

ISSN 2686-8288

Том 225
2022



ТРУДЫ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ

**СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ
И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ
ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ФОРМ
ЭСТРАДНОГО ИСКУССТВА**



СПбГИК

Том 225
2022

Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

ТРУДЫ
Санкт-Петербургского
государственного института культуры

2022 • Том 225

**СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ
ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ФОРМ ЭСТРАДНОГО ИСКУССТВА**

Материалы международной научно-практической конференции
«Современное состояние и тенденции развития
театрализованных форм эстрадного искусства»,
посвященной 30-летию кафедры режиссуры
и актерского искусства эстрады СПбГИК
22 декабря 2021 г.



ТРУДЫ Санкт-Петербургского государственного института культуры
2022 • Том 225

Современное состояние и тенденции развития
театрализованных форм эстрадного искусства

Материалы международной научно-практической конференции
«Современное состояние и тенденции развития театрализованных форм
эстрадного искусства», посвященной 30-летию кафедры режиссуры
и актерского искусства эстрады СПбГИК

22 декабря 2021 г.

Научный журнал. Издается с 1956 г.

Публикуется по решению Редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургского государственного института культуры

Включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

Редакционная коллегия 225-го сборника научных трудов:
Л. Е. Востряков (отв. ред.), Т. В. Захарчук (зам. отв. ред.),
А. С. Шитова (отв. секретарь), Н. Д. Конович (ред.-сост.)

Верстка: А. С. Шитова

Выпускающий редактор: А. С. Шитова

Обложка: Е. А. Соловьева

191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 2. СПбГИК. каб. 2555, тел. 318 97 16.

www.spbgik.ru • e-mail: sv-spbizdat@mail.ru • Лиц. ИД № 05313 от 09.07.2001

Подписано в печать 10.05.2022. Дата выхода в свет 25.05.2022

Формат 60×90^{1/16}. Усл. печ. л. 11,25. Тир. 500 (1-й завод 1–100). Зак.

Отпечатано с готового оригинал-макета

в типографии ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг»

(ООО Первый ИПХ)194044, Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., д. 60, лит. У

ISSN 2686-8288

Сайт: <http://spbgik.ru/works/> РИНЦ: http://elibrary.ru/title_about.asp?id=37883

Киберленинка: <http://cyberleninka.ru/journal/n/>

trudy-sankt-peterburgskogo-gosudarstvennogo-universiteta-kultury-i-iskusstv

Цена свободная

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2022

© Оформление ФГБОУ ВО СПбГИК, 2022

СОДЕРЖАНИЕ • CONTENTS

Е. Г. Драпеко. Предисловие (Elena G. Drapeko. Introduction)	5
А. Д. Жарков. Об актуальности эстрадного искусства (Anatoly D. Zharkov. About the relevance of pop art)	8
И. А. Богданов. Трансформация эстрадного театра (Igor A. Bogdanov. Variety theatre transformation)	17
А. А. Конович. Жанр мюзикла в современных реалиях эстрадного театра (Askold A. Konovich. The genre of the musical in the modern realities of the variety theater).	30
Ю. П. Лято. Музыкальная драматургия эстрадного спектакля (Yulia P. Lyato. Musical dramaturgy of a variety performance).	45
В. В. Шулин. Взаимообусловленность театрального, кинематографического и телевизионного мюзикла в контексте его становления в России (Vyacheslav V. Shulin. The interdependence of theatrical, cinematographic and television musical in the context of its formation in Russia)	56
Н. Д. Конович. Проблемы осмысления драматургического материала классического произведения формами и методами эстрадного искусства (Natalia D. Konovich. Problems of comprehension of dramaturgical material of classical pronunciation by forms and methods of pop art).	67
В. Л. Попов. Специфические особенности в создании номера как основы эстрадного искусства (Vladimir L. Popov. Specific features of the creation of variety acts as foundational elements of variety arts) . . .	77
Д. Р. Джинджолия. Адаптация эстрадного номера к драматургической концепции театрализованного представления (Jesika R. Jinjolia. Adaptation of a variety number in the dramaturgical concert of theatrical performance)	86
В. Ф. Кудашов. Трансформация эстрадных номеров в массовом представлении на стадионе (Valery F. Kudashov. Transformation of a variety act in a mass performance at the stadium) . . .	98

Ю. М. Сумин. Замысел, режиссерское решение и исполнение музыкальных номеров в эстрадном представлении (Yuriy M. Sumin. The idea, the director's decision and the execution of musical numbers in a variety performance)	111
П. А. Исакова. Водевиль в современной актерской школе (Polina A. Isakova. Vaudeville in modern acting school in modern acting school)	118
М. С. Добровольская. Специфика воспитания пластической выразительности актеров эстрады (Maria S. Dobrovolskaia. The specificity of the education of the plastic expressiveness of pop actors)	126
Е. А. Ежова, И. В. Клецко. Пластическая выразительность в формировании профессиональных компетенций артиста мюзикла (Elizaveta A. Ezhova, Irina V. Kletsko. The plastic expressiveness in formation of professional competencies of musical artist)	139
А. Н. Ягодка. Особенности постановки сценического боя в эстрадном спектакле и мюзикле (Alena N. Iagodka. Peculiarities of stage combat performance in variety show and musical)	150
П. Ю. Ежов. Психологические особенности и условия эффективности воспитательного процесса в онлайн-фестивале (Pavel Y. Ezhov. Psychological features and conditions of the effectiveness of the educational process in the online festival)	158
С. Е. Парфенов. Современные цифровые технологии в эстраде (Stanislav E. Parfenov. Modern digital technologies on the entertainment art)	167
Сведения об авторах	178

Е. Г. Драпеко
Предисловие
Elena G. Drapeko
Introduction

22 и 23 ноября 2021 года в Санкт-Петербургском государственном институте культуры состоялась VI международная научно-практическая конференция «Современный эстрадный театр, проблемы и перспективы развития», посвященная 30-летию основания кафедры режиссуры и актерского искусства эстрады, которой суждено было занять значимое место в творческой и научной жизни не только отдельного вуза, но и всей страны. Конечно, кафедра выросла не на пустом месте. Бесспорным является тот факт, что предпосылками появления кафедры были потребность времени и богатый культурологический опыт, который был заложен в институте такими выдающимися учеными как Светлана Николаевна Иконникова, Дмитрий Михайлович Генкин, Марк Ариевич Ариарский, Эльмир Викторович Вершковский, возглавлявшими долгие годы профильные кафедры института.

Открытие конференции ознаменовалось большим количеством выступлений, приветственных адресов и телеграмм от друзей и коллег из театрально-концертных организаций и профильных вузов Москвы, Санкт-Петербурга, Краснодара, Кемерово, Челябинска, Екатеринбурга, Симферополя, Владивостока, в которых звучали поздравления кафедре.

Было вдвойне приятно выступить на открытии конференции. Во-первых, – как бывшему студенту института, а во вторых, – как человеку, который на протяжении многих десятилетий имел возможность наблюдать за развитием кафедры. Мы неоднократно принимали личное участие во многих крупных творческих проектах, которые успешно осуществлялись кафедрой под руководством Аскольда Аркадьевича Коновича – доктора педагогических наук, профессора, академика РАЕН, Лауреата премии правительства Санкт-Петербурга за выдающиеся достижения в области высшего образования, Лауреата Национальных театральных премий в области драматургии им. В. В. Маяковского и режиссуры им. В. Э. Мейерхольда. Именно он как идейный вдохновитель рождения кафедры являет собой пример того, как правильно выбранный при создании путь инновационных технологий и методик предопределил на все тридцать лет поступательное развитие ее научного и творческого потенциала.

Очень точно был выбран формат юбилейной конференции. В ней приняли участие ученые, практики, представляющие крупнейшие учебные заведения культуры и искусств, концертно-зрелищные и культурно-досуговые учреждения, как из нашей страны, так и из-за рубежа, а также профессорско-преподавательский состав института, выпускники кафедры, аспиранты, студенты.

Интересной представляется дискуссия в рамках круглого стола, в которой проблемы современного состояния и развития многогранных, разнообразных форм эстрадного театра, его дефиниций, органично сочетались с попыткой определить не только творческий, но и образовательный сегмент подготовки специалистов для различных форм и жанров этого вида искусства. Особую ценность обсуждению придало то, что в нем приняли участие сценаристы, режиссеры, актеры и исполнители из Италии, Израиля, Эстонии, Грузии, Армении и России.

Во второй день праздничных мероприятий на кафедре прошли мастер-классы: выпускника кафедры, музыканта и композитора, заслуженного деятеля искусства РФ Григория Гладкова и руководителя эстрадного театра «Комик-трест», заслуженной артистки РФ Наталии Фиссон. Финалом праздничных торжеств, стало состоявшееся в учебном театре кафедры традиционное торжественное посвящение в студенты вновь влившихся на кафедру первокурсников.

На протяжении 30 лет своего существования кафедра росла и развивалась. Она выпустила более 1500 студентов по двум специальностям «Актерское искусство» (Артист эстрады), «Режиссура театра» (Режиссер эстрады), а также направлению подготовки «Музыкальное искусство эстрады» (Мюзикл, шоу-программы). Педагогами и студентами написано большое количество сценариев и осуществлено около 1000 постановок на самых престижных концертно-зрелищных площадках в нашей стране и за рубежом.

Следует отметить, что в разные годы на кафедре вели педагогическую деятельность в творческих мастерских такие выдающиеся актеры, режиссеры и драматурги, как народный артист СССР Евгений Алексеевич Лебедев; родоначальник жанра российского театрального мюзикла на советской сцене и в кино, заслуженный деятель искусств РСФСР Владимир Егорович Воробьев, заслуженный деятель искусств РСФСР Кирилл Николаевич Черноземов, заслуженный деятель искусств РСФСР, доктор искусствоведения, профессор Станислав Сергеевич Клитин; режиссеры театра, кино и эстрадных шоу: заслуженный артист России Андрей Львович Ургант, заслуженный артист России Борис Григорьевич Смолкин, заслуженный деятель искусств Карелии Влади-

мир Александрович Шестаков, Борис Иосифович Гершт, Александр Николаевич Николаев, Петр Иванович Журавлев; эстрадные драматурги: доктор исторических наук, профессор Даниил Натанович Аль, Игорь Александрович Виноградский и Валентин Самуилович Красногоров.

Глубоко символично, что свое становление кафедра начала в трудные годы рождения современного российского государства. Как и оно, пережив крутые повороты судьбы, кафедра во многих вопросах подготовки специалистов для отрасли не побоялась идти на творческие эксперименты, вызывающие споры, острую полемику, и только крепла, набирала силу за годы своего существования.

На наш взгляд, предлагаемый сборник статей сумел ярко продемонстрировать разнообразие теоретических мнений практиков – режиссеров, актеров, драматургов и продюсеров, работающих в многочисленных формах эстрадного театра; показать процесс творческого соединения традиционных подходов с инновационными поисками путей развития жанра, как на сценических подмостках, так и в образовательном процессе подготовки специалистов.

Сегодня кафедра режиссуры и актерского искусства эстрады находится на марше, и хочется сердечно поздравить ее профессорско-преподавательский состав, всех сотрудников с тридцатилетием и пожелать им дальнейшего творческого процветания на благо родного института, здоровья и семейного благополучия. А студентам кафедры пожелать достойно и сполна овладевать выбранной ими сложнейшей профессией, с которой они выйдут из стен института, чтобы своими творческими проектами осуществлять самое главное в нашей жизни – учить уважать старших и воспитывать достойных граждан страны.

А. Д. Жарков

Об актуальности эстрадного искусства

В статье рассматривается специфика и сущность эстрадного искусства. Эстрадное искусство несет в себе определенный эмоциональный заряд – положительный или отрицательный. Оно правдиво, помогает жить, творить, преодолевать трудности. Это искусство высокой гражданственности и любви к людям; оно честно, поэтично. И постепенно формирует наши культурно-творческие устремления: от фундаментально-глубокого к динамично-легкому, от эмоционально-душевного к рационально-мыслительному творчеству.

Ключевые слова: эстрадное искусство, шоу-бизнес, культурно-досуговая деятельность.

Anatoly D. Zharkov

About the relevance of pop art

The article discusses the specifics and essence of pop art. Pop art carries a certain emotional charge – positive or negative. It is truthful, helps to live, create, overcome difficulties. This is the art of high citizenship and love for people; it is honest, poetic. And gradually forms our cultural and creative aspirations: from fundamentally deep to dynamically light, from emotional and spiritual to rational-thinking creativity.

Keywords: pop art, show business, cultural and leisure activities.

В российском обществе все большее значение для потребления духовных ценностей, развлечений и других видов предметной деятельности приобретает эстрадное искусство.

В этом смысле выбранный жизненный путь доктора педагогических наук, профессора, зав. кафедрой «Режиссуры и актерского искусства эстрады» Коновича А. А. восхищает и является примером для молодых ученых, вставших на сложный и почетный путь педагога высшей школы и успешно практика-режиссера-постановщика.

А. А. Конович – личность масштабная не только в системе вузов культуры страны, но и в сфере эстрадного искусства. Нужно особенно подчеркнуть значение фундаментальности личности доктора педагогических наук, профессора Д. М. Генкина, его влияние на развитие образования в вузах культуры страны. А. А. Конович был и остается лучшим учеником Д. М. Генкина.

Люди давно твердят о том, что человек должен писать о виденном. Я и сам знаю, что надо писать в виданном. К тому же я не только видел, но и внимательно смотрел, учился и учусь и у Д. М. Генкина и у А. А. Коновича.

В юбилейные дни обычно более подробно говорят об основателях того дела, у которого юбилей. Могу коротко добавить к тому, что было сказано участниками научной конференции и в творческих программах.

А. А. Конович, на мой взгляд, является уникальным человеком, потому что в нем органично соединились четыре профессиональные сферы, которыми он обладает в совершенстве, это: научная, творческая, педагогическая и организаторская.

Научная концепция Д. М. Генкина о значении художественности и праздничности в образовании вузов культуры развитая А. А. Коновичем и обогащенная понятиями «событийность и образность» стали теоретическими основаниями и для эстрадного искусства. Теория практики и театрализованного представления А. А. Коновича широко известна в научном мире и изучается в творческих вузах.

