в каждом эпизоде какого-либо события из истории рязанского комсомола, но для зрителей, на их глазах, одновременно создавалась как бы летопись этих событий и дел. На порталах сцены над ступенями-площадками были укреплены два широких, подкрашенных под очень светлый мрамор, полотнища, которые по ходу концерта постепенно поднимались. В финале они целиком закрывали порталы. Во время действия, в начале, середине или конце эпизода на правые или левые ступени поднимался один из участников и писал углем дату события, о котором шла на сцене речь, и фамилии в нем участвующих. При этом не обязательно что-то произнося. Все зависело от характера развивающегося на сцене действия, от того, возникала или не возникала такая необходимость. Кстати, эти рождающиеся на глазах зрителей живые летописи дел и свершений молодых рязанцев стали главными опорными точками построения финальной мязансцены концерта.

Один "из эпизодов этого концерта посвящался войне; юношам и девушкам рязанщины, сражавшимся на фронтах Отечественной войны, и тем, кто не возвратился к родному порогу.

Вот как это было. **- «..Темнота. Лучи прожекторов медленно скользят по замершим в последнем прощании юношам и девушкам *(молодежный хор).* В звуки войны *(фонограмма):* вплетается песня А. Новикова «Дороги». На экране-заднике появляются слова:**

**Война - жесточе нету слова.**

**Война - святее нету слова!**

**Война - страшнее нету слова.**

**Война - печальнее нет слова.**

**Тихо звучит песня. Тускло отсвечивают острыми стальными гранями рельсов установленный слева у края сцены противотанковый еж и обрывки колючей проволоки. Вдруг все смолкает. Только зловеще ползут по экрану свинцовые тучи. Переметнувшиеся к противотанковому ежу лучи прожекторов выхватывают из темноты держащихся за колючую проволоку юношу и девушку. Ее хрупкую фигуру едва прикрывают остатки изодранного платья. На юноше - разорванная в клочья гимнастерка, голова перевязана потемневшей то ли от крови, то ли от пыли тряпкой. Собственно, об этом мы можем лишь догадываться. Отчетливо видны только их лица. Снова слышны далекие звуки войны.**

**Она. Скоро рассвет... Наш последний рассвет...**

**Он. Не думай об этом... *(Стараясь отвлечь ее).* Что ты делала в этот день до войны?..**

**Она. Сегодня какое число? Он. 14 апреля...**

**Она. 14 апреля?.. Что я делала?., *(вздохнув).* Что я могла делать? Манерное, готовила уроки... А ты?**

**Он. Сбежал с лекции. Ездил в Москву... в Большой театр... на балет «Лебединое озеро»...**

**Она. А я никогда в жизни не была в Большом театре... И балета никогда не видела... Это, наверное, интересно?.. Он *(после паузы).* Очень...**

**Начинает звучать музыка из балета П.И. Чайковского «Лебединое озеро». И тогда мы видим, как в центре сцены, словно в дымке, возникает пара, танцующая па-де-де из балета «Лебединое озеро»... А на заднике-экране в это же время, фоном, все четче и четче простужают кадры из кинофильма М. Ромма «Обыкновенный фашизм». Через какое-то' время раздается выстрел. Замирают танцующие, и одновременно гаснут лучи, освещавшие юношу и девушку. На правые портальные ступени быстро поднимается юноша и размашисто, от края до края полотнища, пишет: «Люба Девятова и Саша Никитин». И чуть ниже - «Погибли 14 апреля 1942 года». И тут же, обернувшись, обращается к сидящим в зале:**

**Вы думаете, павшие молчат? Конечно, да - вы скажете. Неверно! Они кричат. Пока еще стучат Сердца живых**

**И осязают нервы. Они кричат И будят нас, живых, Невидимыми, чуткими руками. Они хотят, чтоб памятником им Была Земля С пятью материками.**

**20**

**Великая!**

**Она летит во мгле,**

**Ракетной скоростью**

**До глобуса уменьшена.**

**Жилая вся,**

**И ходит по Земле**

**Босая память - маленькая женщина.**

**Она идет,**

**Переступая рвы.**

**Ей не нужны ни визы, ни прописки,**

**В глазах - то одиночество вдовы,**

**То глубина печали материнской. #**

**Пока юноша читал стихи, наступил рассвет. И мы увидели сидящий на сцене оркестр и стоящую перед ним солистку, которая без паузы начинала петь Ариозо матери из кантаты А. Новикова «Нам нужен мир»: «Все дети спят, лишь мать не спит одна...»**

В концерте, посвященном 60-летию государства, «Моя страна, моя держава!» в качестве сюжетного хода был взят **репортаж** с мест событий, которые происходят как бы за один день 1977 года. Вели его **«репортеры»,** которые брали интервью у сидящих в зале и тут же диктовали свои сообщения в газеты, на радио, телевидение, читали зрителям различные сообщения «В последний час». Действие каждого эпизода этого театрализованного концерта перекидывалось в прошлое, а затем возвращалось обратно (прием «наплыва»). Получалось, что прошлое как бы было врезано в настоящее\* т.е. зримо проступала связь времен. Нетрудно заметить, что в основе такого образно-действенного решения этих двух концертов лежали их сюжетные ходы.

Конечно, можно было найти и другое, более помпезное решение, но постановщики учитывали скромные размеры сцены, ее техническую оснащенность и, естественно, исходили из наличия имеющихся в их распоряжении номеров.

Я не случайно говорю об этом. Это обстоятельство - конкретные предлагаемые обстоятельства - один из решающих факторов. Ибо, составляя концерт из имеющихся номеров, нельзя фантазировать «вообще», не целенаправленно. Режиссер (сценарист) должен найти такой сюжетный ход, который не только образно раскроет тему, идею и содержание концерта, но и даст возможность, в условиях данной сцены, во всей полноте использовать отобранные им номера.

На этом, пожалуй, можно закончить разговор о сюжетном драматургическом ходе и вновь вернуться к композиции концерта. В частности, к тому, **как он выстраивается.** Прежде всего/ надо помнить: на композицию концерта, на то, *как он* выстраивается, влияют «условия игры».

Последовательность построения номеров в программе подчиняется существующим^ыработанным долголетней практикой, ^правилам: разнообразию в концерте жанров и нарастанию его темпоритма, которые, в свою очередь, исходят из закона зрительского восприятия!]

Выстраивая программу, заботясь о том, чтобы зрительский интерес к концерту все время не ослабевал, режиссер должен каждый раз думать, как зритель воспримет тот или другой номер в данном месте концерта, как воспримет их сочетание и т.д. При составлении программы любого сборного (дивертисментного) концерта режиссер обычно старается не ставить рядом номера, одинаковые по характеру, жанру и стилю, темпу и ритму и т.п. К этому следует добавить, что в дивертисментном концерте не все жанры стыкуются. Так, скажем, выступление скрипача, исполняющего классический репертуар, плохо воспринимается после выступления духового оркестра; или - номер классического балета после частушек и т.д.

Один из самых современных приемов композиционного построения сборных (дивертисментных) концертов - построение «блоками», когда номера различных жанров группируются в эпизоды («блоки») по каким-либо внешним или внутренним признакам. Например, выступления скрипача, исполнителей классического танца, арий из опер, классических романсов - в *филармонический* блок; выступления народного хора, оркестра русских народных инструментов, народные танцы, пляски - в *народный* блок; фольклорные номера - в *фольклорный* блок; эстрадные номера в *эстрадный* блок; спортсмены, акробаты, жонглеры, фокусники - в *спортивно-цирковой* блок. И т.д. ;

Выстроенный таким образом концерт состоит, если можно гак сказать, из «ожерелья» маленьких концертов, связанных между собой крепкой нитью.

Но как бы ни был построен дивертисментный концерт, установленный в нем порядок номеров должен «работать» на то, чтобы концерт шел легко, слаженно, четко, в том числе и технически.

Последнее может произойти только в том случае, если режиссер будет учитывать все обстоятельства, связанные с каждым номером. А именно: количество участников, откуда и куда уходят исполнители, протяженность номера во времени, какое пространство сцены необходимо для него, характер аккомпанемента и число аккомпанирующих, *где* и как они располагаются, какие требуются детали оформления, реквизит, с чего начинается и как заканчивается номер и т.д.

При составлении композиции концерта все это режиссеру необходимо знать. Но запоминать не обязательно. Существует способ, прием составления порядка номеров, значительно облегчающий эту работу, освобождающий режиссера от необходимости все «держать в голове».

Для этого на каждый номер будущего концерта режиссер заводит небольшую карточку, куда он заносит все данные о номере: название, жанр, количество участников, метраж, аккомпанирующий состав, сидят они или стоят, состав инструментов, реквизит, оформление, костюмы и другие особенности номера. Пользуясь этими карточками, режиссер начинает раскладывать своего рода «пасьянс». Сначала определяет первый номер, затем последний. Если концерт должен состоять из двух отделений, то затем определяется последний номер первого отделения и первый номер второго. После этого - какие номера пойдут в первом отделении, какие во втором. А уж потом подбирается порядок номеров в поисках лучшего варианта. Такой способ не только технически облегчает работу: переложить карточку с одного места на другое значительно проще, чем каждый раз заново переписывать порядок номеров, но и дает возможность все время соотносить поиск порядка номеров с замыслом концерта. Ибо при каждой новой комбинации возникает новое наглядно зримое видение концерта.

Все, что сказано о композиции сборного (дивертисментного) концерта, обязан знать и режиссер театрализованного тематического концерта. Но в отличи^, от аборнрго, в театрализованном тематическом концерте блоки, а точнее,его^эпизодС^ создаются по принципу смысловых, в том или другом повороте раскрывающие тему и главную мысль концерта.

При этом каждый эпизод такого концерта имеет *свой собственный сюжетный ход,* свою завязку, развитие действия, кульминацию и развязку. При этом, и это очень важно для театрализованного^тематического концерта, все его эпизоды логически и художественно тббно связаны между собой общей темой концерта, его сюжетным ходбмГЩмея относительную самостоятельность, они, по сути, являются частью целого. «Каждый эпизод несет определенную структурную нагрузку... Готовит то, что мы называем «площадкой» для последующего движения. Нанизьтваясь друг на друга, эпизоды постепенно накапливают взрывчатый материал, вплоть до кульминации»1. Значит, продумывая содержание и построение каждого эпизода, режиссер (или сценарист) должен, во-первых, определить его тему так, чтобы она органически соотносилась с темой всего концерта; во-вторых, отобрать в эпизод те номера, которые в результате

Ромм М.И. создадут и его внутреннюю драматургию и ее внешнее выражение. Например, на сцене Владимирской филармонии в одном театрализованном тематическом концерте «Владимирские посиделки» все отобранные номера были сбиты в четыре эпизода: «Золотые ворота», «Кружева», «Работные люди», «Край мой родной».

Конечно, «замысел всего концерта и каждого эпизода возник после просмотра многочисленных номеров разного жанра, специально подготовленных коллективами художественной самодеятельности и профессиональными артистами Владимирского областного драматического театра и Владимирской областной филармонии. Содержание, сюжетные ходы второго, третьего и четвертого эпизодов подсказали сами просмотренные номера. В одном случае это была интересная, с выдумкой поставленная танцевальная сюита «Кружева», в которую по ходу развития ее сюжета были вплетены другие номера: хор и чтецы. В основу третьего эпизода - «Работные люди» — был положен фрагмент программы агитбригады, который позволил связать воедино танец «Мы молодой рабочий класс» в исполнении ансамбля Дома культуры профтехобразования, «Марш энтузиастов» И. Дунаевского в исполнении солистки, хора и оркестра Владимирской филармонии, песню В. Шаинского «О горячем металле» в исполнении вокально-инструментального ансамбля и фрагменты из документальных фильмов.

Четвертый - «Край мой родной», раскрывавший тему любви к родному краю, был целиком отдан популярному в нашей стране профессиональному ансамблю «Русь» Владимирской филармонии, впервые показавшему основные номера своей новой программы, что внесло в шизод дополнительный эмоциональный накал. Сюда же было включено выступление оркестра русских народных инструментов. Программа выступле-ния ансамбля «Русь» била составлена таким образом, что последний ее номер давал возможность органически перейти к финалу концерта, в котором принимали участие все коллективы и исполнители.

***О первом и последнем номере концерта***

1Щедмет особых раздумий постановщиками сценариста -\первый и последний номера концерта (пролог и финал}^

Не секрет, что успех концерта во многом зависит от его начала. Именно оно должно настроить зрителя на нужный лад, задать концерту верную тональность, и в то же время быть своеобразным эпиграфом, то есть в образной форме раскрыть главную мысль концерта.

Когда-то считалось, что наиболее эффектные номера следует приберегать на конец концерта, а с чего начинать — это, мол, неважно. Действительно, концерт надо строить таким образом, чтобы зрительский интерес к нему нарастал. Верно и то, что динамика концерта тяготеет к заключительному номеру. И все же при этом нужно помнить, что успех всего концерта в не меньшей степени зависит от его начала, от его первого номера! Ибо начало придает концерту верный ритм и верный настрой.

Придя на концерт, зритель, с одной стороны, пребывает в состоянии ожидания чего-то интересного (иначе он не пришел бы на концерт), а с другой — несколько насторожен: он не знает точно, что его ждет. Зритель психологически как бы находится в состоянии неустойчивого равновесия. И от первого номера зависит, заинтересуется ли он происходящим на сцене или его сразу постигнет разочарование. Вернуть подорванное доверие зрителя к концерту неимоверно трудно. Надеяться на то, что «припрятанные» номера все потом поправят, - по меньшей мере, наивно. Вот почему начало концерта всегда должно быть ударным, интересным, неожиданным, таким, чтобы целиком завладеть вниманием сидящих в зале.

Невольно вспоминается не очень литературное, но очень точное высказывание Вс.Э. Мейерхольда: «Когда открывается занавеска - зрителю надо дать по морде».