Эстрадное искусство – одно из самых емких и противоречивых явлений. Емкое потому, что до сих пор не выявлены специфические особенности, которые отличают его от других искусств, нет единого точного определения понятий этого вида искусства, нет разработанной методики воспитания и обучения артиста эстрады. В этом виде искусства, как ни в одном другом, много противоречий, ибо здесь рядом с высокими проявлениями человеческого духа и искренним служением искусству порой уживаются ничем не прикрытая пошлость, халтура, двусмысленность и просто бессмысленность.

Определение «развлекательный вид искусства», применяемое для эстрады, не только неточно, оно не характеризует в полной мере его социально-культурную сущность, социальные функции и принципы.

В основе эстрадного искусства лежит особая природа отношений со зрительным залом, «артист всегда обращается непосредственно к зрителям».

Это искусство, безусловно, выполняет развлекательную функцию: оно, кроме того, может быть источником положительных эмоций, доставляет удовольствие и радость. Но только развлекательность никогда не была и не может быть задачей искусства. Произведения, не несущие и не пробуждающие мысль и чувства, не имеют отношения к искусству. Поэтому, чтобы понять сущность эстрадного искусства, следует осознать, что оно прекрасно тем, что несет свою мысль, идею «методом от противного», создавая у зрителей желание неприятия жизненных прототипов отрицательных героев номеров или программ, спектаклей, противостоянию им в действительности.

Эстрадное искусство обязательно несет в себе определенный эмоциональный заряд – положительный или отрицательный. Оно прав-

диво, помогает жить, творить, преодолевать трудности. Это искусство высокой гражданственности и любви к людям; оно честно, справедливо. Постепенно формирует наши культурно-творческие устремления: от фундаментально-глубокого к динамично-легкому, от эмоционально-душевного к рационально-мыслительному творчеству.

Сегодня во всех жанрах эстрадного искусства гораздо больше внешней действенности, чем психологической углубленности. Поэтому зритель ждет от эстрадных программ динамичного, действенного содержания, ярких сценических форм, предполагающих минимум психологического напряжения и максимум зрительных ощущений. А поскольку это искусство близко и понятно зрителю, на первое место выходит содержание, которое воздействует на него.

Конечно, у эстрадного искусства сложная миссия: быть одновременно не только доступным, ярким, зрелищным, но и вместе с тем нравственным, гуманным.

Это искусство синтетично, поскольку соединяет в программе (концерте) самые разнообразные жанры, для которых характерно прямое обращение исполнителей к зрительному залу, молниеносное воздействие на его аудиторию.

Следовательно, сущность эстрадного искусства в смысло-содержательном контексте определяются номером или программой на злобу дня, наличием тонкого юмора, сатиры и как результат смех в зале.

Это и определило направление для теоретического анализа эстрадного искусства. Такой подход вполне закономерен и исключительно важен для понимания природы эстрадного искусства. Пока с теоретической точки зрения, до сих пор нет общепринятого, обоснованного и внутренне непротиворечивого перечня понятий эстрадного искусства. Основная причина – множественность системных связей, в которые включена эстрада, и обусловленная этим возможность построить единый ряд понятий, определений, формулировок, описывающих закономерности реального функционирования эстрады в метасистеме, в которые она включена.

Характеризуя сущность эстрадного искусства, важно отметить его условия происхождения и исторического развития. Этот вид искусства родился из других видов: литературы, музыки, театра, архитектуры, живописи, скульптуры, кино, хореографии, прикладного искусства, цирка и т. д. Эстрадное искусство постепенно сформировалось как самостоятельный вид, интегрирующий в себе всю совокупность перечисленных выше видов.

Пока, на наш взгляд, наиболее точно это понятие охарактеризовал Е. М. Кузнецов: «Эстрадное искусство объединяет разнообразие жанровые разновидности, общность которых заключается в легкой приспособляемости к различным условиям публичной демонстрации, в кратковременности действия, в концентрированности его художественных выразительных средств, содействующей яркому выявлению творческой индивидуальности исполнителя, а в области жанров, связанных с живым словом, в злободневности, острой общественно-политической актуальности затрагиваемых тем, преобладании элементов юмора, сатиры и публицистики»¹.

Это материал для дальнейших поисков истины. Главное состоит в том, что априори многие черты присущи и другим видам искусства. Еще в свою бытность великий отечественный эстрадный певец, создатель джазового оркестра Л. О. Утесов писал: «Эстрада – понятие, трудно поддающееся точному определению. Но она, несомненно, настолько иногда близка к театру, что границу провести почти невозможно»², который понимал эстраду как одну из разновидностей театра.

А. А. Конович рассматривает праздник как совокупность массовых театрализованных представлений, посвященных историческому, общественному и личностному событию.

По этой концепции эстрадное искусство участвует во всех сферах жизни общества. Коллективный просмотр эстрадных программ всегда представляет собой единство двух взаимосвязанных элементов. С одной стороны, это восприятие определенного театрализованного зрелища, а с другой – особый вид межличностного общения. Многие из эстрадных программ по природе своей предполагают и допускают возможность сиюминутного обмена мнениями, впечатлениями, переживаниями. Здесь человек получает информацию, запоминающуюся на многие годы. Высший уровень восприятия эстрадного искусства характерен для праздничного общения.

Опыт подготовки и проведения предпраздничных эстрадных программ показывает, что они достигают эффективности, если их подготовка велась на основе знания теории и технологии и отношения людей к событию, которое лежит в основе праздника.

Общение людей в праздничные дни является синтезом различных интересов, эмоциональных компонентов, смысловых элементов общественно-политической направленности. Это сложный и многогранный процесс, способствующий взаимодействию, взаимовлиянию, сопереживанию событий и взаимопониманию личностей. Разумеется,

коллективные переживания обеспечивают наибольший эффект сопричастности к праздничному событию.

Поэтому специалисты обращают пристальное внимание на процесс общения как в период подготовки праздничных эстрадных программ, так и в дни их проведения. Критерием правильно избранного направления является динамика нарастания переживаний и сопереживания, настроений и чувств людей. Содержание праздничной эстрадной программы и ее воплощение призваны возвысить состояние его участников до нового уровня осознания и переживания внутренней сущности события. Характер духовного общения в ходе создания эстрадного представления создает особую атмосферу, обеспечивающую взаимный обмена мыслями, чувствами.

По своему содержанию «общение может быть разделено на информативное, эмоционально-действенное и регулятивное. В каждом акте общения заключены все эти моменты, хотя каждый раз доминирует что-то одно»³. Поскольку каждый человек обладает особым стилем или манерой общения, в зависимости от своей духовно-ценностной ориентации он избирательно относится к эстраднему искусству. Одни замечают и предпочитают то, па что другие не обращают внимания, охотно вступают в общение с одними людьми и избегают других. Здесь повышается роль эмоций как своеобразных регуляторов действий организма в ответ на определенную ситуацию. Положительные эмоциональные ощущения возникают тогда, когда в мозгу подтверждается оригинальность тех или иных текстов, сценических действий.

И здесь мы выходим па самую сложную проблему теории эстрадного искусства перцептивно-коммуникативный процесс, где функция общения является его составной частью. Но этот теоретический аспект эстрадного искусства требует специального рассмотрения.

Особо следует отметить, что эстрадное искусство пока не имеет четко разработанной классификации. Сегодня можно рассматривать эстрадное искусство как: классическое, современное и шоу-бизнес (коммерчески). Оно функционирует как в институционализированных (организованных) формах: кружки, студии, клубы, вокально-инструментальные ансамбли (ВИА), так и неорганизованных. Главное, что в учреждениях культуры имеются все условия для самого разнообразного развития всех форм и жанров эстрадного искусства, позволяющие решать три задачи: воспитывать эстетический вкус, развивать способность анализировать и создавать произведения эстрадного искусства.

Одной из ведущих функций эстрадного искусства является практически преобразующая. Так как оно не просто отражает жизнь, – ее эле-

ментом, звеном, средством эстетического воспитания, чрезвычайно привлекательного для самых широких слоев населения.

Поведение людей в сфере эстрады значительно сложнее, чем в жизни. Трудно знать точно, как поведет тот или иной человек в следующую минуту, даже если известно, как он вел себя в аналогичной ситуации в прошлом. Отсюда невозможно строгое описание массовых социальных систем (например, аудиторий) в привычных терминах причины и следствия. Зачастую, компоненты системы движутся случайно, и от этой случайности принципиально нельзя избавиться.

Привычные методы научного исследования, основанные на познании закономерностей, каузальных связей, линейных соотношений в такой ситуации обречены на неудачу. Необходим какой-то иной язык описания социальной реальности и анализа эмпирических данных об эстрадном искусстве.

Наше понимание такой своеобразной социальной общности, как аудитория, основывается на идеях синергетики сравнительно молодой научной дисциплины. Скорее даже межнаучной, так как она вплотную изучает именно массовидные, сложные, даже хаотические системы и процессы, их обуславливающие, а также процессы, происходящие в них самих. Например, с ее помощью смоделирована динамика развития эпидемий кори, свинки, гриппа, коронавируса объяснены некоторые загадки функционирования сознания, системы, также во многом опосредованной взаимодействием огромного количества компонентов.

Думается, что язык этой теории достаточно продуктивен и для описания культурной деятельности населения в сфере эстрады, как, впрочем, и некоторых других подобных социальных явлений.

И все-таки, ведущей функцией эстрадного искусства – это его возможности критиковать власть. Шутнику всегда дозволено больше, чем кесарю.

Наш ведущий артист, юморист, пародист Максим Галкин в разгар коронавируса в Москве сделал для защиты населения г. Москвы больше, чем все вместе взятые оппозиционные партии, политики и общественные деятели.

Тонкий юмор и сатира в отношении московского градоначальника С. С. Собянина в условиях коронавируса подняли хорошее настроение всем россиянам в столь тяжелое историческое время.

Смех, по мнению С. Г. Айрапетова является одним из важнейших компонентов продолжительной жизни человека. Он утверждает, что человек может прожить до 200 лет, если у него будут ластичные сосуды.

«Сосуды расширяются не только от минеральных ванн, от сна, смеха... Они расширяются и от встречи с прекрасным»⁴.

А если учесть мгновенную популярность во всем мире кинетические (двигательные) системы в форме флэшмоб в практическом применении пластической хореографии (кинетика и кинесика), которые развиваются на базе общения.

Наконец, в эстрадном лексиконе из английского лексикона («шоу» – показывать, демонстрировать) появился термин «шоу». В интересующем нас ракурсе, «шоу» – это эстрадно-развлекательное представление.

Словосочетание «шоу-бизнес» знакомо всем, оно часто используется на телеэкранах, но ему нет четкого определения, которое бы точно дало характеристику, описание этого словосочетания. В какой-то степени шоу-бизнес – это сочетание творчества и бизнеса, интуиции и конъюнктуры шоу-бизнес можно рассматривать как вид или направление бизнеса, в котором, кроме того, что зарабатывают деньги, также делают свое имя известным.

Шоу-программы – это одна из главных форм шоу-бизнеса, т. е. его продукция, отражающая современное состояние общества, с его социальными и экономическими проблемами, и помогающая посредством искусства выводить аудиторию из эмоционального и стрессового тупика.

Основными компонентами шоу-программы являются разнообразные эстрадные номера, которые, органично сочетаясь друг с другом, создают красочное зрелище. А так как в последнее время это стало острой потребностью человечества, то значение шоу-программ в системе эстрадного искусства будет возрождать. В первую очередь, это должно быть заслугой режиссера, от которого исходят все художественные идеи, режиссерско-постановочный замысел, знание технологического процесса, рекламная деятельность.

В настоящее время шоу-бизнес как особое направление коммерческой деятельности в искусстве включает огромное число разнообразных видов и жанров. Растет число поклонников и потребителей продукции этого «ответвления» эстрадного искусства.

В XXI в. шоу-бизнес решительно потеснил более элитарные виды искусства. Создалась ситуация, когда даже «высокое» искусство вынуждено использовать опыт шоу-бизнеса: вряд ли какое-либо явление культуры, художественное событие, произведение искусства и т. д. будет замечено общественностью и получит признание, если оно не обретет форму шоу. По мнению многих деятелей от искусства, успешно

выстроившихся в эту систему, рыночные отношения – единственный способ «спасти» культуру.

В истории отечественной классической эстрады много талантливых певцов и певчих, есть немало исполнителей эстрадной песни, которые стали известны, исполнив удачно всего одну песню. Эдуард Хиль пришел на эстраду как певец одной песни, исполнив новую песню А. Петрова «Песня о друге» с такой сердечностью, неожиданной открытостью, наполнил ее таким смыслом, что песня, прозвучавшая, как лирическое раздумье о судьбе человека, мгновенно завоевала сердца большой многонациональной страны.

А творческий путь И. Кобзона на эстраде в условиях рыночных отношений был самым убедительным примером патриотизма, гражданской ответственности, любви к своему народу. Он не стеснялся в своих концертах использовать весь свой песенный диапазон, от репертуара комсомольской юности до сегодняшних дней.

В одном ряду с И. Кобзоном стоит творчество Аллы Пугачевой, которое достигло почти мистической популярности. В справочном кабинете Всероссийского театрального общества, аккуратно собирающего все, что появляется об артистах в периодической печати, ни об одном деятеле театра, кино, эстрады не было такого количества откликов, такого портфолио как о Пугачевой.

А. Пугачева создавала свои программы по закону калейдоскопа: один поворот – и новая, ничем не напоминающая прежнюю, комбинация. Песни по содержанию лирические признания, произнесенные от лица героини. Притягательной силой этих произведений была исполнительская манера Пугачевой – предельная искренность чувствования, личная трактовка песен, стремление распахнуть настежь тайники своей души, осветить их мощными светильниками.

На наш взгляд, актуальность эстрадного искусства – удовлетворять разнообразные потребности зрителя. В содержательном отношении именно эстрада наиболее многопланова и эмоционально насыщена потребностями массовой аудитории и ее ожиданиями.

Таким образом, анализ рассмотренных выше дефиниций эстрадного искусства позволяет сделать вывод о том, что невозможно понять его сущность и функции без учета особенностей восприятия содержания. Сегодня оно немислимо и без разработки вопросов психологического и педагогического регулирования этого процесса.

Особое значение в теории эстрадного искусства имеет осмысление принципов его функционирования, таких как принцип синтезирующего элемента, обеспечивающего целостность программы.

В целом, каждый эстрадный исполнитель, выходя на эстраду, строит свое выступление с учетом психологических особенностей аудитории и на уровне отдельной личности.

Примечания

¹ Кузнецов Е. М. Из прошлого русской эстрады / Е. М. Кузнецов. М.: Искусство, 1959. С. 8.

² Утесов Л. О. С песней по жизни / Л. О. Утесов. М.: Искусство, 1961. С. 15.

³ Шеркановин Ю. А. Психологический аспект массовой коммуникации. М., 1988. С. 19.

⁴ Айрапетов С. Г. Здоровье. Эмоции. Красота. М.: Молодая Гвардия. 1977. 96 с.

И. А. Богданов

Трансформация эстрадного театра

В статье анализируются традиционные и новые формы эстрадного театра, рассматриваются проблемы профессионального мастерства в его разновидностях: театр миниатюр, театр песни, театр эстрадной клоунады, телевизионный эстрадный театр, кабаре, варьете. В качестве примеров приводится работа наиболее заметных эстрадных театров Петербурга 1990–2020 гг.

Ключевые слова: эстрада, театр, спектакль, номер, шоу, драматургия, клоунада, жанр, миниатюра, реприза, мюзик-холл, кабаре, варьете, театр «Лицедеи», Райкин, театр «Буфф», Штокбант

Igor A. Bogdanov

Variety theatre transformation

The article analyzes traditional and new forms of variety theater, examines the problems of professional skill in its varieties: miniature theater, song theater, variety clownery theater, television variety theater, cabaret, variety show. The work of the most notable variety theaters of St. Petersburg in 1990–2020s is given as examples.

Key words: variety art, theatre, performance, number, show, dramaturgy, clownery, genre, miniature, reprise, music hall, cabaret, variety show, theatre «Licedey», Raikin, theatre «Buff», Stokbant

Прежде чем обратиться к исследованию истории этого жанра, необходимо проанализировать само понятие «эстрадный театр». Анализ источников, в первую очередь, работ Е. Д. Уваровой, И. Г. Шароева, С. С. Клитина дает несколько определений. Общим моментом признается синтез искусства эстрады и драматического театра. Но это не простое сложение. В основе эстрадного театра все-таки остается номер, а не драматургия эстрадного представления в целом, тогда как в основе драматического театра лежит именно драматургия, а в основе музыкального – музыкальная драматургия. Однако быстротекущее время вносит свои коррективы, и сегодня, наряду с традиционными эстрадными театрами, возникают новые. Это приводит к изменениям, как содержательности, так и формы существования этого вида зрелищного искусства.

Для примера сосредоточимся на истории эстрадных театров Санкт-Петербурга в период 1990–2020-х гг. Эта разновидность зрелищных искусств, в равной степени относящаяся к искусству театра и искусству эстрады, получила здесь довольно широкое распространение, представляя обширный спектр для анализа формы. Несмотря

на популярность, эстрадным театрам Ленинграда – Петербурга в театроведении уделено мало внимания, хотя эстрадные театры являются популярными и востребованными у большей части зрителей.

В обозначенный выше временной период наиболее заметными в городе были Санкт-Петербургский государственный музыкально-драматический театр «Буфф», Санкт-Петербургский государственный театр эстрады им. А. И. Райкина, Санкт-Петербургский государственный театр Мюзик-холл, Ленинградский (с 1989 г – Санкт-Петербургский) театр миниатюр, Санкт-Петербургский государственный театр «Арт» (Петербург-концерт), Санкт-Петербургский театр «Лицедеи», Санкт-Петербургский театр «Комик-трест», Санкт-Петербургский театр «Фарсы», Санкт-Петербургский театр «Арт-артель», Санкт-Петербургский театр «Hand Made», Санкт-Петербургский Новый эстрадный театр, Санкт-Петербургский театры кабаре и варьете «Тройка» и «Чаплин клуб».

В отдельное эстетическое направление можно выделить эстрадные театры, возникшие на основе выпусков кафедры эстрадного искусства и музыкального театра ЛГИТМиК – СПбГАТИ: Это – театр «Буфф», (художественный руководитель – народный артист России, профессор И. Р. Штокбант), театр «Арт» (главный режиссер – заслуженный артист России, Лауреат VIII Всесоюзного конкурса артистов эстрады, зав. кафедрой эстрадного искусства и музыкального театра А. Б. Исаков), театр «Фарсы» (главный режиссер В. Крамер), театр «Комик-трест» (художественный руководитель Н. Фиссон), Санкт-Петербургский театр «Hand Made» (художественный руководитель заслуженный артист России А. Князьков), Новый эстрадный театр (художественный руководитель – Лауреат Первого открытого Российского конкурса артистов эстрады, профессор Б. Е. Уваров), Санкт-Петербургский театр «Арт-артель» (художественный руководитель – Р. В. Камхен). Анализ творчества этой группы театров выводит на очень важную тему – «Эстрадный театр и Школа». В конечном итоге, речь идет о профессионализме исполнителей. Это важная проблема, так как в последнее время одной из трансформаций эстрадного театра, к сожалению, негативной, стало падение профессионального мастерства исполнителей эстрадного репертуара.

Вкратце секрет успеха и высокий уровень художественного вкуса в перечисленной группе эстрадных театров можно обозначить формулой «Значительная мера проживания в искусстве представления». Вспомним эстетические принципы, которыми руководствовался в театре «Буфф» его основатель и бессменный руководитель И. Р. Шток-

бант. Его студенты и актеры не только проходили фундаментальную школу актерского мастерства, но и постоянно работали в эстрадных жанрах. В театре с одинаковым успехом шли драматические, музыкальные и эстрадные спектакли. Сегодня актеры на основной сцене «Буффа» играли комедию А. Н. Островского, а завтра они же выходили в эстрадном представлении на эстрадной площадке в известной «Зеркальной Гостиной», где в театрализованном представлении присутствовала и драматургическая составляющая, и номера всей палитры эстрадных жанров – вокальных, танцевальных, речевых, оригинальных. Таким образом, происходил органичный перенос навыков и способов существования из театра в эстраду, и наоборот. Они взаимно обогащали друг друга, придавая эстрадным программам процесс проживания в образе, и привнося в драматические спектакли легкость, отстраненность, элементы эстрадного озорства, забавные гэги.

Особенности профессионального мастерства при работе над эстрадным спектаклем, а жанр тетра миниатюр активно использовал форму небольшой сценки (скетча), точно охарактеризовали известные в свое время исполнители М. Миронова и А. Менакер: «Как-то, рассказывая о постановке скетча „Кляксы“ режиссер Д. Тункель заметил, что все законы мастерства драматического артиста обязательны и для эстрады. Для Мироновой и Менакера этот тезис бесспорен. Но в чем же тогда их эстрадное первородство? Артист эстрады располагает меньшим сценическим временем, и поэтому мастерство его должно быть предельно выразительно. Здесь нет временной протяженности чьей-то судьбы, нет постепенного нарастания конфликта и плавного его исхода. Нет на эстраде и подробного сюжетного развития, здесь пролог и эпилог рядом. Актер должен успеть за считанные минуты прожить сложную, психологически разнообразную жизнь своего персонажа. Именно психологически разнообразную, потому что не стоит думать, будто, развенчивая человека примитивного, нужно делать это примитивными сценическими средствами. Бездуховность персонажа надо уметь показывать с высокой творческой одухотворенностью. И тем более на эстраде, где нет надежных «театральных помощников»¹.

Среди эстрадных театров Ленинграда – Петербурга, которые работали в традиционных формах эстрадного театра (скетч, сценка, куплет, монолог в образе) необходимо отметить Санкт-Петербургский театр миниатюр под руководством заслуженного артиста России В. Границына. Театр был основан в 1989 г. режиссером Г. Бабицким и сначала назывался Ленинградский театр миниатюр. В 1991 г. В. Границын

становится руководителем театра. Большую популярность получили эстрадные спектакли тетра «Шире рот», «Пролетая над гнездом психушки», «Веселие на Руси – есть питье». Для их создания привлекались такие известные эстрадные авторы, как С. Альтов, М. Мишин, М. Жванецкий и др. К сожалению, театр не имел своего помещения, и поэтому очень много гастролировал по стране и за рубежом, что способствовало увеличению его популярности.

В. Границын был не только формальным руководителем, но и ярким художественным лидером коллектива. «Его на первый взгляд недалекие, простодушные персонажи обладали природной сметливостью, лукавством, что придавало им объемность, второй план. В. Границын умело обыгрывал свою внешность – «монументальность» приобретала особую элегантность, в иных случаях комическую солидность»².

В контексте анализа профессионального мастерства нужно отметить, что В. Границын имел два театральных образования: актерское на эстрадном отделении Училища им. Римского-Корсакова под руководством выдающегося эстрадного педагога Д. Мечика и режиссерское на кафедре эстрадного искусства в ЛГИТМиК. Хорошее театральное образование в сочетании с природным талантом позволило ему стать одним из самых заметных актеров эстрадного театра Петербурга.

В обозначенный период в Санкт-Петербургском театре эстрады и на сцене БКЗ «Октябрьский» шел ряд интересных эстрадных программ. И хотя в подзаголовках они именовались шоу, концертная программа, их смело можно отнести к жанру эстрадного театра, так как по своей структуре они точно соответствовали важнейшему признаку эстрадного театра – сочетанию единой сюжетно-драматургической линии с органичным и логичным введением в нее эстрадных номеров.

Этому во многом способствовали два известных эстрадных автора Петербурга – В. Билевич и В. Николенко. Зрители старшего поколения не только Санкт-Петербурга, но также Москвы и других городов России наверняка помнят великолепный эстрадный спектакль «Шоу-01». Наряду с мастерством, искрометностью, веселостью, сатиричностью, этот эстрадный спектакль отличала импровизационность, роднившая его с жанром комедии дель арте.

Позже В. Билевич и В. Николенко основали Санкт-Петербургский дом сатиры и юмора, ставший инициатором проведения интересных эстрадных фестивалей, таких как, например, «Золотой Остап» и «Шоу двойников». В программах этих многолетних фестивалей большим успехом пользовались одноименные эстрадные спектакли. По «Шоу

двойников» был снят фильм «Мы – двойники», который получил премию на кинофестивале в Монтре в Швейцарии.

Одной из самых распространенных трансформаций эстрадного театра стал его перенос на телеэкран. В этом, казалось бы, формальном перемещении, не все однозначно. Здесь можно привести и положительные, и отрицательные примеры.

Вероятно, первой удачной попыткой эстрадного театра на телевидении можно считать «Кабачок 13 стульев». Здесь не было особых чисто телевизионных новаций в выразительных средствах. Художественная структура передачи опиралась на традиционные «живые» формы эстрадного театра. Это, прежде всего, миниатюра и скетч, присутствовала также игровая реприза, своего рода театрализованный анекдот. Использовался жанр синхрорубфа в исполнении эстрадно-вокального репертуара, а форма «посиделок» за столиками роднила эту передачу с театром кабаре. В «Кабачке» принимали участие профессиональные и известные актеры, обладающие ярким комедийным даром. Все это способствовало популярности и успеху передачи.

Очень успешно опирались на традиции «классического» эстрадного театра И. Олейников и Ю. Стоянов в своем очень популярном «Городке». Передача шла по «России-1» и повторялась на других каналах. В основе художественной структуры, как и в традиционном театре миниатюр лежал скетч. Но в передаче уже стали активно использоваться собственно кино- и телевизионные выразительные средства – монтаж, игра планов, моментальный перенос места действия. Кроме того, усиливался эффект мгновенного перевоплощения актеров: например, Стоянов играл скетч в образе комической старухи, а через секунду, в другом скетче, появлялся в образе милиционера. Конечно, для таких быстрых перевоплощений столь блестящие актеры находили бы способы и в традиционном театре миниатюр. Но тогда им пришлось бы «работать деталью», а телевидение давало им возможность и сделать сложный грим, и полностью переменить театральный костюм, и быстро переместиться в новое место действия. Но, думается, основа успеха этой передачи, прежде всего, – в блестящем владении актерским искусством, в создании ярких характеров персонажей не только в их внешнем разнообразии, но и во внутреннем перевоплощении.

Высоким уровнем актерского мастерства отличались и программы А. Ардовой, создавшей свою очень интересную версию телевизионного эстрадного театра миниатюр. Ее передачу «Одна на всех» можно назвать рекордсменом по продолжительности жизни в эфире – с 2009

по 2017 г. Актрисе удалось создать как яркие разнообразные характеры, так и сквозные персонажи. За эту работу в 2010 г. А. Ардова была удостоена премии ТЭФИ.

Работы этой актрисы еще раз подтверждают тезис о том, что не существует универсальной сценической правды. Универсальна ее основа – вера в предлагаемые обстоятельства. Сама же сценическая правда – всегда правда определенного жанра. Нельзя механически перенести способ существования в классической трагедии У. Шекспира в исполнение водевиля: разные темпо-ритмы, разная мера погруженности в обстоятельства действия, разные приемы в общении со зрительным залом вплоть до апарта и отстранения. А. Ардова очень четко существует в правде жанра короткой эстрадной миниатюры. При этом наряду с ярким комизмом присутствует и проникновенный лиризм, – достаточно вспомнить созданный ей образ продавщицы ларька-вагончика. Здесь она выступает как верная продолжательница лучших традиций театра миниатюр А. Райкина, который в своих самых смешных программах всегда старался найти и лирические места.

Затем случилось так, что в жанр телевизионного эстрадного театра стали приходиться не профессиональные актеры. И не просто эпизодически появляться, а в буквальном смысле слова вытеснять профессионалов.

Особая «заслуга» в процессе, падения профессионального мастерства исполнителей в телевизионном эстрадном театре, думается, принадлежит КВН. Массовый приход исполнителей из КВН в телевизионный эстрадный театр является, скорее, отрицательным (или, во всяком случае, спорным) явлением.