Тем более сказанное важно для начала театрализованного тематического концерта, которое, как правило, предстает как его *Пролог,* Но {Пролог в театрализованном концерте выполняет *ШШ* одну весьма важи^то функцию. Он одновременно является и его **завязкой.** Так же как ***Финал*** (последний номер) является его и одновременно **развязкой,** его точкой,; Характер Пролога и Финала, их содержание должны соответствовать замыслу концерта, а тональность - его строю мыслей и чувств.

К сожалению, когда речь идет о театрализованных тематических, особенно праздничных, концертах, считается обязательным начинать их с пышного торжественного пролога. С фанфар, сводного хора, оркестра и т.п. Вот уж в этом нет нужды! Исходя из своего замысла, режиссер может решить пролог иначе: не прибегая к парадности, помпезности, и все же сохранить его высокую праздничную ноту.

ГЙосле того как режиссер (сценарист) определил содержание эпизодов, Пролога и Финала и их образное решение; определил последовательность эпизодов, т.е. вчерне выстроил композицию концерта, следует перейти к поиску композиционного построения самих эпизодов; решить, какие номера и в каком порядке войдут в них, одновременно находя принципы их сочетания в каждом эпизоде! ***О монтаже эпизодов***

Сегодня одним из самых действенных методов композиционного построения эпизодов является так называемый **«прием монтажа».**

В кинематографическом искусстве монтаж - это смысловое соединение кадров, выявляющее их взаимную связь по содержанию, изобразительному решению, ритму и т.д., создающее единство эпизода и фильма в целом и служащее раскрытию идейно-художественного содержания произведения.

А разве при решении композиции эпизода, т.е. при монтаже эпизода, театрализованного тематического концерта режиссер не ставит перед собой такую же цель? Ведь он тоже стремится создать в эпизоде такую связь номеров и всех его фрагментов изобразительного решения, которая будет раскрывать и его содержание, и идейно-художественное содержание всего концерта.

Как и в киног монтаж номеров в театрализованном тематическом концерте не есть их механическое соединение, а своеобразный **сплав,** рождающий качественно новое художественное произведение. «Два каких-либо куска, поставленные рядом, - писал величайший мастер киномонтажа, выдающийся советский кинорежиссер СМ. г)йзешитсйн, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из ног о сопоставления как новое качество»1.

Построение, порядок номеров при монтаже определяется цсмн.ю, которую ставит перед собой художник (режиссер, сценарист). При пом огромное значение имеют его индивидуальные творческие качества, характер его ассоциативного мышления, его гражданская и художественная позиция. Поэтому вариантов монтажа может быть великое множество. И все же все многообразие монтажных приемов можно снести к трем типам.

*Последовательный,* когда в$е фрагменты эпизода, в том числе и номера, выстроены в определенном логическом порядке, **продолжая один** другой. Чаще всего в его основе лежит временная или хронологическая последовательность. Вот как, например, был смонтирован один из эпизодов уже упомянутого театрализованного концерта «Вечерняя Москва».

...Под звуки оркестра раскрывался занавес, и перед зрителями представала празднично освещенная вечерняя Москва со спешащими по улицам прохожими. Это был сложный ритмический танец-пантомима (режиссер пантомимы -А. Бойко), который, как и весь эпизод, назывался «Ритм Москвы»

Начинался он с того, что в глубине сцены на верхней специальной площадке центральной лестницы одна за другой появлялись «живые буквы» (танцевальная группа), из которых складывались слова «Вечерняя Москва».

Возникший заголовок газеты как бы вызывал к жизни на сцене так хорошо знакомую всем, кто хоть раз побывал в столице, картину вечерних часов Москвы.

По освещенным проспектам, переходам, лестницам нескончаемым потоком, справа, слева, сверху вниз, снизу вверх, навстречу друг другу шли москвичи. Даже внезапно хлынувший дождь не прекращал их движения. Он лишь убыстрил ритм танца да расцветил улицу мгновенно раскрывшимися зонтиками. Танец еще продолжался, а на порталах, сквозь пелену дождя, начинали проступать, одетые в строительные леса, дома. Рядом с ниш появлялись «подъемные краны». Лучи прожекторов разрывали дождевую завесу. И тогда на двух расположенных по краям сцены «помостьях» зрители замечали строителей. Слева - четырех девушек-крановщиц, справа - четырех парней-монтажников. Это были вокальные квартеты «Улыбка» и «Четыре Ю».

Держа в руках большие скатанные рулоны чертежей, парни исполняла песню-интермедию «Мы сидим на монтаже»:

Мы этаж за этажом, Дом возводим монтажом, Чтобы жил в нем человек Весь век...

Особенно «кипела работа» у парней во время припева:

Чтобы было интересней, Мы споем сначала песню, А потом по чертежу Приступаем к монтажу.

Девушки-крановщицы не оставались в долгу. Исполняя песенку «Краны-иеликаны», они постепенно поднимались по лесам. «Закончив работу», девушки усаживались рядышком на одном из переходных мостиков и пели последний куплет песни:

Поздно,

Поздно вечером

Краны-великаны,

Город наш поднявшие

На этаж повыше,

Поздно,

Поздно вечером

Засыпают краны,

Положив под головы

Новенькие крыши...1

На сцене начинало темнеть. Девушки спускались к уже ожидающим их внизу монтажникам. Взявшись за руки, они потихоньку скрывались в глубине сцены. Из своих газетных киосков выходили Д. Миров и М. Новицкий (киоскеры), которые оыли не только главными действующими персонажами, но и ведущими концерта. Встретившись в центре сцены, они начинали играть первую интермедию - «Московские ритмы». Во время ее исполнения по радио, в зависимости от того, о чем шпа речь, - то звучало тиканье часов в кабине космонавта, то раздавались удары копра, забивающего сваи на новостройке, то возникал шум московских вокзалов, ю слышно было, как стучит сердце человека. Заканчивалась интермедия разго**вором о «Влюбленных сердцах», который органично переводил действие концерта в следующий номер эпизода.**

**Все затихало. В оркестре начинала звучать мелодия песни «Под часами». На всех лестницах тут и там появлялись «городские часы». Это были юноши - слуги просцениума. Подняв над головой круги-циферблаты, они застывали в разных местах сцены. А сверху по центральной лестнице, исполняя первый куплет песни, медленно спускался певец Иосиф Кобзон. С началом второго куплета все юноши опускали круги-циферблаты, которые теперь уже превращались в маятники, отсчитывающие минуты ожидания. Во время третьего куплета на лестницах появлялись девушки... Они подходили к юношам. Ведь московские часы - традиционное место встречи влюбленных. Мелодия песни постепенно затихала, словно растворялась в необъятном просторе звездного неба... Начинался следующий эпизод концерта...**

Нетрудно понять, что все номера только что рассказанного эпизода были связаны временем: от конца рабочего дня до позднего вечера, ночи, т.е. по принципу последовательного монтажа.

Второй тип монтажа — *параллельный,*

В нем действие происходит одновременно, дополняя и обогащая друг друга, по принципу прямой или контрастной параллели.

Например, в театрализованном концерте-представлении «Увенчанные славой», посвященном 150-летию Бородинскою сражения, по пому принципу был смонтирован эпизод «Бой».

**... В самом начале эпизода залитую красным светом сцену окутывал дым взрывов. Одновременно возникал шум боя (фонограмма). С криком «Ура!»; с ружьями наперевес, мимо расположившегося на первом плане сцены на невысоком холме Кутузова со своим штабом, пересекая сцену по диагонали, перебегали шеренги гренадеров. В это же время на огромном экране-заднике с двух синхронно работающих кинопроекторов шли кинокадры боя, которые проецировались не только на киноэкран, но и на клубы черного дыма, что создавало неожиданный для зрителей ошеломляющий эффект. Мчались навстречу друг другу конницы русских и французов. Крупным планом проносились фигуры всадников, как бы сшибаясь друг с другом, мелькали храпящие конские головы, ноги скачущих лошадей. А на фоне этих кинокадров по переднему плану сцены слева, один за другим, мчались к холму, на котором стоял Кутузов, его адъютанты с донесениями с поля боя... Сдерживая коней, перекрывая шум сражения, они докладывали фельдмаршалу о ходе битвы. Получив от него новое приказание, туг же, подняв коня «свечой», разворачивались и мчались опять в невидимую для нас гущу боя...**

Таким образом, в этом эпизоде действие шло параллельно и на сцене, и на экране. В данном случае, для создания на сцене картины огромного сражения, нетрудно понять, что режиссура применила прием *прямого* параллельного монтажа.

Кстати, при параллельном монтаже часто используются полиэкраны. Это когда одновременно одно действие идет на сцене, а другие в это же время идут на двух (трех, четырех, пяти) экранах. • во-вторых, создавать из родственных по темам номеров или музыки, или по другим признакам, *своеобразные сюиты.* Естественно, что создание таких «сюит» требует специальных репетиций, которые постановщик проводит совместно с музыкальным руководителем и балетмейстером концерта.

Соединение разножанровых номеров по «сюитам» имеет еще одно достоинство. Оно дает режиссеру возможность создавать внутри концерта интересные, выразительные, динамические сюжетно-тематические сценки, которые очень хорошо принимаются зрителями. И это не случайно. Ведь соединение номеров в сюжетно-тематические сценки и есть обогащение их (номеров) элементами театрализации.

Говоря о композиции театрализованного тематического концерта, необходимо подчеркнуть, что все сказанное не есть догма. В конечном счете, композицию концерта, прежде всего, определяет его замысел.

В театрализованных концертах принципы сочетания номеров могут быть и другими. С точки зрения догматиков, «неграмотными». Важно, чтобы сочетание номеров было оправдано художественно-образным решением концерта.

***О целостности концерта***

(//а *определив порядок построения эпизодов и номеров в них, режиссер (сценарист) еще не создал концерт как нечто единое целое.*

Для этого ему необходимо найти образный прием, который, зримо выражая сюжетный ход и сквозное действие, даст возможность взаимо-связать все его эпизоды и создать из них действенную неразрывную цепь последовательно развивающихся событий.

Чаще всего в театрализованных тематических концертах используется прием введения в них одного или нескольких ведущих, которые, произнося специально написанный или подобранный текст, связывают эпизоды между собой необходимым информационным материалом.

Но полагать, что ведущие выполняют в концерге вспомогательные функции, - серьезно ошибаться. Ведущий (ведущие) в театрализованном тематическом концерте обретает значение одного из главных действенных лиц. Он действует, прежде всего, словом, которое является наиболее ярким выразительным средством идеи концерта.

Ведущий - не персонаж, декларирующий идею. Не случайно в Толковом словаре Вл. Даля слово «вести» разъясняется не только в значении «вести за собой», «указывать путь», что само по себе немаловажно, а и «раздумывать, задумываться о чем-то».

Ведущий и ведет концерт, и вводит в него зрителей, и комментирует происходящее на сцене, и может вмешиваться в действие. Задачи ведущего как действующего лица - весьма широки. Но в любом случае его роль несет идейную нагрузку концерта. Именно Ведущий, более чем кто-либо другой, выражает идею концерта.

Как действующее лицо Ведущий может представать перед зрителем в образе нашего современника, что чаще всего и бывает, а может и в образе определенного персонажа (студента, архивариуса, репортера, солдата и т.д.). То есть быть наделенным профессией с присущими ей чертами характерности. Что в свою очередь дает возможность, если он не выступает от своего собственного лица, создать образ, сыграть роль. Тем самым Ведущий, как определенный персонаж, приобретает дополнительную силу воздействия на зрителей. Вспомним, что говорилось о театрализации.

И еще одна особенность роли Ведущего в театрализованном тематическом концерте. Зритель воспринимает его как обобщенный образ, как некий живой символ поколения, класса, группы людей, от имени которых он ведет концерт.

В самом деле, когда Ведущий в образе солдата выходит на авансцену и, обращаясь в зрительный зал, произносит:

**... Я пал в бою,**

**где вражеские «тигры»**

**сожгли село над речкой на горе.**

**Там детские навек умолкли игры.**

**О, как же я любил детей в игре!**

**Я был солдатом,**

**видел все на свете -**

**отчаянье беды и взрыв страстей.**

**Не зная бед, пусть радуются дети...,**

то его слова воспринимаются как завещание всем оставшимся в живых - беречь мир.

Чаще для Ведущего пишется или подбирается стихотворный текст. Это не авторская прихоть. Дело в том, что в стихах предельно сконцентрирована мысль, выраженная в лаконичной форме, имеющая четкую ритмическую основу. Стихи несут в себе определенный строй чувств, высокий эмоциональный накал.

Конечно, слово, являющееся самым ярким носителем темы и идеи, -не единственное выразительное средство, их раскрывающее. Как и Ведущие - не единственный прием создания целостности концерта. Связывать эпизоды или номера концерта в единое смысловое действие может не только слово. Современный сценический язык, выразительные средства, находящиеся в руках режиссера, да и сама аудитория, легче всего воспринимающая сегодня ассоциативные связи, позволяют для этой цели использовать или специально подобранные кинокадры (слайды), или проходящую лейтмотивом песню, или специально поставленные пластические (пантомимические, хореографические) миниатюры-композиции, или «живые картины», или определенным образом подобранный звукошумо-вой ряд и т.п.

{Часто режиссеры (сценаристы) связывают эпизоды не одним каким-либо приемом, а прибегают к их синтезу. Например, используя в сочетании с идущей фоном музыкой слова или пантомимические миниатюры, живые картины (барельеф), или сочетая все это вместе. В конечном счете, это зависит от образной формы, в которую «одет» концерт.]Скажем, концерт задуман, как торжественная песня, как гимн Родине, как музыкально-поэтический рассказ. Естественно, что в таком концерте режиссер (сценарист) в качестве связок между эпизодами использует стихи и музыку.