Важно не то, что КВН имеет огромную аудиторию почитателей. Футбол тоже бьет рекорды зрительской популярности. Да, КВН зрелищен, остроумен, наполнен репризами и неожиданностями, часто сатиричен. Но сам по себе КВН – жанр не театральный, в его основе не лежит актерское мастерство и, в первую очередь, такой его элемент, как искусство перевоплощения. КВН – игра, соревнование. Это соревнование часто привлекает театрализованные формы, но в основе его драматургии всегда борьба двух команд, а этого недостаточно ни для театрального искусства в целом, ни для эстрадного театра в частности.

В недавно вышедшей статье Р. Кабирзянова «Влияние КВН на современную телевизионную эстраду» справедливо указывается: «В 1961 г., на экраны выходит первый выпуск телевизионной игры КВН.

Телепередача сразу стала пользоваться огромной популярностью, игры клуба веселых и находчивых стали проводиться в школах, пионерских лагерях, вузах и на всех предприятиях страны, таким образом, появилось настоящие КВНовское движение. В телевизионной версии передачи принимали участие студенты вузов. До 1968 г. передача шла в прямом эфире, при этом у программы не было конкретного сценария, большая часть программы шла экспромтом... В КВН до XXI в. не играли профессиональные актеры, режиссеры и люди творческих профессий, преимущественно участниками были студенты инженерных, строительных вузов»³.

Затем эти непрофессиональные исполнители, среди которых было и немало настоящих самородков (Геннадий Хазанов, Юлий Гусман, Леонид Якубович, Александр Филиппенко и др.), пошли в создание своих телетеатров, однако перенесли туда и способ существования из КВН, в котором всегда было больше от искусства представления, где в большей степени всегда присутствовал показ и обозначение, а не полноценное высокохудожественное создание эстрадного образа.

Так возникает новый тип эстрадного театра, который преимущественно приходит в каждый дом с крана телевизора.

Сегодня можно сказать, что в большей части телевизионных юмористических передач Российского телевидения принимают участие выпускники клуба веселых и находчивых. Они также являются экспертами и лидерами мнения в области эстрадного искусства, их регулярно приглашают в качестве членов жюри на различные развлекательные телевизионные конкурсы. Они стали оказывать влияние на формирование мнения современного зрителя. «2005 г. становится началом нового телевизионного эстрадного театра. На телеканале ТНТ выходит „Камеди клуб“. Открывает шоу конференсье Таш Саркисян (участник команды КВН «Новые армяне»). Тем временем в зале царит праздничная атмосфера, на подиумах представлены танцовщицы, за столами сидят представители шоу-бизнеса, которые пьют шампанское и курят сигары, и все это напоминает легендарное кабаре „Le Crazy Horse Paris“»⁴.

Телеканал ТНТ стал развивать современный юмористический контент и готовить новые шоу программы для молодежи. В начале 2006 г., выходит скетч шоу, (которое можно определить как жанр эстрадного телетеатра) «Наша Раша», где популярные квнщики Михаил Галустьян и Сергей Светлаков, разыгрывают сатирические сцены в различных образах. Позже на телеканале СТС появляется еще один аналог скетч-шоу с участием квнщиков, «Даешь Молодежь».

В 2008 г., ТНТ запускает проект «Камеди вуман», в котором участвуют выпускницы клуба веселых и находчивых, а также Дмитрий Хрусталеv. Все шоу-программы, которые выпускались на телеканале ТНТ, пользуются большой популярностью среди молодежи, так как в номерах используются остроты и практически отсутствует цензура, что, конечно же, находит негативную реакцию некоторых зрителей, у которых есть возможность переключить кнопку на пульте телевизора, и посмотреть более приемлемый для них юмор.

На телеканале СТС в 2011 г. появляется шоу «Уральские пельмени», в котором принимает участие в полном составе одноименная команда КВН, в основу передачи берутся эстрадные миниатюры и музыкальные номера.

Таким образом, устойчивой тенденцией развития эстрадного театра стал перенос его «живых форм» на телеэкран. Но если в начале этого процесса телеверсии эстрадного театра имели большое количество признаков художественной структуры, объединяющих их с традиционным эстрадным театром, то в последние годы появляется все больше элементов, основывающихся не на проявлениях актерского мастерства в создании полноценного эстрадного образа, а на элементах искусства представления. Ведущую роль в воздействии на зрителя начинает играть репризный текст, который далеко не всегда органично синтезируется с актерским образом. Текст становится самостоятельной ценностью (при этом, он, как правило, написан самими исполнителями, а не профессиональными эстрадными авторами), что, в общем-то, противоречит одному из основных законов эстрады, в лучших проявлениях всегда основанному на художественном единстве текста и актерского образа. Здесь уместно вспомнить программы Театра миниатюр А. И. Райкина, 110-летие которого отмечается в этом году. Неоднократно разными артистами предпринимались попытки повторить эти миниатюры, и результат всегда получался плачевным, такие попытки всегда напоминают «костюм с чужого плеча». Потому что текст и актерский образ у А. И. Райкина всегда сливались воедино, окрашивались его яркой индивидуальностью и становились в буквальном смысле неповторимым произведением искусства. Думается, величие А. И. Райкина еще и в том, что он, в отличие от многих современных шоуменов-репризников, прекрасно понимал и осуществлял в своем творчестве замечательную формулу М. Твена: «Тайный источник юмора, на самом деле – не радость, а печаль»⁵.

В целом, эстрадный театр времен СССР ассоциируется, прежде всего, с жанром театра миниатюр, где основой репертуара были скетч

и монолог в образе. Тон, конечно, здесь задавал Театр Миниатюр А. И. Райкина.

Современный эстрадный театр уходит от узости жанра театра миниатюр, и еще одной тенденцией в трансформациях эстрадного театра стало появление и популярность его новых жанров. В отличие от традиционного театра миниатюр возникает новое эстетическое направление – эстрадный спектакль в жанре клоунады, в популяризации которого огромную роль сыграл Санкт-Петербургский клоун-мим-театр «Лицедей».

Первоначально клоунада была чисто цирковым явлением. Затем некоторые артисты стали исполнять цирковой клоунский репертуар в эстрадных концертах. Например, великий клоун Л. Енгибаров с одинаковым успехом исполнял одни и те же номера и в манеже, и на эстрадной площадке. В Петербурге по этому пути пошел замечательный клоун Л. Лейкин, который в театре «Лицедей» играет номера, с успехом исполнявшиеся им более десяти лет в «Cirque du Soleil» (Цирке дю Солей).

Перенос номера на эстраду из цирка – это одна тенденция. Другая состоит в создании оригинального эстрадного спектакля в жанре клоунады, когда номера органично встраиваются в драматургию спектакля, подчиняются его сквозному действию и сверхзадаче. Здесь можно отметить, например, «Снежное шоу» В. Полунина, спектакль «Доктор Пирогофф», поставленный Б. Уваровым в театре «Лицедей».

Вспоминая этот спектакль, хочется обратить внимание на одну структурную особенность жанра эстрадного спектакля – органичное соединение единой сюжетной линии, сквозного действия со вставными эстрадными номерами (в данном случае с номерами в жанре клоунады). На самом деле это сложнейшая режиссерская задача. Дело в том, что создание номера настолько сложный, индивидуальный и длительный процесс, что, если режиссер эстрадного спектакля начнет делать для него специальные номера, то репетиционный процесс может затянуться на годы. Поэтому чаще привлекается уже имеющийся номерной репертуар исполнителей, который логично встраивается в сюжет.

В жанре эстрадного клоунского театра успешно работал Петербургский театр «Фарсы» под руководством В. Крамера, который сумел объединить замечательных артистов – Ю. Гальцева, М. Вассербаума, С. Бызгу и др. С одной стороны, там присутствовали блестящие номера (после распада театра артисты играли их отдельно в концертах еще долгое время), с другой, – они виртуозно нанизывались талантлив-

вым режиссером на сквозную сюжетную линию. В качестве примера можно привести номер «Оркестр», когда каждый исполнитель перевоплощался в музыкальный инструмент, и делалось чисто эстрадно-клоунскими средствами. Нет, актеры не издавали звуков, не пели различными инструментальными тембрами. Звучала фонограмма. Они создавали характеры музыкальных инструментов только гиперболизированной мимикой.

Художественной целостностью программ отличался и Петербургский эстрадный театр «Комик-трест» под руководством Вадима и Натальи Фиссон.

Не только жанр клоунады, но и другие эстрадные жанры успешно ступают на стезю эстрадного театра, создавая эстрадные спектакли, которые раньше были немислимы в жанре эстрадного театра. Например, появившиеся многочисленные театры песни, которые создают известные и популярные исполнители.

Среди них выделяется Театр «Русская песня» под руководством народной артистки России Н. Бабкиной, который в яркой форме пропагандирует русское народно-певческое искусство. С 2012 г. у театра появилось собственное театральное здание. В нем идут не просто концертные программы, а именно полноценные эстрадные спектакли, как, например, «За двумя зайцами» или «Бабий бунт в деревне Глухареве» (по произведениям М. Шолохова). Есть и репертуар для детей – «Жар-птица», «Кот в сапогах». В этом эстрадном театре «...создано большое количество тематических концертных программ, спектаклей, народных действ, имеющих художественно-исполнительское и познавательно-воспитательное значение („Свадьба“, „Масленица“, „Ночное гадание“, „Когда песок взойдет“, „Русская песня собирает друзей“ и др.). Многие номера стали шлягерами (аранжировки песен „Москва златоглавая“, „Заболела Дунина головка“, „Как хотела меня мать“, „Если хочешь быть военным“, „Девушка Надя“ и др.)»⁶.

В Петербурге успешно работает эстрадный театр, в художественной структуре которого лежит исключительно оригинальный жанр – «Hand made» (Хенд Мэйд) под руководством заслуженного артиста России А. Князькова. Этот театр возник на основе одного из выпусков Петербургской театральной академии. «В 1999 г. в рамках учебной программы факультета театра кукол Санкт-Петербургской Академии театрального искусства при обучении студентов русско-бурятской студии „Улигер“ Андрей Князьков, доцент СПбГАТИ, поставил первый в России полнометражный спектакль в жанре пластики рук „Игра в 44 руки“. Эта постановка вызвала много положительных отзывов, и спек-

такль был приглашен на сцену Санкт-Петербургского Малого Драматического театра, театра Европы под руководством Льва Додина, где прошел 3 сезона. Через несколько лет на базе Театральной академии при обучении следующего курса студентов, будучи уже заслуженным артистом России, Андрей Князьков поставил спектакль „Потехе – час“, который и положил начало репертуару Санкт-Петербургского театра пластики рук „Hand made“. Таким образом, 1999 г. считается годом рождения нового жанра – жанра пластики рук. После заявления о себе в интернете театр привлек к себе внимание зрителей и многих актерских коллективов (в нашей стране и за рубежом), пожелавших иметь номера этого жанра в репертуаре своих выступлений. Полнометражные спектакли для старшей аудитории в этом жанре ставил исключительно Санкт-Петербургский театр пластики рук Hand made. Визитная карточка театра – буквы, сложенные из рук, впервые были придуманы и показаны в спектакле „Игра в 44 руки“ (в 1999 году)⁷.

Часть эстрадных театров, в том числе и в Петербурге, перестала, во многом, в 1990–2010-х гг. отвечать своему названию. 90-е гг. стали рубежом, когда прервалась творческая деятельность известных мастеров эстрадного театра, как, например, в случае с театром «Мюзик-холл» и его руководителем, народным артистом России И. Я. Рахлиным (а он создал Мюзик-холл, который по своему художественному уровню стоял в одном ряду со знаменитыми эстрадными театрами – Тропикана, Лидо, Мулен-руж, Фридрих-штадт-паласт). Театр эстрады и Мюзик-холл, которые в то время не имели ни художественных руководителей, ни главных режиссеров, постепенно сокращали количество эстрадных программ в своем репертуаре. Процесс этот шел постепенно, например, Театр эстрады в 90-х гг. еще привлекал группу режиссеров – выпускников кафедры эстрады для постановки серии тематических эстрадных программ (В. Попов, С. Кригер). К началу 2000-х гг. эти театры окончательно утратили режиссерский корпус, перешли к редкой самостоятельной постановочной деятельности в жанре музыкально-драматических комедий, работали с антрепризами, стали, в основном, прокатными площадками. В конце 2010-х гг. художественное руководство вернулось на эти две ведущие эстрадные площадки Санкт-Петербурга: театр «Мюзик-холл» возглавил Ф. Мастранджело, Театр эстрады им. А. И. Райкина – выпускник кафедры эстрадного искусства и музыкального театра, заслуженный артист России Ю. Гальцев. Результат – «Мюзик-холл» из эстрадного театра мирового уровня превратился в городской музыкальный театр; в репертуаре же театра эстрады – эстрадные спектакли и программы

отодвинуты на второй план и приоритет отдается жанру комедийного музыкально-драматического спектакля.

Качество эстрадного театра, как и любого другого вида театра в первую очередь зависит от наличия сильного лидера, интересной, а зачастую, и выдающейся художественной личности. С уходом лидера театр исчезает, или меняет свое направление, в соответствии с эстетическими предпочтениями нового руководителя. В этой связи необходимо уделять постоянное внимание подготовке режиссерских кадров эстрады, воспитанию и обучению молодых постановщиков, которые понимают специфику эстрадного искусства в целом, и эстрадного театра в частности.

В ситуации, когда в 90-е гг. традиционно эстрадные театры перешли на прокат и редкое создание драматических спектаклей, а Петербург-концерт перевел свое внимание с эстрады на концертно-филармоническую деятельность, образовавшуюся нишу в области эстрадного репертуара стали восполнять эстрадные театры-рестораны. Это – театр-варьете «Тройка» (художественный руководитель, России Д. Авдыш), «Чаплин-клуб», «Лейкин-клуб», «Зеркальная гостиная» театра «Буфф». Объединяющим началом является то, что, в отличие от множества ресторанов с прокатной сборной программой, эти организации создают свои тематические эстрадные представления, поэтому художественная составляющая этих театров-ресторанов превосходит «кулинарную». Все они обширно используют прием интерактивного общения артистов со зрителями, что позволяет характеризовать их как продолжателей традиций жанра театра-кабаре.