\^аходить приемы связок эпизодов, как и их тем, композиций, сюжетных ходов, не обязательно после нахождения сюжетного хода концерта. Бывает наоборот: именно сюжетные ходы эпизодов, прием их соединения подсказывают сюжетный ход всего концерта. ]Го и другое может происходить одновременно, что, кстати, случается чаще всего. Творческий процесс работы режиссера и сценариста, как и у любою художника, не однозначен, многое в нем идет одновременно, параллельно. Я прибегаю к разъятию, раскладыванию творческого процесса из-за того, что гак легче его объяснить. Хотя, конечно, определенная последовательность в работе режиссера-постановщика и сценариста во время создания сценария и самого театрализованного тематического концерта есть. Она-то и обусловила порядок изложения не только раздела «Композиция концерта», но и всего конспекта лекций.

**ТЕМПОРИТМ КОНЦЕРТА**

Я уже говорил, что от верно выстроенной композиции всего театрали-зованногоЪгематическогоТкрнцерта и каждого его эпизода зависит его динамика, его темпоритм.

И хотя темп - понятие, относящееся к течению выступления во времени (быстро или медленно), то есть понятие, относящееся к внешнему проявлению хода концерта, эпизода, а ритм - понятие, относящееся к

внутренней динамике исполнения (пульс внутреннего действия), в сценическом искусстве эти понятия взаимосвязаны. Действие на сцене не может проходить (действующее лицо, исполнитель не может жить на сцене) только в ритме или темпе. Поэтому мы и говорим *«темпоритм»* номера, эпизода, концерта.

^Именно в верно найденном темпоритме театрализованного тематического концерта заложен успех его восприятия как единого непрерывно и стремительно развивающегося действия, как концерта, идущего на одном дыхании?]

Но верный темпоритм концерта отнюдь не означает плавное, постепенное его развитие. Наоборот, современный выразительный язык режиссера чаще всего использует синкопированное построение темпо-ритма: чередование номеров, которое цриводит к резкой, контрастной смене ритмов. Иногда, чтобы подчеркнуть значимость эпизода или номера (поставить акцент), режиссер сознательно прибегает к «сбою» ритма перед ним или в нем, используя прием резкого и неожиданного ритмического контраста.

Создание верного темпоритма концерта, помимо композиции, зависит и от четкости перехода от номера к номеру, от эпизода к эпизоду (продуманности выхода и ухода исполнителей, характера и способа объявления номеров, смены оформления, подачи инструментов и т.д.).

Сегодня, в условиях современной сценической техники, когда в распоряжении постановщика имеются поворотный круг, фурки, бегущие дорожки, плунжера (поднимающиеся площадки пола сцены), штанкетные подъемы и т.д., казалось бы, вопрос смены номеров, выхода и ухода исполнителей не так уж сложен. И все же, несмотря на технику, постановщик, если он хочет добиться верного темпоритма концерта, обязан тщательно продумать способы смены номеров и эпизодов, моменты ухода и выхода исполнителей. Способов смены номеров много, и зависят они от конкретных условий сцены, характера самих номеров и решения всего концерта.

Предположим, для смены номеров и эпизодов постановщик решил использовать поворотный круг. Для этого нужно (до концерта) поставить на него («зарядить») все, что понадобится по ходу действия, - станки, радиоаппаратуру, микрофоны, элементы оформления, музыкальные инструменты, которые трудно выносить. Но расставить их таким образом, чтобы, поворачивая по мере надобности круг, «подавать» все необходимое для номера на первый план, в то же время не нарушая художественного образа всего концерта1.

Правда, при таком решении необходимо помнить следующее: во-первых, если задники висят не за кругом, то постановщик лишается возможности им пользоваться. Иначе при повороте круга придется каждый раз либо поднимать задник, либо каждый раз закрывать занавес, чтобы зрители не видели «кухню» концерта. Конечно, можно исполнять какие-то номера перед занавесом. Но тогда к чему задуманный обнаженный прием поворота круга как зрелищный элемент концерта? Уж если пользоваться кругом, то на глазах у зрителей. (Что тоже характерно для современной сценической эстетики).

Второе. Все расставленное на сцене не должно мешать идущему номеру (особенно при исполнении танцев).

Третье. На круге все должно быть расставлено в таком порядке, чтобы круг мог идти *в одну сторону.* Частые повороты то направо, то налево приводят к мельтешению.

Что касается использования в театрализованных тематических концертах основного занавеса, то обычно он работает дважды - в начале, открывая концерт, и в конце, закрывая его. Для начала же и конца эпизодов чаще всего используют интермедийный занавес, или затемнение, или «живой» занавес.

Кстати, прием «живого занавеса» лучше применять для смены номеров внутри эпизодов, поскольку он простыми средствами, используя самих исполнителей2, помогает создавать непрерывность сценического действия.

Но при любом приеме смены номеров и эпизодов постановщику следует заранее определить, что и куда должно быть вынесено и поставлено, кто это делает, в какой моме\*$г и как уходят исполнители. Уделяя при этом особое внимание уходу исполнителей со сцены. Ибо уход должен быть не только организован, но и образован таким образом, чтобы уходящие не задерживали выход участников следующего номера. К сожалению, не все постановщики концертов об этом помнят.

Не меньшее значение для нахождения верного темпоритма театрализованного тематического концерта имеет способ объявления номеров.

1 Все это постановщик заранее обговаривает и решает вместе с художником-сценографом концерта.

2 «Живой занавес» подразумевает, что уход исполнителей, закончивших выступление, перекрывается специатьно поставленным выходом по первому плану сцены (авансцене) исполнителей следующего номера, за спиной которых уже выступившие покидают сцену. Или роль «живого занавеса выполняет специально созданная группа исполнителей.

Ведь пока Ведущий выйдет, подойдет к микрофону, объявит номер и уйдет - проходит время. Пусть небольшое, но все же останавливающее течение концерта. Поэтому сегодня (особенно в театрализованных тематических концертах) номера либо объявляются по радио, либо, печатая программки, режиссеры вообще отказываются от объявления номеров. Правда, в этом случае порядок следования номеров должен строго соответствовать напечатанному. Но в любом случае, когда номер объявляет Ведущий или диктор - начинать объявление лучше всего, «наступая» на аплодисменты или «накладывая» его на вступлении к номеру. Такой прием подстегивает темпоритм концерта. Причем текст объявления должен быть кратким, несущим только самую необходимую информацию

**О ДОКУМЕНТАЛЬНОСТИ**

/ Обдумывая построение всего театрализованного тематического концерта и каждого его эпизода, придерживаясь принципа разнообразия жанров в каждом эпизоде, строго отбирая действительно необходимые номера, режиссер (сценарист) одновременно должен находить и отбирать дополнительно такие выразительные средства, которые понадобятся ему для придания происходящему на сцене подлинности, глубины и в то же время яркости и неповторимости. И здесь ему на помощь приходит **документ, подлинный факт.** /

Документальный материал в художественном произведении сегодня используется не только как подтверждение мысли автора для придания достоверности описываемому, изображаемому событию, но и как **художественное выразительное средство.** Чтобы понять, какое огромное значение приобрел художественно осмысленный документ, достаточно вспомнить об огромной популярности мемуарной литературы в наши дни.

Некоторые специалисты вообще считают, что отличительной особенностью драматургии массовых форм, в том числе и театрализованных тематических концертов, является их обязательная документальность. Трудно согласиться с такой категоричностью. Можно было бы перечислить множество театрализованных тематических концертов, в которых отсутствовала документальность, и от этого их идейно-художественный, гражданский и политический уровень нисколько не снижался. Например, заключительный концерт сельской художественной самодеятельности, поставленный И.М. Тумановым в Кремлевском Дворце съездов; или те-агрализованный концерт во Дворце культуры 1 -го Московского государственного подшипникового завода. В них постановщики, не прибегая к конкретным документам и фактам, а художественно осмыслив события, которым эти концерты были посвящены, широко использовали принципы создания игровых картин-эпизодов: «Сельский праздник», «Посиделки», «Околица» и т.д.

Вопрос включения документального материала в ткань театрализованного концерта зависит, во-первых, от характера события, в честь которого он ставится; во-вторых, от режиссерского замысла.

Конечно, включение документального материала в ткань концерта -сильное выразительное средство. Прежде всего потому, что вплетенный в ход действия эпизода документ (документальный факт, предмет) значительно усиливает эмоциональное воздействие на зри геля. Вспомним, какое впечатление производят на нас кадры кинохроники, включенные в игровой фильм.

Вмонтированный в художественную ткань эпизода любой действительный факт не остается просто документом, а обретает образность. Тем самым он углубляет авторскую (режиссерскую) мысль, выявляя его отношение к происходящему на сцене. В частности, документ, вызывая определенные ассоциации у зрителей, может быть использован для того, чтобы подтвердить в сопоставлении с содержанием происходящего на сцене события, или наоборот, опровергнуть его.

Создавая сценарий концерта, режиссер (сценарист) должен, насколько это возможно, использовать местный материал. Поскольку отобранные им документы и факты помогут понять связь события, в честь которого поставлен концерт, с жизнью его зрителей, с жизнью данною села, города, страны. Фактическим, документальным материалом могут быть помимо кинокадров: вынесенные на сцену реальные предметы, которые стали документами эпохи (например, каска, сабля, гильза от снаряда, репродуктор-тарелка, патефон и другие музейные экспонаты), листовки, письма земляков, отрывки из дневников, газетные сообщения, указы, декреты, постановления, зачитываемые по ходу действия. Это и фонограммы (граммофонные записи) выступления ветеранов, известных людей, и выступления живых свидетелей или участников событий. Наконец, это могут быть фотодокументы и цифры. Но в этом случае необходимо найти выразительный образный прием, с помощью которою они «заговорят».

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

Для режиссера (сценариста) не может каждый факт иметь одинаковую историческую ценность. Художник - не бесстрастный летописец. В отборе, в использовании и монтаже факта с художественной тканью произведения проявляется его гражданская и художественная позиция. Из множества фактов, документов режиссер (сценарист) должен отобрать те, которые позволят ему наиболее точно и ярко выразить свою мысль. Когда же режиссер, увлеченный обилием интересных документов, старается использовать все (а такое чаще всего бывает с неопытными режиссерами), то он тонет, захлебываясь в них.

И еще, о чекжельзя забывать: каждый раз, когда режиссер включает тот или иной документ, факт в эпизод концерта, перед ним возникают проблемы соотношения документального материала и художественного, их слияния и взаимопроникновения, которьйе он обязан решить. 1

О МИЗАНСЦЕНЕ

Мизансцена - одно из важнейших средств режиссера для образного выявления содержания концерта (номера, эпизода) и в то же время существенный компонент идейно-художественного образного решения его режиссерского замысла.

В буквальном переводе «мизансцена» - «расположение на сцене», размещение актеров на сцене в определенных сочетаниях друг с другом и окружающей вещественной средой в тот или иной момент концерта.

Но это внешнее сочетание движений, поз, расположения артистов не может быть случайным. Оно должно выражать внутренние отношения между действующими лицами, выражать их действия, сущность происходящего в данный момент события. Только в этом случае мизансцена будет выразительна, будет нести в себе определенный смысл, а значит, будет понятна зрителям.

Конечно, мизансцена не возникает сама по себе. Она - результат создания режиссером пластического выражения сквозного действия концерта, его темпоритма. Последний также диктует стилистику и пластический характер мизансцены. А совокупность пластического решения мизансцен, их сочетание, чередование не только раскрывает содержание концерта, но и придает ему определенную пластическую форму. Собственно, совокупность мизансцен - это образная пластическая форма концерта.

Вот почему мы вправе сделать вывод, что поиск и построение мизансцен впрямую зависит от «способности режиссера мыслить адскими образами, когда он как бы видит все действия выраженными пластически...»1

При поиске мизансцены режиссер должен отобрать ту, которая может волновать зрителя не только выразительностью, но и содержанием. Она не должна быть стандартной, заимствованной у кого-то, тем более сценическим штампом определенного события или эпохи. Каждый новый день вносит в сознание зрителя новое восприятие прошедших событий, новую их оценку. Поэтому создать мизансцену, которая выражает сегодняшнее понимание прошлого события, режиссер может только в том случае, если он изучит и поймет эпоху и быт того времени, проникнется ими, воспримет их с позиций сегодняшнего дня, с позиций исторической правды. Да, мизансцена должна отвечать стилю и жанру концерта, выражать мысль режиссера, быть психологически оправдана исполнителями и возникать естественно, органично. Но прежде всего она должна характеризовать поведение определенной группы исполнителей, являющихся частью поколения, действующего в определенных исторических обстоятельствах.

Как ни печально об этом говорить, но часто приходится сталкиваться с формальным подходом режиссера к поиску и нахождению мизансцен концерта. Вот откуда в театрализованных праздничных концертах такое обилие всевозможных перестроений, маршировок, не оправданных ни мыслью, ни содержанием эпизода и всего концерта. В то время как именно в театрализованном тематическом концерте мизансцены, выражая его эмоциональный и поэтический строй, должны быть графически точно, четко сменять друг друга, быть каждый раз художественным фокусом того или другого момента действия.

При всем конкретном разнообразии мизансцен их построение можно определить так: симметричные (в которых проявляется уравновешенность), ассиметричные (неспокойные, напряженные, в которых ярко выражается динамика действия), плоскостные, глубинные, диагональные (последние - наиболее динамичные), круговые (замкнутые), спиральные, построенные как по горизонтали, так и по вертикали.

К сожалению, многие режиссеры театрализованных тематических концертов чаще всего прибегают к плоскостным, реже к глубинным, и еще реже - к диагональным мизансценам, в то время как их арсенал гораздо шире.

Нахождению выразительных, неординарных мизансцен большую пользу приносит изучение режиссером лучших произведений живописи. Особенно жанровой. Композиционное построение картины - это уже го-

товая выразительная мизансцена, вскрывающая внутренний смысл запечатленного художником момента жизни. Не меньшее, а, может быть, большее значение в умении режиссера строить мизансцену имеет наблюдательность. Подсмотренная в жизни мизансцена порой бывает куда выразительнее, чем умозрительно придуманная. Поскольку мизансцена -выразительный язык режиссера, то наблюдательность обогащает его язык, его «словарный состав».