В целом эстрадный театр в последнее десятилетие продолжает пользоваться популярностью, начинает проявлять себя в новых формах и жанрах. Иногда за поисками новых форм, особенно в телевизионном эстрадном театре, стоит желание «Сделать все, что угодно, только не так, как было». Но этого, пожалуй, маловато, для создания полноценного художественного произведения – эстрадного спектакля. Нововведения, безусловно, должны быть, но время от времени следует оглянуться и на лучшие исторические традиции эстрадного театра.

Примечания

¹ Русская советская эстрада. 1946–1977. Очерки истории. М.: Искусство. 1981. С. 138.

² Е. Д. Уварова. В. М. Границын. Эстрада России. XX век. М.: «Олма-пресс». 2004. С. 162.

³ Кабирзянов Р. Р. Влияние КВН на современную телевизионную эстраду // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. Казань, 2021. № 1. С. 102–106, 102.

⁴ Там же. С 102.

⁵ Твен М. Афоризмы. СПб.: Анима, 2002. С. 232.

⁶ Шамина Л. В. Бабкина Надежда Григорьевна. Эстрада России. XX век. М.: Олма-пресс, 2004. С. 54.

⁷ История театра // Театр пластики рук «Hand made». URL: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/1339> (дата обращения 03.04.2019).

А. А. Конович

Жанр мюзикла в современных реалиях эстрадного театра

В статье осмысляются проблемы становления и развития жанра мюзикла в контексте современных форм эстрадного театра, как в нашей стране, так и за рубежом. Анализируется тот качественный скачок, который, объединив на сцене в рамках действенного сюжета музыку, вокальное и вербальное действие, хореографию, пластику, яркие постановочные эффекты и трюки, заставил говорить о мюзикле как самостоятельном жанре эстрады. Автором сделана попытка рассмотрения основ мюзикла не только как модного музыкального направления, проникшего во все сферы художественной культуры, но и как ставшего в определенной степени образом мышления в современных жизненных реалиях.

Ключевые слова: мюзикл, эстрадный театр, жанр, действие, либретто, зрелищность, номер, лиризм, Бродвей

Askold A. Konovich

The genre of the musical in the modern realities of the variety theater

The article comprehends the problems of the formation and development of the musical genre in the context of modern forms of variety theater, both in our country and abroad. The qualitative leap is analyzed, which, combining music, vocal and verbal action, choreography, plasticity, bright staging effects and tricks on the stage within the framework of an effective plot, made us talk about the musical as an independent genre of variety. The author attempts to consider the basics of the musical not only as a fashionable musical direction that has penetrated into all spheres of artistic culture, but also as a way of thinking that has become to a certain extent in today's realities of life.

Keywords: musical, variety theater, genre, action, libretto, entertainment. number, lyricism, Broadway

На рубеже нового тысячелетия Отто Шнадерайт, автор нескольких серьезных исследований по проблемам истории развития музыкального театра, высказал шуточный парадокс, касающийся такого жанра эстрады как мюзикл. По его мнению: «С одной стороны, мюзикл наиболее известный жанр искусства, потому что всем известны мюзиклы, но с другой – мюзикл наименее известный жанр искусства, потому что никто не знает, что такое мюзикл...»

И с этим тезисом нельзя не согласиться. В самом деле, популярность мюзикла сегодня огромна. Премьеры новых мюзиклов собирают многомиллионные аудитории во всем мире. В театрах на Бродвее классические постановки идут по много десятков лет. Наверное, нет человека, который не знает «Оклахому», «Вестсайдскую историю», «Чи-

каго», «Мою прекрасную леди», «Оливер» и прочие популярные мюзиклы. Тем, кому не удалось посмотреть эти мюзиклы в театре, знают их по многочисленным киноэкранизациям. И уж все наверняка слышали по радио или на концертах лучшие арии из мюзиклов, такие как песня Элизы «Я танцевать хочу», ария Тони из «Вестсайдской истории», песенку «Хелло, Долли» и десятки других ставших популярными шлягерами и живущих вне постановки спектакля на сцене.

Предшественниками современного мюзикла можно считать так называемые «легкие» музыкальные жанры, такие как оперетта, бурлеск, менестрель-шоу, варьете, водевиль, комическая опера. До сегодняшнего дня многие театроведы, искусствоведы и музыковеды считают мюзикл всего лишь их разновидностью, придуманной американцами для извлечения дополнительной прибыли. И все исследователи, каждый по-своему, правы и, видимо, в дискуссиях на эту тему будет сломано еще много копий, написано большое количество научных статей, защищена не одна диссертация. Это в первую очередь связано с изменчивостью упомянутых музыкальных жанров, которые в процессе своего развития были настолько не похожи друг на друга, что впору было порой говорить не об эволюции, а об абсолютной инновационной революции в жанре.

Так, в одном ряду оказались сентиментально-мелодраматические оперетты Имре Кальмана, Франца Легара, Жака Оффенбаха, Иоганна Штрауса с вальсами и канканами и социальные жизнеутверждающие музыкальные комедии с патриотическими песнями и музыкой советских композиторов Исаака Осиповича Дунаевского, Василия Павловича Соловьева-Седого, Тихона Николаевича Хренникова. Именно поэтому в одинаковой степени к предтече мюзикла на подмостках эстрадного театра могут быть отнесены как «Сильва», «Принцесса цирка», «Филка Монмартра», «Сказки Венского леса», «Летучая мышь», «Веселая вдова», «Граф Люксембург», так и «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга», «Свинарка и Пастух», «Небесный тихоход».

И все это музыкально-художественное многообразие попытался объединить американский музыкальный театр начала прошлого века. Именно там произошел тот качественный скачок, который, объединив на сцене в рамках действенного сюжета музыку, вокальное и вербальное действие, хореографию, пластику, яркие постановочные эффекты и трюки, заставил говорить о мюзикле как самостоятельном жанре эстрады.

Также в появлении мюзикла серьезную роль сыграл джаз, ставший в начале XX в. не только модным музыкальным направлением,

проникающим во все сферы художественной культуры, но в определенной степени и образом мышления. Джазовые композиции в исполнении оркестров, отдельные эстрадные номера артистов джаза в 40-е гг. приобретают огромную популярность, завоевывая все большее место в театральных постановках и киноиндустрии. Джазовому мышлению, способствующему, по меткому выражению доктора Роберта Зэттора, «созданию одновременно естественной и комфортной составляющей повседневной человеческой деятельности, и, в то же время, совершенствующему умственные способности, давая пищу мозгу для глубокого анализа»¹, было суждено стать катализатором интеграционных процессов, объединившим близкие музыкально-зрелищные жанры на новых принципах, придав им неожиданную глубину звучания. Причем речь шла не только и не столько об изменении характера музыки, сколько, в первую очередь, о принципиальном изменении драматургической основы – либретто. Так, на пересечении, казалось бы, никак не соединимых художественных направлений возник мюзикл.

Официальной датой рождения жанра мюзикла историки театра считают 1943 г., когда в будущем «сердце мюзиклов» на Бродвее состоялась премьера спектакля «Оклахома!», который поначалу по традиции был назван авторами композитором Ричардом Роджерсом и либреттистом Оскаром Хаммерстайном «музыкальной комедией». После прошедшей с грандиозным успехом премьеры, которую критики и зрители восприняли как абсолютно инновационную, разрушающую устоявшиеся традиционные каноны музыкальных спектаклей, форму, авторами был предложен новый для обозначения жанра термин «Musical», ставший в дальнейшем самостоятельным сценическим жанром.

Это произошло не случайно. Во-первых, спектакль композиционно являлся единым целым, так как либреттисту удалось почувствовать специфику нового жанра. В нем отсутствовали традиционные для музыкальных спектаклей того времени, не связанные с сюжетной линией, отдельные вставные, так называемые, дивертисментные вокальные, хореографические и вербальные номера.

Во-вторых, все компоненты спектакля существовали неразрывно: единый сюжет, выписанные характеры героев, музыкальное, вокальное и танцевально-пластическое решение подчеркивали и развивали общую непрерывную линию сценического действия.

И, наконец, в-третьих, в рамках простой и непритязательной фабулы – вспыхнувшей любовью между местным жителем, ковбоем-ско-

товодом Керли Маклейном и молодой девушкой Лори Уильямс, приехавшей из соседнего штата Миссури работать на собственной ферме, авторам удалось повести разговор об основополагающих во все времена и для всех людей на планете человеческих ценностях. Таких как любовь, социальная общность, чувство патриотизма. Недаром через несколько лет после премьеры одна из песен спектакля была объявлена официальным гимном штата Оклахома.

Афиши драматических театров в последние десятилетия к месту, а порой вовсе не к месту запестрили названиями «мюзикл». К общеизвестным классическим произведениям этого жанра стали добавляться драматические спектакли с вокальными партиями, произошло размывание жанра. У нас в стране мюзиклами стали, к примеру, называть рок-оперы, созданные на основе мифов, исторических легенд, драматических кантат, – «Орфей и Эвридика», «Тиль», «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», «Юнона и Авось». При этом их композиторы Александр Журбин, Геннадий Гладков, Алексей Рыбников подчеркивали, что не создавали спектаклей в жанре мюзикла, как, впрочем, всегда отрицал свою причастность к постановкам в этом жанре и режиссер Марк Захаров, поставивший некоторые из этих, как он сформулировал, «современных музыкальных спектаклей» на сцене легендарного «Ленкома»².

Однако большим плюсом происходящего стало то, что в конце 70-х гг. прошлого века возникла острая потребность в дискуссии на тему, что же такое жанр мюзикла, каковы его специфические особенности, чем он отличается от рок-оперы, ревю, либо музыкальной комедии или оперетты. Этому во многом способствовало и то, что в западной, особенно американской, обширной литературе о мюзиклах можно было найти сведения о чем угодно: сюжете, литературном первоисточнике, композиторах, либреттистах, авторах песенных текстов, продюсерах, постановщиках, хореографах, выдающихся исполнителях тех или иных ролей, постановочных расходах и доходах, количестве сыгранных спектаклей и выпущенных пластинок, созданных киновариантах и прочем, но только не о специфических особенностях жанра³.

В данной статье мы попытались сформулировать, в чем же заключены эти специфические особенности мюзикла как жанра современного эстрадного театра.

Музыкальный энциклопедический словарь дает формулировку жанра весьма приблизительно: «Музыкально-сценическое представление, в котором используются разнообразные выразительные сред-

ства эстрадной и бытовой музыки, хореографического, драматического и оперного искусств. В отличие от оперетты имеет сквозную пластическую драматургию, включает вокально-хореографические ансамбли, может быть не только комедией, но и драмой»⁴.

Определение верное, но расплывчатое. От себя можем добавить, конечно, нельзя не согласиться с тем, что сочетание и взаимосвязь актерского искусства, музыки, вокала и хореографии придают мюзиклу особую динамичность, в силу чего характерной чертой многих мюзиклов стало решение серьезных драматургических задач несложными для восприятия художественными средствами. Но при этом подобное определение может во многом быть отнесено, в частности, и к оперетте.

Чего не хватает в этом определении? Главное, на чем следует акцентировать внимание, – это качественная характеристика мюзикла как жанра смешения нескольких стилей. Мюзикл взаимодействует как с традиционными жанрами музыкального театра, так и с эстрадной концертностью. Именно в этом диффузорном процессе следует искать комплекс особенностей, делающих этот жанр самостоятельным.

Это, конечно, в первую очередь, яркая сюжетная линия и динамика действия, требующая зачастую сломать так называемую четвертую стену, апартовость словесного действия, переноса действия в зрительный зал и, наконец, синтетичность и, в определенной степени, эстрадная экстравагантность в актерском исполнении роли. Некоторые из этих качеств присущи театру издревле, но эстрадный театр их на протяжении веков трансформировал и обновлял.

В греческом театре существовал поющий, а порой и танцующий хор. Не случайно в трактате «Поэтика» Аристотель особое внимание уделяется именно Мелодии (Melos). Греческий хор, комментирующий действие во время спектакля, был певческим. «Мелос» у Аристотеля может также означать «музыкальный танец», так как основное значение этого слова в древнегреческом языке означает «конечность», а именно рука или нога.

Интересным является тот факт, что римляне, практически скопировав многое из театра эллинов, впервые подчеркнули важность того, что мы сегодня назвали бы спецэффектами. Они начали подбивать обувь танцоров металлическими набойками, тем самым создав предтечу такого важного танцевального жанра, использующего звук ударов ног по сцене, как чечетка и степ, ставшего впоследствии столь популярным в работе над мюзиклами. Уже тогда актеры научились с помощью определенной силы затягивания винтов на набойках, регу-

лировать уровень звука и тембральность выстукиваемого ритмического рисунка.

Средневековые пьесы-мистерии в представлениях странствующих артистов, миннезингеров, менестрелей, гистрионов не обходились без песен и танцев. Дальнейшая эволюция комедии дель арте, как народного площадного и уличного действия, а затем и буффонады привели к развитию жанров, предшествовавших сегодняшнему эстрадно-театру. В Англии, в частности, знаменитый мемориальный театр Стратфорда-на-Эйвоне постановки комедий Уильяма Шекспира заканчивал маскарадными действиями и костюмированными представлениями с песнями, танцами, одеванием масок, выступлениями эквилибристов, жонглеров, ростовых кукол, и прочими атрибутами эстрадно-циркового искусства. И это активно перекликается с сегодняшними постановками, причем, не только комедий, но и эстрадизацией и циркизацией трагедий в драматическом театре. Лев Эренбург постановку «Король Лир» в Небольшом Драматическом Театре декларирует как «кровавая клоунада», а Влад Фурман в Театре Миронова трактует пьесу «Гамлет» как музыкально-пластический с элементами циркового искусства спектакль. Если говорить о театральных предпосылках возникновения мюзикла, то исторически можно проследить влияние на его становление английской балладной оперы, мюзик-холлов, европейской оперетты, водевиля и ревю, давших ему именно симбиоз искусства театра и эстрады.