РАБОТА НАД НАРОДНОЙ (МАССОВОЙ) СЦЕНОЙ

Наиболее полно выявляется способность режиссера мыслить пластически во время его работы над массовой (народной) сценой. Более того, ее постановка, как лакмусовая бумажка, определяет степень режиссерского мастерства, режиссерских способностей.

Поскольку, как мы уже говорили, главным героем театрализованного концерта является народ, естественно, создание массовой сцены - важнейшая сторона работы режиссера в процессе осуществления концерта. Через массовую сцену, ее действия более всего раскрывается его (режиссера) основная идея, замысел концерта.

Правда, массовые сцены в театрализованном тематическом концерте имеют свои особенности. А именно:

- в отличие от спектаклей (массовых представлений), где народные сцены создаются специальными исполнителями (когда-то их называли статистами), в театрализованном концерте - это сами исполнители номеров, сумма которых создает образ народа. Участники концерта, объединенные единой целью, выражая своим действием содержание определенного события (факта) и его атмосферу, создают такой строй концерта, в котором каждый номер - любого жанра - приобретает для зрителя характер и качества действующего лица этого события, воспринимается как тот или другой его момент. Вот почему мы вправе говорить, что театрализованный тематический концерт - это непрерывно развивающееся массовое действо, имеющее своей целью создание образа народа. Кстати, эту же цель преследует режиссер, когда он участников одного номера включает в действие другого (или как вспомогательный элемент, или как живой фон, или как зрителей). Собственно, в театрализованном тематическом концерте исполнители номеров практически выполняют две функции: они и действующие лица, они же и участники массовых сцен;

- характер решения массовой сцены связан не только с режиссерским замыслом, идеей, сквозным действием, строем, темпоритмом, оформлением всего концерта, но и не менее, а может, более всего с **характером той эпохи,** периодом в жизни народа, о котором идет речь в том или ином эпизоде. Каждая эпоха, каждый период в жизни страны отличаются от другого не только внешними признаками, а выражением своего внутреннего содержания и своим внутренним темпераментом. Обычно, когда режиссер обращался к событиям Гражданской войны, думая об атмосфере той эпохи, он исходил из глубоко укоренившейся и царившей вплоть до 90-х годов XX века веры, что время гражданской войны - время революционной романтики, стихии, порыва; время первых пятилеток - время открытого пафоса, энтузиазма и т.д. Прав или не прав был режиссер - не предмет нашего разговора. Нам важно, что режиссер, ставя массовые сцены в театрализованном тематическом концерте, обязательно учитывал особенности эпохи, ее атмосферы, в которой происходило действие того или другого эпизода. Кстати, время Отечественной войны, не смотря на все ее тяготы и трагические первые годы, отличалось убеждением в неминуемой победе, нравственным превосходством на/1 врагом, самопожертвованием, выдержкой, надеждой. Так же, как послевоенные годы - радостью Победы и горечью утрат и, несмотря ни на что, самоотверженным трудом.

Значит режиссер, ставящий массовую сцену, воссоздавая определенную историческую среду, должен помимо внешних признаков эпохи уметь выразить ее через действия участников массовой сцены, через их эмоциональный настрой, состояние, т.е. создать соответствующую данной эпохе и внешнюю и внутреннюю атмосферу. К сожалению, в театрализованных тематических концертах чаще встречаешься с тем, что режиссер в поисках верного выражения характера эпохи обращается лишь к ее внешним признакам;

-массовая сцена в театрализованном тематическом концерте - это прежде всего образ людской массы определенной эпохи, объединенной единой целью, желанием, общим пониманием происходящего на сцене события, живущей в едином темпоритме. Иначе, это - толпа. Вот почему режиссеру, ставящему массовую сцену в концерте, необходимо добиться от каждого ее участника осмысленного действия, выражающего свою собственную его (события) оценку. Вспомним поведение танцоров в любом массовом танце, поставленном Игорем Моисеевым. Объединенные одним и тем же для всех танцевальным движением, общим ритмом, все они отличаются друг от друга собственным отношением к ганцу. Это и создает подлинную театральность, а не театральщину. Пожалуй, только в «Танце машин» танцоры предстают перед нами как безликая масса, подчеркивая тем самым смысл номера;

- массовой сцене театрализованного тематического концерта, в отличие от театрального спектакля, не присуща подробная психологическая разработка линии ее поведения. Поэтому воспринимается она зрителем как некий своеобразный пластический этюд, где все перестроения (мизансцены) должны быть не случайными, а осмысленно организованными.

Но это не означает, что массовые сцены в театрализованных концертах идентичны таким же сценам в массовых представлениях (в частности, на нетрадиционных сценических площадках - стадионе, Дворце спорта, Зеленом театре и т.п.), в которых объединенные в большие группы исполнители одинаково действуют и реагируют по указанию режиссера-постановщика, порой даже не зная и не понимая смысла происходящего .

- мизансцены массовых сцен в театрализованном тематическом концерте строятся по законам многофигурной композиции. То есть ее исполнители располагаются по нескольким планам сцены, как по горизонтали, так и по вертикали. Такое построение мизансцены придает ей предельную выразительность. Если мы вспомним произведения художников-живописцев «Последний день Помпеи» К. Брюллова, «Утро стрелецкой казни» В. Сурикова, «Отдых после боя» Ю. Непринцева или скульптурные работы - «Граждане Кале» Родена, монумент защитникам города на площади Победы в Петербурге М. Аникушина, монумент в районе Сы-рецкого массива (бывшего Бабьего яра) в Киеве (авторы М. Лысенко, В. Сухенко, А. Витрых) и многие другие работы, репродукции которых можно найти в книгах и альбомах, посвященных изобразительному искусству, то нетрудно заметить, что все они построены по законам многофигурной композиции. Теми же законами руководствуется и режиссер, когда создает массовые мизансцены. «Там, где сценическое пространство будет заполнено большим количеством действующих лиц, - писал СМ. Эйзенштейн, - скульптурная выразительность мизансцены... становится совершенно необходимой» .

Правда, режиссер, в отличие от художника, скульптора, находится в более выгодном положении. Уподобляясь скульптору, он лепит свою композицию в пространстве и в то же время, - что скульптору недоступно, - во времени. Мизансцена в сценическом искусстве - это не застывшее мгновение, а своеобразный образный язык человеческих движений, это динамически развивающаяся, разворачивающаяся **во времени** пластическая композиция. Говоря об особенностях массовых сцен, которые должен знать режиссер театрализованного тематического концерта, следует сказать и об особенностях в организации работы по их воплощению, которые определяются, как правило, минимумом репетиционного времени и отсутствием возможности многоразовых сборов участников. Естественно, эти обстоятельства сказываются на методике проведения репетиций. И главное заключается в том, что режиссер еще до встречи с участниками, до выхода на сцену должен заранее определить для себя главную планировку, порядок действия участников массовой сцены, построение мизансцен, переходов и т.д.

**СЦЕНИЧЕСКАЯ АТМОСФЕРА КОНЦЕРТА**

Прежде чем говорить о том, как создастся сценическая атмосфера, несколько слов о ее роли и значении в театрализованном тематическом концерте.

Именно сценическая атмосфера создает не только эмоциональную обстановку, которая помогает действовать исполнителям, но от нее зависит и степень восприятия зрителем номера, эпизода и всего концерта. Она -воздух, без которого все происходящее на сцене остается для зрителя мертвым. Вот почему создание в театрализованном концерте (как и в представлении, в спектакле) верной сценической атмосферы - одна из главных забот режиссера.

Как и чем создается нужная сценическая атмосфера?

Верным внутренним настроением исполнителей и внешней сценической обстановкой. При непременном, обязательном их слиянии.

Внутренний настрой рождается в результате целеустремленного, целенаправленного действия исполнителей в предлагаемых обстоятельствах и той общей атмосферой праздника, которой заражены и зрители, и участники - чувством радости каждого от сопричастности к творчеству, от встречи со зрителем, от участия в праздничном концерте и т.д. Выражается же внутренний настрой через темпоритм номера, эпизода; психофизическим самочувствием исполнителей, их поведением па сцене; тональностью, в которой идет действие.

Внешняя сценическая обстановка создается и выражается: оформлением, музыкой, светом, звуками, шумами и другими постановочными средствами.

К сожалению, иногда режиссеры театрализованных концертов подменяют ее световыми эффектами, введением неоправданных массовок, все-

вспможными перестроениями, не связанными с логикой действия, заполнением сцены различными стягами, транспарантами и другими деталями. **Забывая,** что любая самая выразительная декорация, самая эффектная ми-•шнецена, самый изощренный свет - если они внутренне не связаны с на-с фоем исполнителей, с темой и идеей концерта, его сквозным действием, сюжетным ходом - превращаются не более чем в сценические эффекты, которые оставляют зрителя равнодушным. Зритель перестает интересоваться содержанием происходящего на сцене, он начинает следить за режиссерскими ухищрениями.

Режиссер обязан помнить: любые постановочные приемы (мизансцены, свет, музыка, кино, оформление и т.п.) должны служить главному -созданию такой эмоциональной обстановки на сцене, которая поможет участникам наиболее выразительно исполншъ свой номер, эпизод, а зрителям воспринять их не только умом, но и сердцем.

Создавая сценическую обстановку номера, эпизода, всего концерта, режиссеру необходимо помнить и о том, что каждой эпохе, каждому времени, каждому событию присуща своя особая атмосфера. Атмосфера времен гражданской и Отечественной войн не одна и та же; атмосфера послевоенных лет не похожа на атмосферу наших дней. Хотя и тогда и сегодня вся жизнь страны пронизана духом созидания. И дело не в разных поколениях! Это были **разные** эпохи с присущими только им внутренними и внешними признаками (социальными, общественными, политическими, техническими, материальными и т.д.). Каждый город, каждое село, каждая семья тоже имеют свою атмосферу, которая зависит от социального, общественного, бытового уклада, от природных особенностей, места расположения и т.п. Атмосфера - это, если подумать, - комплексное выражение всех условий жизни и деятельности человека.

Естественно, что и каждое событие тоже имеет свою собственную неповторимую атмосферу. Вот почему еще на стадии изучения материалов, связанных с той или другой датой, которой посвящается концерт, идет и процесс постижения условий, в которых это событие происходило, что и приводит к возникновению у режиссера ощущения связанной с ним (событием) атмосферы.

Но найденную атмосферу концерта и каждого эпизода нельзя понимать как нечто застывшее. «Атмосфера - понятие динамическое, а не статическое, она меняется в зависимости от перемены предлагаемых обстоятельств и событий»1. И, конечно, от содержания и характера номеров. Процесс создания верной сценической атмосферы — это прежде всего поиск и сознательный отбор средств, которые наиболее точно ее выражают: световой и цветовой палитры, бытовых деталей, музыки, шумов, звуков и т.п. Кстати, о звуках. Не единожды приходилось убеждаться, что верно и к месту прозвучавший на сцене звук (скрип двери, лязг тюремных запоров, вой ветра, шум дождя, перестук вагонных колес, скрип снега под ногами идущего, выстрелы, топот бегущих, колокольный звон, удары молота по наковальне, шум завода и др.) несет чрезвычайно действенно-эмоциональный заряд, придает физическую достоверность сценическому действию, обстановке, в которой оно (действие) происходит. В зрительском восприятии сценическая атмосфера становится как бы живой.

Поскольку средства, выражающие сценическую атмосферу, весьма разнообразны, то, естественно, «верно найденная атмосфера и точно решенные средства ее выражения всегда являются комплексом творческих усилий режиссера, актера и художника»1. И музыкального руководителя, и главного балетмейстера, и других творческих руководителей концерта, добавим мы.

**О ХУДОЖНИКЕ И ЗРИМОМ ОБРАЗЕ КОНЦЕРТА**

Любое сценическое произведение - концерт, массовое представление, спектакль - создается общими усилиями всех его участников: от режиссера и всех исполнителей (в нашем случае - исполнителей номеров) до электроосветителей, радистов, костюмеров и т.д.

Каждый из них, через ощущение личной причастности, вносит свой вклад в практическое осуществление концерта.

В современном сценическом искусстве художник является одним из главных создателей, соавтором концерта, представления, спектакля (при всей ведущей роли режиссера). Именно в результате их совместной работы рождается **зримый образ концерта.**

Ведя поиск современного изобразительного решения, художник и режиссер, конечно, исходят из режиссерского замысла концерта, но оба они не должны забывать, что сегодняшний зритель не приемлет натуралистического оформления и из всех видов, типов декораций (встроенных, живописно-плоскостных, живописно-объемных и т.п.) в театрализованных

**концертах,** как и в массовых представлениях, предпочитает конструктивные.

Работа с художником - это, по суги, начало реализации режиссером своего художественного замысла, выраженного сценарием концерта. Но это не означает, что встреча с художником может состояться лишь после того, как будет создан сценарий. Для первого разговора режиссеру достаточно знания темы, идеи, а главное - замысла концерта, его образного режиссерского видения. Конечно, всю свою работу по поиску зримого образа концерта художник будет вести, имея на руках сценарий. Но предварительная встреча, когда режиссер рассказывает о своих наметках, высказывает свои пожелания, дает возможность установить творческий контакт, создает благоприятные условия для совместной успешной работы и является для художника необходимым торчком в нужном направлении для его фантазии, в поиске собственного образа концерта, его концепции.

Ведя разговор с художником, режиссер не должен навязывать ему свое образно-зримое решение. Такая настойчивость свяжет художника по рукам, скует его фантазию, превратит его из художника-творца в художника-исполнителя. Что в свою очередь обеднит и замысел режиссера, и концерт. Главная цель этой встречи - увлечь художника своей режиссерской идеей, своими мыслями о концерте.

Создать сценографию концерта, его зримый образ - задача отнюдь не из легких. Помимо того, что этот образ должен точно выражать идею, тему, содержание концерта, художнику необходимо найти такую организацию сценического пространства, такое решение площадки сцены и оформления, которые не мешали бы ходу концерта, а давали бы возможность:

• во-первых, удобно работать на сцене коллективам и исполнителям **самых** различных жанров (хору, танцевальному коллективу, оркестру и т.д.), требующих порой взаимоисключающих сценических условий;

• во-вторых, проводить быструю смену номеров, особенно при открытом занавесе;

• в-третьих, наиболее выразительно и эффектно разместить в Прологе и особенно в Финале всех участников;

• в-четвертых, хорошо видеть происходящее на сцене всем зрителям, а не только сидящим в партере;

• и, наконец, в-пятых. Поскольку оформление диктует характер построения мизансцен, ритмического и пластического выражения концерта, ■го решение его оформления должно давать режиссеру возможность строим» мизансцены не только по плоскости сцены (по горизонтали), а и й глубину и по вертикали. Такое их построение возможно лишь в случае, если на сцене будет создана система различных игровых площадок на разных уровнях от пола (станков, лестниц, переходов и т.п.) и наличие так называемых опорных точек то есть определенным образом поставленных элементов декорации (стойки, перила, забор, мебель, ступени и т.п.).

Все это - дело не простое и требует от художника огромной работы фантазии.

Совместная работа постановщика и режиссера не прекращается после утверждения эскизов оформления. Она идет и в процессе репетиций, когда обсуждаются возникшие предложения, угочняются детали каждого эпизода, костюмы, мизансцены, свет и другие элементы художественного (сценографического) решения концерта и его сценической атмосферы.

После принятия эскизов оформления начинается его изготовление. Проводится оно под непосредственным наблюдением художника.

В назначенный по плану-графику срок постановщик вместе с художником и всеми техническими службами проводит монтировочную, а затем световую репетиции. Львиная доля монтировочной репетиции уходит на установку и подгонку (монтировку) всех элементов оформления: подвеску одежды сцены (кулис, падуг, занавесей), задников и тех деталей, которые по ходу концерта должны будут опускаться и подниматься. Затем, около всех установленных на полу сцены деталей оформления (станков, ступеней и других предметов) ставятся «марки» (отметки). Делается это для того, чтобы при последующих установках оформления быстро и точно ставить его на места, найденные и установленные на монтировочной репетиции.

После монтировочной репетиции, во время которой следует отрепетировать перемены, связанные с перестановкой элементов оформления по ходу концерта, проводится световая репетиция. Правда, она в какой-то мере предварительная. Окончательно свет устанавливается во время сводных репетиций в присутствии исполнителей на сцене.

В последнее время некоторые режиссеры и художники стали злоупотреблять темнотой на сцене, всяческими фокусами с прожекторами, пистолетами, стробоскопами и другой световой аппаратурой, забывая при этом, что светом нужно пользоваться осторожно, скупо, только там, где это действительно необходимо, чтобы подчеркнуть какой-либо смысловой момент, создать нужную сценическую атмосферу и т.д.

***О роли детали в оформлении***

Нет нужды доказывать, что принцип оформления театрализованного Тематического концерта диктуется его спецификой. Поэтому в сценографии (оформлении) таких концертов отдается предпочтение детали.

Современный сценический язык режиссера и художника (даже в спектаклях) избегает построения на сцене подробных декораций, громоздкого оформления, а использует для обозначения места действия и создания верной сценической атмосферы *деталь.* Такой подход заставляет и режиссера и художника быть изобретательными, а их творчество делает оригинальным и неповторимым.

Деталь, дополненная фантазией зрителя, в состоянии передать место действия и выразить атмосферу происходящих на сцене событий гораздо полнее, чем самая подробная декорация. Сегодня стоящий на сцене противотанковый еж и обрывки колючей проволоки около него могут ска-шгь зрителю гораздо больше, чем выстроенные на сцене окопы и блиндажи; одна березка, сделанная просто и выразительно, может сказать больше, чем выгороженная на сцене березовая роща. Естественно, что к этом случае огромное значение имеют зоркость глаза режиссера и художника, их общее стремление через деталь раскрыть мысль и идею номера (эпизода, концерта), а не просто обозначить место действия.

Отбор деталей оформления диктуется теми же «условиями игры», свойственными данной форме сценического искусства. От нее требуется лаконичность, условность и выразительность. Такое же отношение у режиссера и художника должно быть к костюму и реквизиту.

Как правило, при постановке театрализованных концертов ни у постановщика, ни у художника нет возможности сшить для многочисленных участников специальные костюмы. На это, как правило, нет времени, а еще чаще - финансовых возможностей.

Да в этом и нет нужды. Каждый коллектив имеет свои костюмы. Можно говорить о создании костюмов для Ведущих. И то, когда это необходимо, когда по замыслу режиссера они персонифицированы. То есть действуют в образах определенных персонажей.

Чаще всего приходится сталкиваться с проблемой костюмов для исполнителей массовых сцен, в которых заняты участники разных коллективов. И то, когда по замыслу режиссера (сценариста) требует их однообразия. Поскольку их собственные костюмы создают в данном, конкретном концерте ненужную пестроту, то и в этом случае режиссера и чудожника может выручить деталь. Общая деталь костюма: головной убор (пилотка, каска, фуражка, косынка), накидка, плащ-палатка, фартук, «им мастерка и т.д. Да и для Ведущих, действующих в образах определенных персонажей, не всегда требуются специально сшитые костюмы. Кубанки с красной лентой и перепоясанного солдатским ремнем пиджака достаточно, чтобы зритель понял, что перед ним - партизан времен Отечественной войны; или тельняшки - для матроса; белого халата - для врача, ученого; патронташа и ружья - для охотника; белого школьного передника - для выпускницы школы и т.д.

Процесс поиска художником сценографического решения концерта завершается созданием эскиза (макета), который обсуждается с режиссером. Если возникает необходимость, режиссер вносит поправки, предложения, которые фиксируются в эскизе (макете). Окончательный его вариант, удовлетворяющий художника и режиссера, выносится на обсуждение и утверждение руководством (заказчиком концерта). После чего эскиз с разработанными художником рабочими чертежами с указанием особенностей изготовления (фактуры, выкрасок и т.д.) отдается в производство. Одновременно - согласно плану-графику выпуска концерта -обговариваются сроки изготовления декораций, деталей оформления, костюмов, реквизита и т.д. Следят за их изготовлением художник и директор концерта.

Но сдачей эскизов в производство работа режиссера с художником не заканчивается. Она идет и на репетициях, когда совместно уточняются детали каждого номера, эпизода — костюмы, реквизит, свет и т.д. и т.п., вплоть до премьеры.

О МУЗЫКЕ И О РАБОТЕ С МУЗЫКАЛЬНЫМ РУКОВОДИТЕЛЕМ (ГЛАВНЫМ ДИРИЖЕРОМ) КОНЦЕРТА

Специфические особенности музыки - ее способность активно воздействовать на человека, на его настроение, психику и в то же время выражать, передавать эмоциональное состояние людей - дает возможность режиссеру использовать музыку как чрезвычайно действенное выразительное средство в театрализованном концерте. С ее помощью создается и нужная атмосфера номера, эпизода, концерта и задается необходимый ритм и т.д. Более того, музыка может стать одним из действующих лиц концерта.

Используя элементы и выразительные средства музыки (лад, ритм, метр, темп, динамику, тембр, мелодию, гармонию, характер инструментовки), а также ее способность вызывать определенные ассоциации, режиссер с помощью музыки может более точно пояснить свою мысль,

досказать невыраженное в номере, эпизоде, вызвать нужный ему эмоциональный настрой зрителей в тот или иной момент концерта.

Для того чтобы правильно отобрать и ввести в ткань концерта (эпизода) музыку, режиссеру театрализованного концерта не обязательно быть музыкантом-профессионалом. Это он делает вместе с музыкальным руководителем. *Но знать, понимать, чувствовать музыку и ее особенности, уметь ею пользоваться* - *он обязан!*

Вряд ли можно назвать такой театрализованный концерт, в котором не использовалась бы музыка. Речь идет не о музыкальных номерах или аккомпанементе, а о музыке - выразительном средстве, раскрывающем тему, идею, содержание, сквозное действие; о музыке, связанной с режиссерским замыслом.

Приемы использования музыки в этом качестве весьма разнообразны. Но все они могут быть сведены к нескольким основным.

Первый: как лейтмотив всего концерта (эпизода), помогающий развитию действия, объединяющий одной музыкальной темой все эпизоды, погружая их в определенную музыкальную среду.

Второй: как характеристика действующего лица. Когда определенная мелодия, возникая при появлении персонажа, становится его музыкальной «визитной карточкой», раскрывающей какие-либо его внутренние качества. В данном случае режиссер использует способность музыки (мелодии известной песни, романса и т.п.) вызывать в сознании зрителя определенные, прочно установившиеся ассоциации.

Третий: как действенный фон. Когда во время эпизода музыка, создавая нужную атмосферу, вызывая соответствующее настроение у зрителей, усиливает эмоциональное восприятие этого эпизода. Например, используя как фон мелодии времен Отечественной войны в эпизодах боевого и героического содержания. Фоновая музыка может работать и на сценическую ситуацию, передавая внутреннее состояние исполнителей в происходящем на сцене событии или быть контрастной по отношению к

нему.

Четвертый: как заставки, связки между эпизодами, номерами. Известная мелодия (даже одна музыкальная фраза), связанная с определенной эпохой, с определенным временем и событием, может дать понять 1рителю, что действие начавшегося эпизода относится к другой эпохе, другому времени.

К сожалению, трудно припомнить случай, когда к тому или иному концерту была специально написана музыка. В лучшем случае это дела-#тея для Пролога или Финала. Как правило, весь необходимый для концерта музыкальный материал подбирается режиссером совместно с музыкальным руководителем (или последним - но по точному, совместно оговоренному заданию режиссера). Естественно, что качество такого подбора, его верность, характер и стиль целиком зависят от общей музыкальной культуры, от знания музыкальной литературы и, наконец, от вкуса, как режиссера, так и музыкального руководителя. Я не случайно говорю об этом. Именно отсутствие этих качеств (либо одного из них) приводит к тому, что из концерта в концерт «ходят» увертюра А. Петрова к кинофильму «Укрощение огня», последняя часть сюиты Г. Свиридова -«Время, вперед!», «День Победы» Д. Тухманова и некоторые другие. Мелодии эти действительно стали символами эпохи, события. Но и символами надо пользоваться разумно.

Чаще всего работа по подбору, отбору музыкального материала и созданию музыкальной «партитуры» концерта начинается после завершения работы над сценарием и просмотра режиссером вместе с музыкальным руководителем коллективов и исполнителей, намечаемых для участия в концерте. Кстати, оба на просмотре берут на заметку номера, которые требуют музыкальной доработки, и, если есть такая необходимость, коллективы для создания сводного хора, сводного оркестра и т.п.

Исходя из режиссерского замысла, музыкальный руководитель продумывает музыкальное оформление каждого эпизода и всего концерта, характер музыки, ее монтаж и т.д.

Создав совместно с режиссером музыкальную партитуру концерта, он приступает к репетициям с оркестром или музыкантами либо, не имея возможности использовать живое звучание (из-за невозможности собрать музыкантов для участия в самом концерте или из-за невозможности разместить оркестр на сцене, либо по какой-нибудь другой причине), музыкальный руководитель приступает к созданию фонограммы.

Должен заметить, что не все режиссеры - сторонники записи сопровождающей музыки на диски, дискеты или на магнитную пленку. Не только потому, что никакое механическое звучание не заменит живого исполнения, живого звучания, а еще и потому, что перед режиссером и музыкальным руководителем возникает серьезнейшая проблема соединения живого звучания музыки с механическим. В подавляющем большинстве случаев даже отличное качество звукозаписи не может совпасть с живым исполнением. Они, что называется, «разные по уровню звучания». И зритель, слушатель сразу это улавливает. Однако редко когда в театрализованном концерте не нужна фонограмма, поскольку она значительно расширяет возможности режиссера. Он может вплести одну мелодию в другую, наложить текст на музыку, усилить или приглушить (смикшировать) ее звучание и т.п. Не говоря о том, что все шумы, как

Правило, записываются на фонограмму. А о значении шумов в театрали-1а&анном концерте повторять не нужно.

Конечно, существуют приемы, позволяющие режиссеру в какой-то мере стереть разницу между живым и механическим звучанием. Один из них, наиболее простой, -' не включать фонограмму «встык» с живым исполнением, выдержать паузу, чтобы дать возможность зрителю «забыть» звучание закончившейся музыки.

Процесс создания фонограммы не так уж сложен, особенно для специалиста, но и он требует определенных навыков, а главное - времени, большая часть которого уходит на прослушивание и отбор нужного для концерта музыкального и шумового материала. Утвердив с режиссером отобранные записи, проверив их на первых репетициях, музыкальный руководитель вместе со звукорежиссером и оператором (если таких нет, то сам) приступает к предварительному монтажу фонограммы, т.е. устанавливает порядок, в котором она будет звучать на концерте. Затем, во аремя первой репетиции, когда режиссер проходит эпизоды концерта подряд, устанавливаются время, продолжительность, сила звучания каждого фрагмента, определяются точные реплики, по которым включается и аыключается фонограмма. После чего все фрагменты фонограммы монтируются окончательно. Способ включения и выключения (сразу или с микшера), динамика звучания (нарастание, ровное, затухание звука) выверяются и окончательно устанавливаются на прогонной репетиции. Само собой разумеется, что применение фонограммы в концерте требует Искусного с ней обращения, как и со всей усилительной аппаратурой, умения вовремя ввести и увести звук и т.д. Но это уже дело звукорежиссера или радиста, который будет этим заниматься во время концерта.

Используя в концерте фонограмму, во избежание могущих возникнуть накладок (особенно, когда фонограмма записана на магнитную Пленку) следует иметь два абсолютно одинаковых ее экземпляра и два еинхронно работающих звуковоспроизводящих аппарата. Тогда при одновременном их включении в случае поломки одного радист сможет Мгновенно переключить трансляцию звука с другого.