Реалистический театр конца XIX в. разрабатывает систему сценического переживания в предлагаемых обстоятельствах, заданных драматургом. Казалось, что такой канонизированный психологический театр должен ослабить позиции музыки, зрелищности, театральной эстрадности. Их вполне можно было изгнать из классического драматического театра, объявить атрибутами низкого жанра. Но идеолог новой системы Константин Сергеевич Станиславский, а впоследствии его ученики Евгений Багратионович Вахтангов, Всеволод Эмильевич Мейерхольд все время подчеркивают особенности музыкального, оперного и пластико-хореографического начал в драматическом искусстве. Вопрос заключался в другом. Если в драматическом театре авторы пьесы и постановщики постепенно подходят к раскрытию психологического состояния героя пьесы, всех ее персонажей через поступки, поведение, монолог или диалог, то в эстрадном театре и, в частности, в мюзикле вокальный или пластико-хореографический номер зачастую демонстрируют эмоциональное состояние персонажа на данный момент. Тем самым можно говорить

о том, что происходит своего рода затормаживание, а порой и остановка развития действия. Именно в силу этого мюзиклу требуется в драматургии более динамичный агрессивный по действию поступательный импульс.

Мы считаем, что в этом заключена главная причина того, что мюзиклы могут быть основаны на канонических сюжетах классической театральной драматургии Мигеля Сервантеса, Чарльза Диккенса, Шолом-Алейхема, Бернарда Шоу, Уильяма Шекспира, изобилующих тем, что сегодня на эстраде принято связывать с английским понятием «экшен», – остро сюжетным действием и сменой мест этого действия, но никогда на психологических драмах. При этом мы видим, что важным фактором является то, что действию зачастую добавляет динамики яркая лирическая линия романтических любовных отношений главных героев, качественно осовремененных по психологии и мироощущению либреттистами, а по современным музыкальным интонациям и ритмической структуре – композиторами.

Эта мысль может быть подтверждена большим количеством постановок мюзиклов. Ярчайшим примером возможностей трансформации классической драмы «Ромео и Джульетта» стала переделка сюжета Уильяма Шекспира Артуром Лоренцом и Леонардом Бернстайном в ярчайший романтический мюзикл «Вестсайдская история». Его премьера состоялась на сцене бродвейского театра «Winter Garden» в 1957 г. и прошла более 750 раз, прежде чем отправилась в триумфальное мировое турне. Перенос действия во времени из средневековой Вероны на улицы современного Нью-Йорка, где происходит противостояние двух уличных банд, тем не менее, позволяет авторам мюзикла сохранить главное в сюжетной линии мюзикла – невозможность соединиться из-за клановых междоусобиц двум любящим сердцам. Новые Ромео и Джульетта предстают в образах юноши – американца польского происхождения Тони и пуэрториканской девушки Марии, принадлежащих к разным враждующим молодежным группировкам.

Либретто величайшего в истории жанра мюзикла «Моя прекрасная леди» было создано Аланом Лернером по мотивам известной пьесы «Пигмалион» писателя прозаика и драматурга Джорджа Бернарда Шоу. Авторы привлекла актуальная во все времена тема острого социального неравенства в буржуазном обществе, решенная оригинально, остроумно и демократично. Сюжет, казалось, был специально создан для мюзикла, представляя собой ироническую аллюзию на античный миф о скульпторе Пигмалионе, создавшем настолько совершенную

статую девушки, что сначала безнадежно влюбился в свое творение, а затем умолил богиню Афродиту оживить его изваяние. По сценарию, лондонский профессор фонетики Генри Хиггинс, сидя в пабе, заключает со своим приятелем полковником Пикерингом шутовское пари. Его суть в том, что за пол года профессор благодаря своей методике обучения превратит, выросшую в трущобах и не отличающуюся высокой культурой речи и поведения, уличную цветочницу Элизу Дулиттл в леди, представив ее на светском приеме как герцогиню, да так, что никто не сможет заподозрить подвоха. В результате Золушка Элиза на глазах зрителей превращается в принцессу, а закоренелый холостяк Хиггинс – во влюбленного.

Особый интерес для нас представляет тот факт, что при жизни великого писателя он лично дописал несколько сцен для постановки киноверсии «Пигмалион» в Голливуде, но британский классик так и не дал разрешения на превращение «Пигмалион» в мюзикл, называя мюзикл «несерьезным и непонятным» жанром театра⁵. И только через шесть лет после его смерти мюзикл «Моя прекрасная леди» увидел свет на Бродвее. В роли Элизы Дулиттл в нем дебютировала и получила заслуженное признание актриса Джулия Эндрюс, которая впоследствии снялась в киномюзиклах «Звуки музыки» и «Мэри Поппинс».

Приведенные нами выше примеры демонстрируют, пожалуй, единственное сходство в работе над драматургическим материалом в эстрадном и классическом театрах. Ибо их объединяет наличие, как в пьесе, так и в либретто конкретной, волнующей зрителя острозюжетной истории – динамичной и романтично-лиричной.

Однако на этом сходства заканчиваются, так в мюзикле актер обязательно и в большом объеме усиливает действие с помощью музыки, вокала, хореографии, которые помогают интерпретации текста роли, трактовке разворачивающейся на сцене перед зрителями истории. Следует также обратить особое внимание на то, что сутью частого изменения мест действия в мюзикле является варьирование числа и характеров персонажей, которые постоянно сменяют друг друга, позволяя вводить все новые хоровые и ансамблевые номера, различные по составу.

И здесь мы подходим к освящению важнейшей проблемы, вставшей перед театром вообще и эстрадным театром в частности. Характерной особенностью эпохи информационного взрыва стало принципиальное изменение отношения человека ко времени, которое в наших реалиях значительно подорожало. Формула «Время – деньги» перестала быть шутивно-иносказательной. Сегодня стало необычайно сложно

надолго удержать зрительское внимание, «подключить» его к реальному сопереживанию сценического действия. Вывести аудиторию из вежливого созерцания становится все труднее, поиск театральных, сценографических возможностей и выразительных средств, чтобы это осуществить становится все изощреннее. Если отбросить эпатажные и порой не имеющие к искусству никакого отношения трюки, имитирующие сценическое действие, то следует констатировать, что сегодня именно разнообразные формы и жанры эстрадного театра в большой степени готовы снять со зрителя плотность изнурительного неконтролируемого информационного потока.

В первую очередь это происходит за счет отличной от классической драмы художественной основы реализма действия, в котором главенствуют музыка, вокал, хореография, порой усиленные трюковыми номерами. Более экспрессивная основа демонстрации эмоций, чувств и мыслей героев в мюзикле заставляет зрителя меньше погружаться в словесное действие, а в большей степени вокально-хореографическое. Сама фактура жанра позволяет плотнее скомпоновать сценическое действие, сделать его более динамичным и зрелищным.

Следует отметить, что вся история развития классического театра последнего столетия реально демонстрирует его постоянное движение в сторону лаконизма за счет близкой эстраднему искусству действенной импровизации. Она позволяет актеру искать слова и складывать фразы, сокращая возникающие в речи паузы и люфт-паузы, находя возможности для темпового и ритмического ускорения. Примером может служить проведенный анализ произнесения заключительного монолога Чацкого из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» исполнителями этой роли в театре. Нам, естественно, был недоступен хронометраж исполнения этого монолога П. С. Мочаловым в 30-х или А. И. Южиным в 80-х гг. XIX в., но на радио сохранились послевоенные записи в этой роли на сцене Малого театра народного артиста СССР М. И. Царева. Монолог «Не образумлюсь... виноват...» длится почти восемь минут в классическом исполнении, видимо не изменившемся за более чем столетнюю историю спектакля на легендарной сцене. На этот же монолог в спектаклях, возобновленных в середине 70-х гг. в Малом театре в Москве и Большом Драматическом театре в Ленинграде, В. М. Соломин и С. Ю. Юрский потратили уже на полторы минуты меньше, что по меркам театра достаточно много. Начало XXI в. ознаменовалось постановкой комедии «Горе от ума» на сцене столичного театра имени Моссовета, где в роли Чацкого выступил актер Олег Меньшиков. Интересно, что за-

ключительный монолог был им полностью переведен в эстрадный вариант и звучал как отповедь не только глупости, которая окружает неизбежно каждый ум, но еще и злословию театральных критиков и публики, сопровождавшему все годы существования спектакль. Естественно, что в таком эстрадизированном варианте монолог длился всего четыре с половиной минуты.

В игре актеров эстрадного театра и в частности мюзикла особенно ярко можно проследить эту выявленную нашим анализом существенную специфику. Для нее характерна импровизация в работе над ролью, которая обычно заложена в канве режиссерского решения. Актер, работающий в эстрадном спектакле, должен предстать перед зрителем не как исполнитель заранее написанного и выученного текста, а как придумывающий вербальное и физическое действие здесь и сейчас прямо на глазах сидящих в зале.

Этой профессиональной особенностью владеют не все артисты, так как она требует огромной внутренней подвижности, как мысли, так и тела. Только в этом случае самая неожиданная логика поведения персонажа легко становится логикой поведения исполнителя, а характер мышления образа героя, даже самый парадоксальный, увлекает своими особенностями. И тогда фантазия стремительно вбирает в себя все это и позволяет актеру примерить роль на себя. Если учесть, что синтетический исполнитель, коим является актер мюзикла, должен не только импровизировать с авторским текстом, адаптируя его под себя, но и отталкиваясь от него органично переходить к танцу и вокалу, то становится ясной вся невероятная сложность убедительности действия именно здесь и сейчас. При этом предлагаемые обстоятельства зачастую таковы, что логика обычного бытового поведения не работает, в силу чего актеры мюзикла должны владеть еще и приемами, способными активизировать зрителей, включить их в действие. В этом могут помочь элементы игровой импровизации, определенный исполнительский посыл позволяющий преодолеть рампу, сломать «четвертую стену», сделать пришедших на спектакль соучастниками разворачивающегося действия не только на сцене, но и в зале.

Подтверждением наших мыслей может являться понятие, очень точно сформулированное и введенное в понимание специфических особенностей мюзикла как жанра эстрадного театра Кимом и Валерией Брейтбург. Этим заинтересовавшим нас понятием является «утрированная реальность». По мнению авторов, «мюзикл, как и все эстрадное искусство, не боится ставить искусственность, нереаль-

ность в самом центре театральной сцены, ибо это и есть самая привлекательная черта жанра. Нереальность в мюзикле – главное его достоинство, которого многие театральные деятели сегодня почему-то стесняются!»⁶

На наш взгляд такой подход к основополагающему достоинству разворачивающегося в мюзикле действия достаточно точно определяет специфику мюзикла и требует дальнейшего серьезного научного и творческого осмысления. Попробуем для начала разобраться с «искусственностью и нереальностью». Авторы справедливо подчеркивают, что эти дефиниции творческие и относятся не только к внешней форме, заключенной в экспрессивной сценографии и дизайне костюмов, но и является особенно важным, к композиционному и пластическому решению спектакля. Именно в этом суть решения серьезных творческих задач, связанных с такими незабываемыми понятиями любой, в частности, эстрадной режиссуры, как органичное сочетание внешней яркой формы с точным художественным содержанием, дающим возможность точного проживания конкретики предлагаемых обстоятельств роли. По нашему мнению, здесь никуда не уйти от проверенного веками правила, которое мы можем сформулировать следующим образом: чем роли менее содержательно насыщены и неоправданно фантазмагоричны, тем сложнее оправдать свои поступки в сценических реалиях исполнителям этих ролей.

И еще об одной важной терминологической дефиниции, вынесенной в название статьи, следует поговорить особо. Речь пойдет о сути отличия в понимании «Эстрадного театра» и «Театра Эстрады». Сегодня это серьезная проблема, ставшая актуальной в результате путаницы, а порой и сознательной подмены этих понятий. Ярким примером этого является сегодняшняя деятельность «Театров Эстрады» в Санкт-Петербурге и Екатеринбурге. Приехав в Екатеринбург на постановку ремейка довоенного киномюзикла «Небесный тихоход», мы с удивлением обнаружили, что при наличии в городе Театра Эстрады, эстрадными театрами являлись, судя по репертуару на афишах, ТЮЗ, Театр музыкальной комедии и даже Детская музыкальная филармония. В них, наряду с произрастанием новых, живут старые проверенные временем жанры эстрадного искусства. В то же время Театр Эстрады превратился в рядовую прокатную площадку для проведения гастрольных концертов и корпоративных вечеринок. И здесь не поможет декларирование серьезных творческих амбиций, стоящего у руля того или иного театра эстрады именитого эстрадного музыканта

или актера, превратившегося из эстрадного исполнителя в деятеля шоу-бизнеса. Вопрос гораздо глубже и заключен в том, что эстрадный театр – это не название на вывеске при входе, а суть репертуарной политики и постановочной деятельности, в основе которой лежит все многообразие эстрадных жанров и направлений.

В нашем понимании истинным эстрадным театром был и остается Бродвейский театр – обобщенное название группы театров в Нью-Йорке, расположенных вдоль улицы Бродвей в Театральном квартале Манхэттена. На начало XXI в. их насчитывается около 40. Большинство (примерно 70%) спектаклей или, как говорят американцы, «шоу» в их репертуаре – мюзиклы⁷. Обычно спектакль одного названия идет постоянно каждый вечер со вторника по субботу и снимается из репертуара театра только когда перестает приносить кассовую прибыль. Театры Бродвея могут похвастаться тем, что являются условной цитаделью мюзикла. Практически все премьеры прошли здесь, вызывая восторг зрителей, ставившись феноменально популярными, а порой и легендарными в истории мюзиклов.

Формат мюзиклов по временным рамкам в основном повторяет принятый в эстрадном театре. Как и там, в мюзиклах не существует фиксированной длины. Может быть как одноактное действие, так и состоящее из нескольких отделений с антрактом или даже пролонгированное на несколько вечеров. Однако большинство мюзиклов длится от 1–3 часа. Сегодня наиболее распространенный формат – два отделения: первое в районе полутора часов, второе обычно немного короче.

Мы уже отмечали, что бесспорным является стремление композиторов, работающих в жанре мюзикла, обращаться к актуальным музыкальным формам, популярной музыке, быть в ногу со временем и приходящими на спектакли зрителями. Не случаен поэтому тот факт, что практически во всех мюзиклах, о которых мы говорим в статье, рождались «сингловые» музыкальные номера. В частности, речь идет о песнях, которые начинали жить на эстрадной сцене как самостоятельные произведения искусства вне контекста родившего их мюзикла, обладая художественной привлекательностью, становясь шлягерами для массовой аудитории.