Все, о чем было сказано, не означает, что роль музыкального руководителя концерта сводится только к выполнению заданий режиссера. Создание музыкальной ткани концерта, ее содержания, ее компонентов (в том числе и шумов) - дело музыкального руководителя. Конечно, он действует по указанию режиссера. Но согласие достигается в процессе совместной работы, идущей параллельно с непосредственной работой режиссера над концертом, достигается в спорах, доказательствах, совместном поиске лучшего решения всего, что связано в концерте с музыкой, за которую в одинаковой степени с режиссером (если не большей) отвечает музыкальный руководитель.

**ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ВИДЕОТЕХНИКИ В ТЕАТРАЛИЗОВАННОМ ТЕМАТИЧЕСКОМ КОНЦЕРТЕ**

Кино- и другая видеоаппаратура в театрализованном тематическом концерте используется не как самостоятельный номер (хотя может быть и такой случай). Обычно она служит *дополнительным* выразительным средством, которое либо, используя богатый документальный материал, усиливает номер, придает ему достоверность, либо раздвигает границы номера, эпизода, придавая им масштабность, либо выполняет роль эффектно ожившего фона.

Но в каком бы качестве ни использовалась видеоаппаратура (в том числе и лазерная), следует помнить, что демонстрация ее сюжетов в большинстве случаев требует темноты на сцене. Поэтому прибегать к ним следует разумно, не перенасыщая концерт.

Для создания видеофрагментов, необходимых для театрализованного тематического концерта, лучше всего приглашать специалиста. Но на местах не везде есть кинорежиссеры.

Поскольку содержание и характер нужных для концерта видеофрагментов известны из сценария, то при их отборе и монтаже следует заранее установить точный порядок их смены и продолжительность каждого сюжета (порядок монтажа). Только после этого можно провести всю необходимую техническую работу. Но и в этом случае лучше прибегнуть к помощи профессионала-монтажера.

**ПАРТИТУРА КОНЦЕРТА**

Нет нужды говорить о том, что постановка театрализованного тематического концерта - это дело многотрудное, объемное и многоплановое. Чтобы успешно ее осуществить, режиссеру-постановщику необходимо держать в памяти буквально все слагаемые концерта. Любая упущенная во время работы над концертом «мелочь» может обернуться большой бедой. Конечно, у режиссеров-профессионалов обычно отменная память. Но и она иногда может подвести.

Для того, чтобы ничего не было упущено, для того, чтобы постановщику избавить себя от случайностей, им создается **«партитура концерта».**

**Л ней,** как в партитуре музыкального произведения, в которой сведены **Партии** всех инструментов (все голоса) воедино, собраны и записаны все Компоненты концерта.

Некоторые, считая, что слово «партитура» - термин сугубо музыкальный, называют ее «монтажным листом», «постановочным планом». **Мне** думается, что слово «партитура» более соответствует ее характеру, содержанию, а главное, ее задачам, ее функции.

Режиссерская партитура театрализованного тематического концерта не только дает представление, из чего (из каких компонентов) екладыва-егся каждый момент концерта в их последовательности и временной протяженности, но и точно *фиксирует весь ход действий каждой службы. К* тому же партитура значительно облегчает и ускоряет создание постановщиком так называемых «выписок» - Последовательного описания содержания и порядка работы каждой службы (в том числе реплики и действия, которые являются сигналами для изменения света, включения и аыключения фонограммы, смены оформления, открытия и закрытия занавеса, подъема и опускания деталей оформления и т.д.).

В партитуре концерта фиксируется, кому и какие нужны костюмы, реквизит, бутафория, что происходит в каждый момент действия на сцене И та кулисами.

Для наглядности возьмем в качестве примера начало (первые два эпизода) из сценария одного осуществленного концерта «Сказание о Победе».

ПРОЛОГ

Перед закрытым занавесом, на просцениуме, справа и слева перед **порталами** - двухступенчатые площадки (станки).

Звучит третий звонок. Свет в зале чуть «прижимается», и одновременно **замучали** гитарные переборы к песне: «Как здорово, что все мы здесь сегодня **собрались!»** (стихи и музыка О. Митяева). По проходу к сцене идет группа ребят **(юноши** и девушки) с гитарами в руках и поют:

Изгиб гитары желтый ты обнимаешь нежно, Струна осколком эха пронзит тугую высь, Качнется купол неба - большой и звездноснежный... Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались!

И все же с болью в горле мы тех сегодня вспомним, Чьи имена, как раны, на сердце запеклись. Мечтами их и песнями мы каждый вдох наполним... Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались!

Изгиб гитары желтый ты обнимаешь нежно, Струна осколком эха пронзит тугую высь, Качнется купол неба - большой и звездноснежный... Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались! **Продолжая петь, разбившись на две группы, поднялись ребята на теперь уже освещенные площадки-станки. В зале постепенно гаснет свет. Не успела закончиться песня, как тут же перед занавесом на авансцене появилось четверо ребят. Назовем их Звонарями. Это они вместе с Бардами поведут «Сказание о Победе». Стоя на авансцене, на расстоянии друг от друга, от левой площадки с Бардами до правой, каждый из них, как бы схватив свисающие сверху «веревки», начинает все сильнее и сильнее раскачивать их. *(Пантомима).* И тогда, через какое-то мгновение начинают звонить колокола. *(Фонограмма).* Звуки то чуть затихают, то снова звучат торжественно-громко. Кто-то из Бардов присел, кто-то остался стоять.**

**1-й Звонарь *(перестав «раскачивать» воображаемую веревку, сделав шаг вперед, на фоне чуть притихшего звона колоколов).***

**Дон... дон... дон... Много лет живете вы, колокола, Много знаете о жизни на Руси, Много сможете, наверно, рассказать, Что вы помните, и что нельзя забыть... Вернулся на место и опять «раскачивает» воображаемую веревку. А в это время уже второй Звонарь сделал шаг вперед. 2-й Звонарь *(тоже на фоне звона колоколов).***

**Расскажите нам, колокола, Расскажите все, о чем нельзя молчать, Расскажите, что за голоса В вашем гуле день за днем звучат.**

**И тоже, вернувшись на свое место, продолжает «раскачивать» воображаемую веревку. То же самое повторяют третий и четвертый Звонари. 3-й Звонарь *(на фоне продолжающегося звона колоколов).***

**Может, это голоса солдат,**

**Для которых нет ни солнца, ни дождей,**

**Позабывших, как цветут поля,**

**Не увидевших своих детей.**

**4-й Звонарь *(на фоне продолжающих звучать колоколов).***

**Почему, когда спокойно на земле**

**И прозрачны голубые купола,**

**В каждом городе по всей большой стране**

**Все звенят колокола, колокола...**

**Четверо Звонарей *(выйдя вперед, на фоне, но уже без них продолжающих звучать, колоколов).***

**Много лет живете вы, колокола, Много знаете о жизни на Руси. Много сможете, конечно, рассказать, Что вы помните, и что нельзя забыть...**

**Во всю мощь звучат колокола. И вдруг оборвался их звон. Темнота. Тихо открывается занавес. Настолько, чтобы можно было увидеть в глубине сцены силуэт знаменитого памятника на Мамаевом кургане в Волгограде «Солдат с автоматом и гранатой в руках» да чуть подсвеченных, стоящих перед нераспахнутыми половинками занавеса, как в почетном карауле, Звонарей и стоящих на своих площадках Бардов.**

**Барды.**

**Я не участвую в войне -Она участвует во мне. И отблеск Вечного Огня Дрожит на скулах у меня. Уже меня не исключить Из этих лет, из той войны. Уже меня не излечить От той зимы, от тех снегов. И с той землей, и с той зимой Уже меня не разлучить -До тех снегов, где вам уже Моих следов не различить. Ну что с того, что я там был...**

**Звонари *(как только закончили петь Барды).***

**- Всем, кто добыл Победу, - посвящается!**

**И тут же раздвигают до конца половинки занавеса. Еще не успели Звонари раскрыть до конца занавес, как уже зазвучала (буквально «наступая» на слово «посвящается») очень модная в предвоенные годы, ставшая звуковым символом тех лет патефонная пластинка - «Рио-Рита» *(фонограмма).* И тогда мы видим в глубине сцены теневой экран-задник, обрамленный с двух сторон кулисами-оетками. На сетках в разных местах на увеличенных листах школьных тетрадей в плеточку и линейку рисунки школьников на тему «Как ты представляешь себе Победу в Отечественной войне 1941-1945 годов?». А между рисунками - разные цмты и изображение медалей «За Победу над Германией». Вплотную к заднику •О всю его длину - двухступенчатый станок. Собственно, все эпизоды концерта Идут в этом оформлении. А на образовавшемся между станками пространстве ОЦвны меняются только детали: скамейки, пеньки и т.д.**

**Закончился Пролог, раскрылся занавес, и перед нами обычный двор обычного городского дома. В глубине сцены в свете уличного фонаря с прикрепленной к нему репродуктором-тарелкой уже не силуэт памятника, а стена дома с ярко горящими окнами. Справа и слева лавочки. На одной стоит старенький патефон, на Котором «крутится пластинка». Во дворе вчерашние школьники отмечают окончание школы. Кто-то сидит на скамейках, но большинство танцует.**

**Начинается первый эпизод концерта -ВЗОРВАННОЕ ВОСКРЕСЕНЬЕ.**

**Крутится пластинка. Танцуют ребята фокстрот. Кто-то, сидя на лавочках и на ©тупеньках у стены дома, тихонько разговаривает. *(Танцевальный коллектив, Мир).* Сидящие на площадках-станках Барды, перебирая струны гитар, вполголоса подпевают пластинке. Постепенно светлеет.**

**Вдруг захрипел, закашлял висевший на столбе репродуктор.**

**Голос диктора *(фонограмма).* Внимание, говорит Москва! Работают все радиостанции Советского Союза. Через несколько минут мы будем переда-•еть чрезвычайное сообщение!**

**Все остановились, замерли. Только слышно, как шипит не остановленная патефонная пластинка. Снова захрипел репродуктор.** Сод **ОС. ДИКТОте- Передаем чрезвычайное сообщение. Сегодня в четыре утра...**

И сразу после этих слов, заглушая репродуктор *{фонограмма),* зазвучала песня.

**Барды.**

Двадцать второго июня Ровно в четыре часа Киев бомбили, нам объявили, Что началася война.

Кончилось мирное время, Нам расставаться пора. Я уезжаю и обещаю Верным вам быть навсегда.

И ты, смотри, Чувством моим не шути. Выйди, подруга, к поезду друга, Друга на фронт проводи.

Когда начали петь Барды, погас фонарь, а до сих пор светящиеся окна одно за другим перечеркиваются крест на крест узкими полосками бумаги и тут же тоже гаснут.

Молча подошли ребята к замершим, стоящим с опущенными руками девчатам, и так же молча обняли их. Кончилась песня. Только слышно, как шипит так и не остановленная никем пластинка. Недолгим было прощание. Отошли от ребят девчата, вышли вперед, выстроились в две шеренги. А когда без слов, с закрытым ртом, очень тихо зазвучала мелодия «Священной войны» Александрова, молча повернулись налево и молча, колонной по двое, зашагав в ногу, пошли по диагонали сцены, справа налево, в ее глубину. И вдруг раздался голос маленькой девочки *(фонограмма).*

**Голос девочки** *(на фоне шагов и тихо звучащей мелодии).* Мама, а куда они идут?

**Голос матери.** На войну.

Молча стоят девчата, смотрят вслед ушедшим. А на теневом экране-заднике тени уходящих от нас солдат. Но мы видим только удаляющиеся тени штыков. Вот и тени исчезли. И тогда, словно очнувшись, надев пилотки, бросились девчата вслед за ушедшими ребятами. И так же скрылись слева в глубине сцены. А на опустевшем теневом экране-заднике под зазвучавший стук метронома поплыли, поднимаясь снизу верх, силуэты аэростатов воздушного заграждения. Постепенно темнеет. На сцене, на своих площадках-станках видны только Барды.

Барды.

Ах, война, что ж ты сделала, подлая:

Стали тихими наши дворы,

Наши мальчики головы подняли -

Повзрослели они до поры,

На пороге едва помаячили

И ушли, за солдатом - солдат...

До свидания, мальчики!

Мальчики,

Постарайтесь вернуться назад.

Ах, война, что ж ты, подлая, сделала:

Вместо свадеб - разлуки и дым,

Наши девочки платьица белые

Раздарили сестренкам своим.

Сапоги - ну куда от них денешься?

Да зеленые крылья погон...

Вы наплюйте на сплетников, девочки.

Мы сведем с ними счеты потом.

Пусть болтают, что верить вам не во что,

Что идете войной наугад...

До свидания, девочки!

Девочки,

Постарайтесь вернуться назад!

И снова зазвучали колокола. И снова на переднем плане сцены появились **Эшонари,** но теперь их уже двое.

**Звонари** *(на фоне колокольного звона).* **Первый.** Мы помним,

Мы помним, как жили мечтой -

Вернуться с Победой

Под кров свой родной.

Мы верили свято, и были верны -

Той вере,

которой мы были сильны.

**Второй.** Над памятью нашей-

Время не властно. Ничто не прошло для нас стороной; Закрою глаза лишь на миг - и ясно Снова былое встает предо мной.

Меняется свет. На сцене темно. И в стихающий звон колоколов вплетаются **Муки** сначала приближающегося, а затем снова удаляющегося боя. (Музыкально-**шумовая** фонограмма). Погасший теневой экран-задник из края в край прочерчи-**Мют** следы трассирующих пуль, да взлетающие ракеты на миг освещают его **ЧФрноту.**

Начинается следующий эпизод концерта.

А вот как выглядели эти два эпизода в партитуре концерта (см. вкл. «Партитура концерта»).