Думается, что именно со стремлением быть в ногу со временем связан расцвет творчества величайшего композитора второй половины XX в. Леонарда Бернстайна, уловившего музыкальные, а порой и политические ритмы американских городов пятидесятых в мюзиклах «Чудесный город», «Кандид» и, конечно, «Вестсайдская история».

В конце 60-х гг., когда театры на Бродвее стремительно пустели, а диско, рок и другие новые модные музыкальные жанры уверенно захватывали лидерство в хит-парадах, вытесняя оттуда песенные шлягеры из мюзиклов, – мюзикл не сдавался. Именно в эти годы, к счастью для жанра, наиболее продвинутых композиторов посетила идея соединить синтетическое, творчески многовекторное начало искусства мюзикла с модными музыкальными тенденциями. Первым рок-музыку использовал в мюзикле композитор Галт МакДермот в скандальной постановке «Волосы», вернувшей зрительский интерес к жанру, выдержавшей почти две тысячи представлений и ставшей вехой в молодежном движении хиппи во всем мире.

Бесспорным музыкальным прорывом 70-х гг. стала музыка, явившаяся откликом на ностальгическую потребность общества в возрождении ретро танцевальных ритмов 20-х гг., написанная композитором Джоном Кандером к мюзиклу «Чикаго». А лучшим мюзиклом этих лет стал, во многом благодаря прекрасно найденной мелодике и музыкальным ритмам композитора Мэrvина Хэмлиша, мюзикл «Кордебалет». Пожалуй, впервые в нем откровенно поведали обывателю о довольно жесткой, если не сказать жестокой бродвейской закулисной «кухне» – разочарованиях и несбывшихся надеждах, жестких кастингах, злых режиссерах и балетмейстерах, надменных звездах, вспыхивающих и угасающих романах между актерами, но при всем этом абсолютной любви к эстраднему театру. На Бродвее этот мюзикл стал рекордсменом долгожителем. Он шел ежедневно в течение пятнадцати лет. Только через много лет его обошли «Кошки» и «Призрак оперы».

В этот же период времени Бродвей откликнулся на серьезное укрепление роли религии в американском обществе. Либреттист Тим Райс осмелился взяться за переработку библейского сюжета для мюзикла, рассказывающего об исторических событиях, происходивших на заре христианской эры. Написанная по этому либретто для спектакля «Иисус Христос – суперзвезда» композитором Эндрю Ллойдом Уэббером музыка, в особенности несколько ключевых для развития сюжета хитов, практически сразу стали лидерами многих музыкальных чартов. А разгоревшиеся при этом серьезные дискуссии, как среди музыковедов относительно чистоты музыкального жанра, так и среди служителей церкви и верующих по поводу границ дозволенного театру, стали для мюзикла лишь дополнительной рекламой.

Резюмируя наш разговор о месте мюзикла в современном эстрадном театре, хочется сказать, что за более чем восьмидесятилетнюю историю этот жанр искусства прошел яркий путь и сегодня, пожалуй,

находится на пике. Во всем мире появились театры мюзикла, отдельные произведения из лучших мюзиклов стали шлягерами и не сходят со сценических подмостков как самостоятельные эстрадные номера. Важно понимать главное в мюзикле в частности и эстрадном театре в общем – традиции, которые следует знать, что позволит в дальнейшем, учитывая накопленный предшествующими поколениями творческий опыт, избежать ошибок и заблуждений и не «изобретать велосипед». Но при этом созданные даже великими композиторами, либреттистами, исполнителями мюзиклы не должны стать нерушимыми творческими канонами. Мюзикл именно тот жанр, который позволяет смело разрушать шаблоны, стремиться все время к поиску новизны, оригинальности, неповторимости. Следует помнить главное: для мюзикла важно преобладание действия и эмоций над размышлениями и рассудочностью, а зрелищности – над углубленным психологизмом!

Все сказанное нами выше позволяет выделить три основных компонента, являющихся базовыми для рассмотрения мюзикла в современных реалиях эстрадного театра. Они органично формировались несколько тысячелетий вместе с развитием эстрадных форм искусства и оттачивались на протяжении последнего столетия вместе со становлением и признанием мюзикла как особого жанра. Из данного исследования, как мы надеемся, стало понятно, что этими неразрывными компонентами являются составляющие единую целостную структуру: *драматургический лиризм* содержания сюжетной линии, генерируемый замыслом авторов либретто; *музыкальность*, заключающаяся в современности интонаций и ритмической структуре динамики спектакля; *неожиданность и эпатажность* реальности, проявляющаяся через яркую форму эстрадизации постановки сценического действия.

Всего три, но именно от синтетичности их понимания и интерпретации творческой командой единомышленников, осуществляющих постановку мюзикла, зависит, как показывает практика, его дальнейшая судьба. От грандиозного успеха у зрителей, коллег и критики, до полного провала у них же.

Примечания

¹ Влияние джаза на культуру мышления // Аналитический интернет-журнал. URL: <https://jazzpeople.ru> > na-svyazi-jazz (дата обращения 5.11.2021).

² См.: Захаров М. А. Театр без вранья. М.: АСТ: Зебра Е, 2008. С. 14.

³ Гринберг М., Тараканов М. Современный мюзикл // Современный музыкальный театр. М., 1982; Межибовская Р. Я. Играем мюзикл / Р. Я. Межибовская. М.: Советская Россия, 1988. 96 с.; Ewen D. The story of America's musical theater. 1968; Gottfried

M. Broadway musicals. New York, 1984; Sonderhoff J., Weck P. Musical. Geschichte. Produktionen. Braunschweig, 1986; Димитрин Ю. Г. Мюзикл. / Ю. Г. Димитрин. СПб.: Лань: Планета музыки, 2016. 276 с.; Мюзиклы. Знаменитые и легендарные. М.: АСТ, 2017. 336 с.

⁴ Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 368.

⁵ Шоу Б. Полное собрание пьес в шести томах / Б. Шоу. Л.: Искусство, 1980. С. 210.

⁶ Брейтбург К. А., Брейтбург В. В. Мюзикл: искусство и коммерция: учеб. пособие / К. А. Брейтбург, Брейтбург В. В. Брейтбург. СПб.; М.; Краснодар: Планета музыки: Лань, 2020. С. 75.

⁷ Shtfter Martin. Capital of the American Century: The National and International Influence of New York City. Russell Sage Foundation, 1993. P. 10.

Ю. П. Лято

Музыкальная драматургия эстрадного спектакля

Рассматривается проблема создания музыкальной драматургии в эстрадном спектакле. Это серьезная проблема, ведь эстрадный спектакль как никакой другой насыщен музыкой. На разнообразных примерах, как именитых режиссеров, так и студентов кафедры режиссуры и актерского искусства эстрады СПбГИК, мы попытались разобраться каково место музыки в постановке эстрадного спектакля. Какие функции она может выполнять и в чем специфика музыкальной драматургии. Иными словами, что может дать музыка спектаклю такого, чего не могут дать другие выразительные средства театра.

Ключевые слова: театр, эстрада, музыка, музыкальная драматургия, музыкальное произведение, эстрадный спектакль, номер

Yulia P. Lyato

Musical dramaturgy of a variety performance

The article deals with the problem of creating musical dramaturgy in a variety performance. This is a serious problem, because a variety performance is saturated with music like no other. Using a variety of examples, both famous directors and students of the Department of Stage Art of the SPbGIIK, we will try to figure out what is the place of music in the staging of a variety performance. What functions it can perform and what is the specificity of musical drama. In other words, what can music give to a performance that other expressive means of the theater cannot give.

Keywords: theater, variety, music, musical dramaturgy, musical composition, variety performance, number

Музыка и театр пребывают в альянсе уже сотни лет. Пути их на протяжении веков сходились и расходились, но что бы ни происходило, они до сих пор вместе. Более того, в наше время их уже невозможно представить порознь. Раньше музыка главенствовала в специально созданных для этого жанрах – опере, оперетте, мюзикле. Сегодня мы затруднимся назвать хоть один театральный проект, будь то драматический или эстрадный спектакль, в котором бы не звучала музыка. Более того, удельный вес музыкальной драматургии подчас превосходит текстовую или пластическую составляющие. Театральный композитор Фаустас Латенас в шутку говорил о том, что спектакль идет два часа, а музыки в нем на три. И ведь речь идет о драматических спектаклях – «Макбет. Кино», «Чайке» Юрия Бутусова; «Евгении Онегине», «Маска-

раде», «Войне и Мире» Римаса Туминаса или «Идеальном муже» Константина Богомолова.

В эстрадных спектаклях музыка используется постоянно и в больших объемах. И не только в номерах, априори подразумевающих наличие музыкальной драматургии – вокальных, танцевальных. Ни один пластический, эстрадно-цирковой номер не обходится без музыкального сопровождения. Более того, практически не одна эстрадная миниатюра, скетч или сценка не проходит в тишине. Это понятно и оправдано. Музыка успешнее прочих выразительных средств театра справляется с созданием сценической атмосферы, задает темпо-ритм действия в сцене или номере, подчеркивает эмоциональное состояние героев или становится контрапунктом происходящего действия, рождаящим новый смысл. При этом работа над музыкальной драматургией эстрадного спектакля – сложный и точный процесс. Чтобы ее создать, необходимо очень точно следовать замыслу спектакля, «слышать» звучание эпизода, в котором должна прозвучать та или иная мелодия, разобраться в стилистике музыкального материала, который будет использоваться. Это очень непростые вопросы. Музыкальная драматургия подчас состоит из разных по стилистике музыкальных произведений, разбросанных во времени, контрастных и на первый взгляд не совместимых. Но эта эклектика при определенной монтажной структуре иногда дает самые неожиданные и потрясающие творческие результаты. Николай Коляда в своих спектаклях иногда включает встык музыку Верди и советскую песню. И самое интересное, что при кажущейся несовместимости этих музыкальных культур, такое сочетание не только не вызывает отторжения, а наоборот, становится некой неожиданной изюминкой сцены. Но так происходит не всегда. Такие эксперименты могут дать и результат отрицательный, опошлить спектакль, сделать его иллюстративным. Прекрасно, когда рядом с режиссером есть музыкальный руководитель, композитор, например, такой как Фаустас Латенас, которого мы уже упоминали выше. Музыка пишется для конкретного спектакля или номера. Можно оговорить ее характер, темпо-ритмический рисунок, тембральную окраску, форму и длительность музыкального отрывка, а также многие другие параметры. Но это идеальный вариант, не всегда доступный. В основном режиссерам приходится самостоятельно подбирать и монтировать музыкальный материал. Вот здесь и возникает множество вопросов и проблем, которые следует подвергнуть серьезному анализу практиков. Юрий Бутусов однажды сказал очень интересную фразу: «Театр – это

и есть музыка, только там еще немножечко разговаривают. Хотя, впрочем, и это тоже музыка»¹.

Попробуем на конкретных примерах разобраться с методами создания музыкальной драматургии эстрадного спектакля. В данном случае мы говорим именно о спектакле, а не о концерте. В концерте существуют отдельные номера в различных жанрах, порой не связанные сквозной драматургией и сюжетным ходом. В спектакле же все эти элементы присутствуют. К таким спектаклям мы бы отнесли – «Снежное шоу» Славы Полунина, «Донку» или «Дождь» Даниэля Финци Паски, «Белую историю» Вадима Фиссона. Для анализа возьмем спектакль режиссерского курса на кафедре режиссуры и актерского искусства эстрады – «Типы города П...» (мастерская доцента А. В. Шестакова и ст. преподавателя Ю. П. Лято). Эту историю под нашим руководством сочиняли сами студенты. Работая над этим спектаклем, мы конечно же столкнулись с проблемой создания его музыкально-драматургической партитуры.

Спектакль был задуман нами как фантазмагорическая история о жителях Санкт-Петербурга. В ней в одном времени и пространстве существовали герои вымышленные и реальные, некие призраки нашего города. Ангел со шпиля Петропавловской крепости, Родион Раскольников и старуха процентщица жили на сцене одновременно с Губернатором города, Пенсионерками, Пожилой балериной с Внучкой-готом, Бизнес-леди с подкаблучником Мужем, брошенной Невестой и Мальчиком, мечтающим летать. У каждого из них была своя история жизни в городе, но волею судеб сюжетные линии этих историй постоянно переплетались. При этом всех героев объединяла одна простая и заветная мечта – увидеть солнце сквозь тучи. Это сквозное действие цементировало драматургию спектакля. Что же касается этюдов-номеров, то Раскольников искал невесту, а находил лишь Старуху процентщицу, на которой в итоге он и женился, а вместо поцелуев на свадьбе втыкал в нее топор. «Шальная императрица» – она же Губернатор – плясала ирландские танцы и гоняла по Неве в маленькой ванне с мигалкой. Пожилая балерина пыталась перевоспитать Внучку-гота и разучивала с ней балетные па. Несчастные пенсионерки сражались за пустые жестяные банки и расположение старичка-рыболова, и т. д. Формат статьи не позволяет нам более подробно описывать спектакль. Перейдем к музыкальной драматургии.

Очень важный аспект – атмосфера действия. Музыка Джона Шурмана, которую многие помнят по началу «Снежного шоу» Вячеслава Полунина, как нельзя лучше позволила передавать атмосферу Санкт-

Петербурга. Она словно специально была написана как лейтмотив для данного спектакля. Туман, вечно моросящий дождик, озябшие люди – музыка Джона Шурмана соткана из этих составляющих. Она послужила ведущим предлагаемым обстоятельством спектакля. Возникла точная пластика персонажей: они не ходили, они словно плавали в этих волнах туманы, то находя, то теряя друг друга. На этом примере можно говорить об идеальном совпадении атмосферы музыкального произведения и спектакля.