Как видно из примера, партитура концерта - это своеобразное графическое изображение концерта, в котором по горизонтали зафиксированы (описаны) действия всех его участников (как исполнителей, так и служб) I определенный момент, а по вертикали - порядок действия и его временная протяженность.

# РЕПЕТИЦИИ

Во время репетиций постановочной группе во главе с режиссером-постановщиком предстоит:

а) работа с Ведущими над текстом. Обычно эта работа поручается второму режиссеру, если он есть в постановочной группе, или руководителю коллектива, откуда приглашены исполнители ролей Ведущих;

б) свести отобранные номера в эпизоды;

в) ввести в эпизоды и номера все нужные дополнительные игровые моменты, например, массовку;

г) ввести в эпизоды свет, шумы, видеофрагменты, фоновую музыку и другие постановочные элементы;

д) свести все эпизоды концерта в одно целое.

Из этого перечня видно, что театрализованный тематический концерт репетируется поэтапно. Поначалу по эпизодам, а уж затем целиком.

Именно на репетициях окончательно определяются и устанавливаются мизансцены; устанавливается порядок выхода и ухода исполнителей; отрабатываются связки между номерами, добиваясь четкости, слаженности и точности их исполнения.

Репетиция - творческий процесс не только для исполнителей, но и для самого постановщика. Следя за тем, что происходит на сцене, постановщик не только проверяет правильность поведения исполнителей, но и мысленно соотносит получающееся с задуманным, ищет наиболее выразительные краски, приспособления, мизансцены и т.д. Именно это творческое, «разогретое» режиссерское состояние создает ту благоприятную почву, на которой во время репетиций у постановщика возникают решения более яркие, чем во время создания сценария концерта. Процесс этот естественен в творчестве режиссера. И если на репетиции находится лучшее решение, от него не следует отказываться. Я уже говорил, что замысел не догма, и в процессе репетиций он может не только уточняться, но в каких-то деталях меняться.

Само собой разумеется, что к каждой репетиции постановочная группа должна готовиться: точно знать, что нужно сделать, чего добиваться от участников репетиции сегодня.

Успех репетиции зависит еще от того, в какой обстановке она протекает, как она организована. Следует заранее определить, в какое время репетиции понадобится тот или другой номер, исполнитель, и вызвать его к этому часу. Нет ничего хуже слоняющихся во время репетиции без дела участников концерта. Они устают раньше времени, расхолаживаются сами и расхолаживают тех, кто репетирует. Не следует и держать без

Нужды тех, кто больше на репетиции не понадобится. Такая организация репетиций заставляет постановщика укладываться во время, отведенное Д1Я нее, и оберегает силы исполнителей. Умение вести репетицию без потери времени, в творческой обстановке - важное дело в успехе работы Постановщика.

Каждая репетиция должна быть желанной для ее участников и проходить в подлинно творческой атмосфере, которая во многом зависит от постановщика.

Режиссер по отношению к исполнителям должен быть чутким и внимательным товарищем, искусным дипломатом и заботливым наставником. Но все это не означает, что он должен быть снисходительным к про-§тупкам. Режиссер должен быть настойчивым, если нужно, даже суро-ШЫМ, но всегда справедливым.

Отрепетировав с ведущими, введя все игровые действенные элементы А отдельные номера, отрепетировав их, отработав связки внутри номеров И между эпизодами, назначается *сводная* репетиция.

На сводной репетиции впервые проходят все номера и эпизоды концерта подряд, вводятся все постановочные компоненты. (Подразумевается, что к моменту сводной репетиции готово оформление и реквизит).

Сводная репетиция - репетиция долгая. С постоянными остановками ДЛЯ уточнения 'и поправок. Недаром профессионалы первую сводную ре-Петицию называют «адовой». Ведь поначалу все не ладится, вроде даже разваливается - впервые все службы, обеспечивающие концерт, работают ЯМесте. Им надо приладиться друг к другу.

Обычно за один день трудно пройти весь концерт. Если есть время, Целесообразно сделать две репетиции: в первый день «собрать» первую Половину концерта, во второй - вторую.

| Сводная репетиция нужна еще и для того, чтобы состыковать перехо-

I ДЫ от эпизода к эпизоду, ввести Ведущих, окончательно уточнить свето-

*Шую* и звуковую партитуры, все монтажные (монтировочные) переходы,

ЯЫЯерить оформление. Словом, проверить в действии все элементы, соз-

Дающие целостный образ театрализованного тематического концерта.

Только когда весь концерт пройден от начала до конца и все исполни-*Ш1И* и службы точно знают свой «маневр», можно приступать к

*Прогонным репетициям.*

Во время этих репетиций окончательно шлифуется концерт: находит-§я и закрепляется правильный темпоритм всего концерта, его эпизодов и номеров, рождается верная сценическая атмосфера. Номера, связанные со сценической техникой (в том числе с видеофрагментами), сложным светом, - следует отрепетировать отдельно, до сводной репетиции.

На первой прогонной репетиции, которую постановщику следует вести «под карандаш» (записывать замечания, не останавливая репетиции), становится видно, правильно ли выстроена композиция концерта, есть ли ненужные паузы, затяжки действия, как идут те или иные номера, что нужно поправить, а что уточнить.

Число прогонных репетиций зависит от сложности концерта. Практика показала, что обычно хватает двух репетиций. Но если есть время, то их число при необходимости может быть увеличено. Многое в успехе прогонной репетиции зависит от того, как она организована, от продуманности плана ее проведения, от того, насколько четко работают все

службы.

Тем, кто берется за постановку и организацию театрализованного тематического концерта, следует помнить, что, как правило, на репетиции таких концертов дают очень мало времени (особенно на сцене). Поэтому важно уметь разумно использовать каждую репетиционную минуту.

Закрепляя всё на прогонных репетициях, внеся все нужные уточнения, добившись слаженности течения концерта, назначается и проводится

*Генеральная репетиция.*

Собственно, генеральная репетиция - это тот же концерт, но идущий без зрителей. На ней проверяется результат работы всей постановочной группы во главе с режиссером.

Обычно на генеральной репетиции заказчик (или другое ответственное лицо), что называется, «принимает» концерт. То есть, дает добро на показ концерта зрителям

Выслушав замечания принимающих и учтя свои собственные, постановщик концерта проводит корректуру - вносит в концерт окончательные поправки. После чего проводится последняя генеральная репетиция.

Так как дата проведения концерта известна заранее, то последнюю генеральную репетицию лучше всего проводить накануне, а первую - за день-два, чтобы иметь возможность, если понадобится, внести нужные коррективы.

ПОСТАНОВОЧНО-ОРГАНИЗАЦИОННАЯ РАБОТА

(^Постановка любого концерта, тем более театрализованного тематиче-•ВОГО, где обычно занято много исполнителей - хоры, оркестры, танце-Вальные коллективы, солисты, аккомпанирующие составы, участники массовых сцен, Ведущие, - процесс не только творческий, но, в равной степени, организационный.

Но как в армии есть штаб, разрабатывающий операцию и руководящий ее проведением, так и в концерте (представлении, спектакле) есть Группа людей, которая под руководством режиссера осуществляет его Постановку. Речь идет о так называемой *постановочной группе,* которая осуществляет театрализованный тематический концерт.

В постановочную группу входят:

*Музыкальный руководитель* (главный дирижер), отвечающий за всю Иушкальную сторону концерта. Как правило, это руководитель хора или ©ркестра, принимающего участие в концерте.

*Главный балетмейстер,* отвечающий за всю хореографию в концерте. Чаще всего это один из руководителей ведущего танцевального коллектива.

*Режиссер по пантомиме* (если в концерте используются номера этого **■аира).**

I В задачу этих трех человек входит проведение всей работы по постановке музыкальных, хореографических и пластических номеров и эпизодов, связанных с осуществлением сценария концерта. Например, постановка «живого занавеса» или других хореографических (пантомими-ИВвких) связок между эпизодами; проведение, если требуется, корректу-р|| в отобранных для концерта хореографических номерах; репетиции вводного хора, подбор фоновой музыки, звучащих в концерте различных ИВумовых эффектов, проведение всех музыкальных репетиций; и, наконец, если это требуется, руководство корректурой в отобранных для конверта вокальных и инструментальных номерах.

I *Художник (сценограф).* Ему подчиняется вся техническая постано-Ючная группа во главе с заведующим постановочной частью (монтиров-ШМКИ декораций, костюмеры, реквизиторы, электрики, киномеханики ■ др.). В его задачу входит создание эскизов оформления, реквизита гЦ других зрительно-вещественных элементов концерта, а также руководство всеми работниками, осуществляющими выполнение оформления, реквизита, костюмов и т.д. *Художник по свету.* Под руководством художника-сценографа осуществляет постановку всего сценического света в концерте и организует работу электриков-осветителей.

*Звукорежиссер.* По указанию музыкального руководигеля создает музыкальные и шумовые фонограммы, обеспечивает их правильное звучание в концерте. Он же руководит работой всех радистов.

*Режиссер по видео.* Подбирает и монтирует весь необходимый видеоматериал. Во время концерта отвечает за четкую работу киномехаников.,

*Ассистент режиссера.* Первый помощник постановщика по всем организационно-творческим вопросам, обеспечивающий вызов коллективов и участников на репетиции, организацию репетиций и т.д.

*Помощники режиссера.* Обеспечивают своевременную подачу номеров, выход и уход участников со сцены. В их задачу входит организация участников концерта в закулисном пространстве, своевременное появление за кулисами участников, которым предстоит выйти на сцену. Практика показывает, что количество помощников режиссера должно быть не меньше числа проходов (дверей) на сцену.

Персональный состав постановочной группы предлагается постановщиком или согласовывается с ним.

Все эти люди под руководством режиссера-постановщика от начала до конца осуществляют постановку концерта, ведут всю необходимую работу с коллективами и отдельными исполнителямилРаботает постановочная группа по единому плану-графику, который предварительно создается режиссером-постановщиком, а затем уточняется на совещании постановочной группы. В этом плане-графике предусматривается ход работы над концертом от первого до последнего дняГ\_]

В театрализованных тематических концертах, где занято большое количество коллективов и участников, создается еще одна группа - *административная* — во главе с директором-администратором концерта. Эта группа отвечает за своевременную доставку коллективов к месту репетиций, их размещение там, питание, обеспечение репетиционными помещениями, размещение заказов на изготовление оформления, костюмов, реквизита, обеспечение материально-техническим оборудованием и т.д. В эту же группу входит и дежурный врач.

ПЛАН-ГРАФИК РАБОТЫ И ВЫПУСКА ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ТЕМАТИЧЕСКОГО КОНЦЕРТА

Составляя план-график, следует исходить из объема предстоящей ра-*§&Ш* и сроков, отведенных на создание концерта.

Обычно вначале набрасывается предварительный вариант плана-**Грюфика.** Причем, не от начала репетиций до дня концерта, а наоборот, *т* дня концерта к первой репетиции, от последней генеральной до про-•мотра номеров. Например, если театрализованный тематический концерт состоит из 4-х эпизодов, пролога и финала:

1. Генеральная (идет как концерт).

2. Корректура.

3. Генеральная (идет как концерт, сдача).

4. Репетиция по вызову

5. Прогон. Все участники и службы (костюмы).

6. Прогон. Все участники и службы.

7. Сводная. 2-я половина концерта. Оформление, свет, видео, фоно-**рршмма,** реквизит, радио.

| 8. Сводная. 1-я половина концерта. Оформление, свет, видео, фоно-[ **грамма,** реквизит, радио.

9. Монтировочная и световая репетиции (оформление, свет). | 10. Репетиция по вызову.

11. Пролог и финал. Все участники.

12.4-й эпизод. Все участники.

13. 3-й эпизод. Все участники.

14. 2-й эпизод. Все участники.

15. 1-й эпизод. Все участники.

16-18. Работа над отдельными номерами и с Ведущими. 19. Совещание постановочной группы. Задания. (В том числе и руководителям коллективов).

20-22. Корректура сценария. 23-24. Просмотр и отбор номеров.

25. Первое совещание постановочной группы и руководителей коллективов.

Из этого предварительного варианта плана-графика видно, что для **рлбшы** над концертом и его выпуском постановочной группе понадо-йм »ся как минимум 25 дней. К тому же составлен он очень уплотненно, у рис четом на то, что для концерта не придется создавать специально иоиые номера. В то же время практика показывает, что таких сроков у постановочной группы по тем или другим причинам нет. А есть, в лучшем случае, две недели. Тогда, во-первых, следует, если это возможно, проводить по две репетиции в день (за исключением монтировочной и световой); во-вторых, отказаться от части репетиций за счет уплотнения оставшихся. В этом случае можно уложиться в две недели. Теперь план-график пишется от начала к концу.

1. Утро - встреча с постановочной группой и руководителями коллективов.

Вечер - просмотр номеров.

2. Утро - просмотр номеров. Вечер - корректура сценария.

3. Утро - корректура сценария.

Вечер - задания постановочной группе и руководителям коллективов.

4. Утро и вечер - работа над отдельными номерами.

5. Утро и вечер - работа над отдельными номерами и с Ведущими.

6. Утро - первый эпизод. Все занятые. Вечер - второй эпизод. Все занятые.

7. Утро - третий эпизод. Все занятые. Вечер - четвертый эпизод. Все занятые.

8. Утро - пролог и финал. Все занятые. Вечер - по вызову.

9. Утро - монтировочная, световая. Вечер - по вызову.

10. Утро - сводная. 1-я половина. Вечер - сводная. 2-я половина.

11. Утро - прогон. Вечер - резерв.

12. Утро - генеральная. Сдача. Вечер - резерв.

13. Утро-резерв. Вечер - генеральная.

Зная дату концерта (условно - 4 ноября), становится ясно, что при 25 репетициях начать работу нужно 10 октября, а при 13 репетициях - 22 октября. Но обе эти даты малопригодны для художника. Вряд ли можно за 9, тем более за 5 дней (от получения задания до монтировочной репетиции) изготовить даже самое минимальное оформление. На это, по меньшей мере, нужно 3-4 недели. Поэтому целесообразно разделить

*р$С\*гту* над концертом на две части. Первый этап - встречу с постановочной группой, просмотр номеров - провести заранее, скажем, за месяц до (Мчала репетиций, а второй этап - собственно репетиции - провести, на-НИная с 25 октября. Таким образом, в плане-графике появятся даты: 1 ок-Пбря - встреча с постановочной группой, 2 и 3 октября - просмотр номеров и т.д. 25 октября - работа над отдельными номерами. Разделение целесообразно еще и потому, что обычно за период от просмотра номеров Д@ первых репетиций создается окончательный вариант сценария.

При работе над составлением плана-графика становится ясным, к ка-***Щ&му*** числу должны быть готовы оформление, реквизит, музыкальный Материал, видеофрагменты и т.д. Вся эта работа (до монтировочной репетиции) ведется членами постановочной группы самостоятельно, параллельно, под контролем постановщика.

Вот, пожалуй, все, что необходимо было сказать об организационной Творческой работе режиссера. Может быть, только еще одно: полезно ас-щстенту или кому-либо из помощников режиссера вести записи (дневнике**)** репетиций. Помимо того, что в нем фиксируется ход репетиций, записываются задания постановочной группе, цехам и т.д., он является хорошим подспорьем самому режиссеру. Пользуясь записями, постановщик 1§егда может вспомнить, что он делал на прошедшей репетиции, что удалось сделать, над чем следует продолжить работу, да и критически оценить свои действия. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Существует легенда, что когда-то люди захотели узнать тайну творчества великого Родена. «Скажи нам, - спросили они у скульптора, - как ты создаешь свои гениальные творения?». Роден ответил: «Задумав скульптуру, я беру кусок мрамора и отсекаю от него лишнее». Говорят, что Роден повторил слова Микеланджело Буонарроти. В конце концов, не так уж важно, кто произнес их первым. Для нас важно, что в них заключен смысл творческого процесса. Разве режиссер, создавая концерт, не делает то же самое: и в поиске замысла, и в отборе номеров, и в процессе репетиций? Увидеть, понять и выбрать единственно верное, наиболее яркое, с тем, чтобы в результате родилось свое произведение - концерт. Разве не в этом радость режиссерского творчества, которое вместе с творчеством исполнителей и после концерта продолжает жить в сознании зрителей?

Пожалуй, на этом можно было бы поставить точку. Если бы... Если бы у театрализованных тематических концертов не было одной особенности, присущей только массовым формам театра.

многим причинам, больше организационным, чем творческим, такой концерт редко повторяется^Щодготовленный к определенной дате, посвященный определенному событию, он, как правило, идет в канун праздника, чаще всего после какого-либо торжественного собрания, становясь его художественной эмоциональной кульминацией. Все это: его значение, одноразовость, да и малое количество репетиций требует от участников концерта неукоснительного соблюдения его рисунка и предельной творческой отдачи. Ведь в отличие от театра, где после премьеры у режиссера есть возможность до последующих спектаклей внести необходимые поправки, у режиссера концерта обычно такой возможности нетГД

Заканчивая курс лекций «Тематические театрализованные концерты. Совершенствование организации и проведения», следует еще раз подчеркнуть: работа по организации и постановке такого концерта не заканчивается тем, что было сказано. Трудно предусмотреть, с чем режиссеру придется столкнуться на практике. Каждый раз от самых различных обстоятельств возникают свои неповторимые особенности, которые не могут не оказать влияния на тот или другой момент организации и постановки концерта.

Но творить, создавать - это значит самому искать и находить.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение..............................................................................................з

ниатрллизованный тематический концерт.

**что** ')то такое?..............................................................................................4

1амыскл театрализованного

тематического концерта...........................................................................5

Просмотр и отбор номеров......................................................................13

Сим шфика драматургии

**1\* А ТРАЛИЗОВАННОГО ТЕМАТИЧЕСКОГО КОНЦЕРТА ...................................15**

О конфликте и сюжете.......................................................................16

О композиции и сюжетном ходе......................................................17

О первом и последнем номере концерта..........................................24

О монтаже эпизодов...........................................................................26

О целостности концерта....................................................................30

**^МИОРИТМ КОНЦЕРТА.................................................................................32**

**© ДОКУМЕНТАЛЬНОСТИ................................................................................35**

**л »**

**В МИЗАНСЦЕНЕ.............................................................................................37**

**■МЮТА НАД НАРОДНОЙ (МАССОВОЙ) СЦЕНОЙ ...........................................39**

**ШРШЧЕСКАЯ АТМОСФЕРА КОНЦЕРТА........................................................42**

**■ МУДОЖНИКЕ И ЗРИМОМ ОБРАЗЕ КОНЦЕРТА ..............................................44**

■ О роли детали в оформлении...............................................;............47

■ музыке и о работе с музыкальным руководителем

**■данным** дирижером) концерта.............................................................48

■i использовании видеотехники

■Парализованном тематическом концерте...................................52

**■апитура** концерта..................................................................................52

**ИШП'ИЦИИ....................................................................................................58**

**ИСХ'ГАНОВОЧНО-ОРГАНИЗАЦИОННАЯ РАБОТА............................................61**

**ИД А! И 'РАФИК РАБОТЫ И ВЫПУСКА**

**рт АТРАЛИЗОВАННОГО ТЕМАТИЧЕСКОГО КОНЦЕРТА ...................................63**

**| ЗАКЛЮЧЕНИЕ.......................................................................................66**

**Рубб Александр Аронович**

**Театрализованный тематический концерт. Совершенствование организации и проведения**

**Конспект лекций**

**Издание третье Переработанное и дополненное**

**Компьютерная верстка: Полякова СИ.**

АПРИКТ

123007, Москва, 5-я Магистральная, 5, стр. 1

Объем 4,0 п.л. Тираж 250 экз.

Заказ№040

Подписано в печать

17.03.2005 г.

**ПАРТИТУРА КОНЦЕРТА**

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| пп | **Время** | **Действие** | | | **Участники** | | **Выход, уход** | | **Музыка Барды** | | **Радио Фонограмма** | | |
| 1 | **2** | **3** | | | **4** | | **5** | | **6** | | **7** | | |
| 1. | 18.40 | Проверка готовности | | | Помрежи, службы | |  | |  | |  | | |
| **2.** | 18.50 | Первый звонок. Продолжение готовности | | | Те же | |  | |  | |  | | |
| **з.** | 18.57 | Второй звонок.  Выход участников  на исходные позиции | | | Все  занятые  в Прологе | | На исходные позиции | | Готовность № 1 | | Готовность № 1 | | |
| **4.** | 19.00 | Третий звонок | | |  | | Барды перед входом в зал | | Песня О.Митяева | |  | | |
| **5.** | 19.02 | Песня О. Митяева  «Как здорово, что все мы  здесь сегодня  собрались» | | | Барды | | Идут с песней по  проходу зала и  двумя группами  поднимаются на  сцену | |  | |  | | |
| **6.** | 19.05 | Колокола  {стихи А, Белухина +  пантомима) | | | Звонари (четверо) | | По два. Из-за кулис слева и справа на просцениум | |  | | №1  Колокола  (динамика. В конце  - форте. Обрыв) | | |
| **7.** | 19.07 | Памятник в Волгограде  ("Ну, что с того, что я там  был". Муз.  В. Берковского, стихи  Ю Левитанского) | | | Барды, Звонари  «Посвящается» на  фоне песни | | Звонари расходятся в стороны | | Песня В. Берковского  на стихи Ю. Левитанского | | **\_\_\_\_\_\_\_\_\_.....\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_** | | |
| **8.** | 19.09 | Переход к первому эпизоду | | | Те же | | Без изменений | | **\*** | | №2 «Рио-Рита» | | |
| 9. | **I** | Эпизод первый. ВЗОРВАННОЕ ВОСКРЕСЕНЬЕ | | | Хор, танцев.  коллектив,  Барды | | Хор, танцевальный коллектив на  исходной  позиции. | |  | |  | | |
| **10.** | 19.10  г  **I'**  1 | Выпускной бал продолжается. Городской двор. Ночь. Фокстрот «Рио-Рита. | | | Танцев, коллектив, хор, Барды | |  | | Хор  "Священная война" закрытым ртом | |  | | |
| **11.** | 19.11 | Война! Барды. Песня« 22 июня  ровно в четыре часа Киев бомбили, нам объявили, что началася война» | | | Трже + Диктор | | Повернулись к репродуктору | |  | | №3  Сообщение  о начале войны | | |
| **12.** | 19.12 | | Прощание | | | Теже + девочка  (голос)  **1** | | Юноши, выйдя на авансцену, перестраиваются. Уходят. (Девушки после паузы уходят) | |  | | №4-голос девочки  I | | |
| 13. **14.** | ! 19.17  1 **| 1** | Песня Окуджавы «Ах  война, что ты сделала.,  подлая...» | | | Барды | | На своих станках | |  | |  | | |
|  | | 19.20  **|**  **1** | Переход ко второму эпизоду «Война священная» | | | Звонари | | На просцениуме | |  | | №1 Колокола | | |
| **Экран** | | | **Свет** | **Оформление** | | Костюмы | | **Реквизит** | | **Бутафория** | | **Занавес 14** | **Прим\***  **чамие** | |
| 8 | | | **9** | **10** | | 11 | | **12** | | **13** | |  | 16 | |
|  | | |  | Перед порталом справа и слева двухступенчатые площадки (станки). Перед ними ступеньки из зала на просцениум. На сцене: в глубине экран-задник, обрамленный с двух сторон кулисами-сетками. На сетках-детские  рисунки, цветы, медали «За победу над Германией». У экрана - станок-ступенька. Справа-фонарный столб с репродуктором | | I | |  | |  | | Закрыт | Мик(н> фоны | |
|  | | |  |  | |  | |  | |  | |  | **ВКЛЮЧИ**  ются ни  **песни**  Бардов | |
| Готовность № 1 | | | Готовность №1 |  | |  | |  | |  | |  |  | |
|  | | | Прижимается 30% |  | |  | |  | |  | |  |  | |
|  | | | Зал-  темнитель.  Полный на  станки +  просцениум |  | | Современные, молодежные | | Гитары | |  | |  | **I** | |
|  | | |  |  | | По эскизу | |  | |  | |  |  | |
| Памятник  воину в  Волгограде  на Мамае-иом кургане | | |  |  | |  | |  | |  | | Полуоткрыт (установить на репетиции). Затем до конца убрать | После открытия занавеса Звонари  уходят | |
|  | | |  |  | | 1941 года, молодежные  **|**  **I**  **I**  **I .......** | | I  **•** | | Патефон, пластинка | |  |  | |
|  | | | Ночь. Окна | Тоже + 2 скамейки | |  | |  | |  | |  | **|** | |
|  | | |  |  | |  | |  | |  | | **!** |  | |
| Полоски на  окнах. Затем  < жна гаснут | | | Постепенно гасить окна,  фонарь, Менять свет |  | |  | |  | | **I I** | |  | Полоски бумажные, накрест | |
| Тони солдат. Удаляющийся штыки. Поднимаются аэростаты | | |  | Пилотки  **! I**  I  I  **I I** | | | |  | | **I I** | | **I**  I |  | |
| (люды грассирующих пуль | | | Меняется  свет до темного |  | | **I** | |  | | **I —** | | Медленно закрывается |  | |
|  | | | На просцениум |  | |  | |  | |  | | **(** |  | |

Обсуждено и рекомендовано к печати

на заседании кафедры профессионального искусства

(протокол № 8 от 15.11.04 г.)

**Рубб А.А. Театрализованный тематический концерт. Совершенствован!! организации и проведения. Конспект лекций. Изд. третье. Пере раб. и доп.** - М.: АПРИКТ, 2005 - 67 с. (вкл.)

*Конспект лекций «Театрализованный тематический концерт. Совершенствование организации и проведения» предназначен для слушателей системы переподготовки и повышения квалификации.*

ВВЕДЕНИЕ

Сегодня нет ни одного сколько-нибудь значительного события в жизни города, села, района, области, не говоря уже о таких праздниках, как Новый год, 8-е Марта и, конечно, День Победы, которое не было бы отмечено праздничным концертом.

В своих лучших образцах такие праздничные концерты обрели особую сценическую форму, которую мы называем ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ.

Можно смело сказать, что ныне театрализованные тематические концерты стали одной из основных форм современного массового Нетрадиционного театра. Современные театрализованные тематические концерты стали играть одну из немаловажных ролей в духовном воспитании народа, раскрывая в образно-художественной, эмоциональной форме тему события, которому они посвящены.

Основная цель данного курса лекций - обратить внимание слушателей на наиболее важные стороны организации и проведения театрализованных тематических концертов. Показать, на что в первую очередь следует обращать внимание; подчеркнуть и осветить этапы работы над театрализованным тематическим концертом, без следования которым невозможно создание и проведение одной из наиболее распространенных сегодня форм современного массового Нетрадиционного театра, призванного, как и любой вид сценического искусства, формировать духовный мир человека, воспитывать его эстетические вкусы.

Это тем более важно, поскольку различные нынешние постановки со всей остротой обнаружили, что многие из них страдают весьма существенными недостатками, значительно снижающими их эмоционально-художественное воздействие на зрителей. Происходит это чаще всего из-за неверного понимания существа такого концерта, его творческих и организационных особенностей.

Нередко приходится сталкиваться с тем, что концерт, который начинается со специально написанного пролога, или литературно-музыкальная композиция считаются театрализованным тематическим концертом, в то время как театрализованные тематические концерты - это особая сценическая форма, имеющая свои законы построения, художественные принципы и свои «условия игры», знание которых поможет людям, причастным к их осуществлению, - избежать невольных ошибок. Именно эту цель и преследует данный курс лекций.

**Автор: Рубб А.А.,**

*кандидат искусствоведения,*

*профессор кафедры профессионального искусства,*

*заслуженный деятель искусств*

*Российской Федерации*