Следующая сцена, на примере которой хочется поговорить о музыкальной драматургии спектакля, – это сцена, в которой две бабушки божьих одуванчика сошлись в схватке за жестяную банку. Шаркающая походка, сгорбленные спины, пакеты со сплюснутыми банками за плечами, трясущиеся заскорузлые руки. Но вот перед каждой из них возникает объект охоты и конкурентка. Бабульки мгновенно преобразались. Это уже не старушки – это первобытные воины, идущие в бой, готовые уничтожить друг друга. Звучит сюита Бизе-Щедрина «Кармен». Звучу кастаньет в партитуре вторит звук жестяных банок, прикрепленных к подошвам, старушки заходятся в жгучем испанском танце. В музыкальной партитуре нарастает напряжение, танец тоже движется к кульминации, старушки переходят в рукопашное сражение. Происходит их полное преобразование, становящееся мощнейшим контрапунктом к заявленному образу. Но вот появился старичок, мечта обеих героинь. Старушки превращаются в ангелочков. В этом номере благодаря точному подбору музыкального материала, помимо резкого контраста, рождающего комический эффект, зазвучала и еще одна щемящая нота – невероятная жалость к старикам, выброшенным на обочину жизни, вынужденным собирать банки, чтобы выжить. Из этого примера видно, как точно подобранный и смонтированный музыкальный материал может послужить толчком к выявлению скрытого характера персонажа.

Еще один фрагмент анализируемого эстрадного спектакля заслуживает внимания для более полного раскрытия нашей темы. Речь идет о номере «Поиск невесты». В нем герой Раскольников ищет свою единственную и неповторимую. Помогает ему в этом ангел, он везет лодку с героем по Неве, а их взгляду открываются окна, в которых видны персонажи спектакля: старушки, бабушка-балерина и остальные персонажи, описанные выше. Все они держат оконные рамы в руках и идут по кругу, таким образом создавая эффект движения. Герой вглядывался в лица и никак не мог найти свою любовь. У персонажей тоже было свое отношение к Раскольникову: кого-то он раздражал, кому-то нра-

вился. Брошенная Невеста несколько раз перебежала в начало «очереди», чтобы снова и снова попасться на глаза герою и наконец обрести долгожданное счастье. Сцена выглядела очень комично, но абсолютно точно подобранный музыкальный материал – ариозо Неморино из оперы Гаэтано Доницетти «Любовный напиток» – делал ее более объемной. В ней рождалась очень трогательная лирическая интонация. Хочется подчеркнуть, что именно точно найденная интонация сценического действия являет собой еще один очень важный аспект любого художественного произведения, в котором музыка становится лучшим помощником. Эльдар Рязанов в своей замечательной книге «Грустное лицо комедии, или наконец подведенные итоги» очень интересно писал о поисках интонации в художественном фильме, или отдельной его сцене². Именно эти поиски привели его к работе с Андреем Петровым, замечательным петербургским композитором. Достаточно вспомнить их фильмы «Служебный роман», «Вокзал для двоих» или «Берегись автомобиля», чтобы понять, насколько точно именно музыка определяет интонацию той или иной сцены. Способность музыки усиливать восприятие происходящего на сцене, затрагивать сердца, конечно же, в соединении с точно выстроенным действием, творит чудеса, заставляет зрителей плакать, вызывает в них тревогу, смех и другие живые реакции, ради которых и создаются произведения искусства.

Режиссер Андрей Могучий очень часто работает с композитором Александром Маноцковым. Он рассказывает об интересном творческом феномене их совместной работы. Текст писался под музыкально-ритмическую концепцию, придуманную композитором. То есть, даже работая над спектаклем с авторским текстом, да не каким-то, а Н. В. Гоголя, режиссер с композитором начали с того, что стали сочинять какие-то ритмические формулы. В их совместной работе это стало правилом: композитор в первую очередь всегда привносит музыкальную схему, задает алгоритм партитуры спектакля. Таким образом, мы можем сделать важный вывод о том, что музыкальная драматургия является зачастую ведущим предлагаемым обстоятельством не только когда речь идет об отдельном номере, но и при создании целостной концепции всего спектакля.

Возьмем к эстраднему спектаклю и к эстраднему номеру как основному его элементу. В спектакле «Типы города П...» был придуман эпизод под названием «Приход зимы». В репетиционном процессе сценическое действие никак не получалось точно выстроить. Оно получалось невыразительным, незрелищным. На помощь пришла музыка. Можно сказать, что яркое решение этого эпизода действия родилось

именно тогда, когда появилась музыка. Кто-то из студентов предложил использовать музыку из балета Игоря Стравинского «Весна священная». Мощь и какая-то невероятная первобытная энергия, заложенная в этом музыкальном произведении, развернули сценическое действие до эпического масштаба. Снег уже не просто сыпался, он заполнял собой все пространство театральных подмостков. Возникли образы снежных демонов, которые раскатывали снежные полотнища вдоль и поперек, превращая все вокруг в сплошную белую пустыню. Стихия поглощала всех персонажей, несмотря на их отчаянное сопротивление. Эта сцена получилась очень созвучной времени, ведь именно той зимой сугробы в Санкт-Петербурге были высотой с двухэтажные дома, а губернатор предлагала сбивать «сосулей» лазером. Эпизод с «сосулей» также был включен в спектакль. Герою мечтавшему летать, «сосуля» прилетала прямо в голову. Но он, конечно, не умер, ведь наш эстрадный спектакль был фантастическим и добрым. Еще раз хотим подчеркнуть, что именно музыкальная драматургия определила и масштаб предложенного вашему вниманию эпизода действия и послужила основным толчком для его создания.

Следующий эпизод, в котором музыка также сыграла основополагающую роль, назывался «Приход весны». Вальс № 2 Дмитрия Шостаковича стал его лейтмотивом, ведущим предлагаемым обстоятельством. Выбранная ритмическая структура, танцевальная фактура заставляли следовать за музыкальным материалом. Были придуманы и сделаны льдины, которые двигались в темпе вальса. Герои кружили на этих льдинах по всему пространству сцены, музыка подхватывала их радостный порыв. Возникал невероятный праздник победы над зимой. Музыка давала тот самый нерв, который был необходим сценическому действию. С уверенностью можно сказать, что будь в этом эпизоде другая музыка, он выглядела бы совершенно иначе, ведь на сцене все постановочные элементы очень тесно взаимосвязаны. В данном эпизоде абсолютно точно не возникли бы льдины с их захватывающим дух кружением, вызывающем невероятные, как на аттракционе, ощущения у актеров. А ведь именно эти эмоционально-физические ощущения передавались зрителям, отзываясь у них памятью об аналогичных ощущениях. Таким образом, единение актеров со зрителями давало задуманное эмоциональное воздействие. И вновь музыка сыграла в этом решающую роль.

Особо хочется проанализировать в рамках поднятой нами темы один из ключевых эпизодов спектакля – «Развод мостов». Он задумывался нами как абсолютная фантазмагория. Основным элементом

сценографии стал разводной мост. Жители Петербурга и гости города обязательно стараются увидеть это невероятное сказочное петербургское явление. В спектакле этот эпизод имел некую объединяющую силу для всех персонажей. В тумане белой питерской ночи каждый из них со своим бумажным корабликом плыл по Неве под разведенным мостом и все невзгоды оставались в реальной дневной жизни на берегу. Возникло ощущение невесомости. Постоянный драматический конфликт, присутствующий в спектакле, отступал, и персонажи были умиротворены и практически счастливы. Конечно, маленькие недоразумения случались. Девочка-гот пыталась обогнать всех на своем кораблике. Но это не вызывало раздражения, а она сразу понимала, что неправда, и занимала свое место. Все боялись друг друга потревожить, нарушить этот хрупкий мир и спокойствие. Невероятную атмосферу поддерживала и определяла музыка Джона Шурмана. Саксофон нежный и в то же время трепетный, как будто боящийся сыграть чуть громче и тем самым нарушить гармонию, органично звучал в этом эпизоде. И это тревожное ощущение передавалось в зрительный зал. У всех возникало ощущение, что вот-вот этот шаткий мир рассыплется как картонный домик. И конечно, по законам драматургии, так и случилось. Выстроенную с помощью музыки атмосферу умиротворенности и тишины взрывала адским звуковым диссонансом сирена губернаторского транспорта – ванны с мигалкой, которая вылетела из-под моста и разметала кораблики и их хозяев. Мы видим, что музыкальная, а также точно встроенная в нее звуковая партитура, определили драматургию эпизода.

Важный эпизод из спектакля «Типы города П...», который мы хотели бы рассмотреть в заключение, – это построение финала действия. Нами уже был упомянут один из важных персонажей спектакля – мальчик, который мечтал летать. Поскольку наш спектакль являлся рассказом о людях города, которые мечтали каждый о своем, а вместе – о солнце, мы не могли не дать ему взлететь. Именно в этом фрагменте действия спектакль, по нашему замыслу, должен был достигать своего эмоционального пика. Было ощущение, что конфликты скоро перерастут в глобальную катастрофу, так как разъединение персонажей достигло своего пика. Внучка-гот подарила бабушке гробик на колесах, муж подкаблучник активно дрессировал свою доминантную жену и такой разлад происходил во всех парах. Но именно в этот момент, отстраненно наблюдающий прежде за происходящим ангел, начинал изо всех сил звонить в колокольчик, словно в набат, привлекая к себе внимание и требуя пресечь распад этого городского мирка. Все персонажи спектакля на сцене на секунду отвлеклись и задумались, прислушиваясь к

одинокому звуку. После чего нам нужно было выстроить эпизод способный вновь эмоционально объединить персонажей. И опять встал вопрос поиска необходимого музыкального материала, который смог бы решить поставленную задачу. Многие варианты пробовались и отвергались. Так, совершенно поначалу неожиданно для всех, была предложена песня Эдуарда Артемьева «Где же ты мечта?» из фильма Никиты Михалкова «Раба любви». Мальчик с дельтапланом выбежал на площадку, персонажи поднимали его на руки: круг, еще круг, а на третьем круге они выбежали на сцену уже без него, и смотрели ввысь, куда он взлетел. Все ликовали, махали ему руками и были абсолютно счастливы, вновь наступал момент единения. Оно было еще хрупким, и никто не смог бы сказать долгим ли, но в эту минуту это было не важно. Так заканчивался спектакль. И было важно, что музыка Эдуарда Артемьева вызывала невероятный восторг, давая всем присутствующим актерам на сцене и зрителям в зале единое ощущение пусть и тревожного, хрупкого, но счастья.

Еще одним проектом, ставшим для студентов и преподавателей нашей мастерской интереснейшим творческим экспериментом, стал дипломный эстрадный спектакль выпускника кафедры Вячеслава Тихонова, завоевавший гран-при международного фестиваля дипломных спектаклей «Апарт» в 2020 г. А экспериментом мы называли этот проект потому, что это был клоунский эстрадный спектакль «Та-ра-ра-бумбия» по мотивам классической театральной пьесы А. П. Чехова «Три сестры». Основой стала песенка Чебутыкина, которую он напевал на протяжении всего спектакля. Как и в проанализированном выше спектакле, подбор музыкального материала стал одной из основных задач в работе над драматургической канвой действия. Перевести пьесу для драматического театра в клоунаду, задача не тривиальная и крайне заманчивая. Жанр дает безграничные возможности для выявления новых смыслов, расстановки новых акцентов и поиска присущих жанру выразительных средств. У Надежды Таршис в книге «Музыка драматического спектакля» есть глава «Рояль и шум дождя»³. В ней дан подробный анализ музыкального материала, заложенного автором в пьесе, а также музыки, используемой режиссерами в своих постановках этого произведения. Интересно, но практически не применимо к клоунскому спектаклю. Остановимся подробнее на работе над музыкальной драматургией при трансформации спектакля из классического театрального в эстрадно-цирковой.

Начинался спектакль с того, что все персонажи долго-долго ждут чего-то или кого-то. Нянечка уже падает с ног, все кашляют, мнутя,

но не могут уйти. Наконец, появляется не очень трезвый Чебутькин, долго вспоминает зачем он сюда пришел, наконец, вспоминает, отламывал ветку от березы и начал на нее дирижировать, а все хором исполнять «Та-ра-ра-бумбия». Песенка пелась с ускорением и загонялась по темпу до тех пор, пока персонажи не разбежались. На сцене оставались только самые стойкие, вернее самые обреченные – три сестры. Таким образом, с первого эпизода используя музыкальный материал, мы задавали жанр спектакля, его стиль и лексику. Следующая сцена решалась опять же за счет точного построения музыкальной драматургии. Как мы помним, первые слова, которые произносит в пьесе Ольга, звучат так: «Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина». Оттолкнувшись от этой фразы, хотя и поменяв персонажей местами, режиссер придумал своеобразное действенное решение. Ольга выносила праздничный торт и начинала напевать мелодию «Happy Birthday to you». Ей в противовес Маша выносила огромный черный траурный торт и пела похоронный марш. Ирина металась между ними, с трудом понимая радоваться ей в данном случае или скорбеть. Таким образом, найденное режиссером музыкальное решение действия уже в первой сцене задавало конфликт во взаимоотношениях сестер. В финале Ирина ставила один торт на другой, тем самым совмещая оба события, и задувала свечку. Свет уходил и возникала железная дорога, по которой Андрей катил макеты Кремля и Спасской башни, сестры вспоминали Москву, в которой они были так счастливы и в которую мечтали вернуться. Необходимую атмосферу создавала музыка Альфреда Шнитке, идеально подходящая для этого номера. Как не вспомнить здесь слова талантливого режиссера Григория Дитятковского, который очень точно подметил: «В результате музыка должна стать неотвратимой, неизбежной, своевременной»⁴. Это абсолютно точная, на наш взгляд, формула существования музыкальной драматургии в эстрадном, да и любом другом спектакле. В нашем спектакле Вершинин появлялся под вальс Валерия Гаврилина из балета «Анюта». Воздушная фактура музыкального материала задавала образ Подполковника из Москвы. Благодаря ей возник белый костюм, расшитый серебром, то ли Пьеро в образе офицера, то ли образ мечты, облаченный в мундир. Так или иначе, в жизни сестер возникал призрак юности, вновь рождалась надежда на лучшую жизнь. Вершинин приезжает не с пустыми руками, в его чемоданах подарки сестрам – колпачки в виде кремлевских башен. Начинался бал, все было волшебным. Но, внесли последний чемодан, а из него вылезла жена Вершинина с детьми-куклами и тут же улеглась на рельсы, чтобы покончить жизнь

самоубийством. Музыка вальса еще звучала, затухая, усиливая крушение только что забрезжившей мечты.

Хочется описать еще две контрастные и противоположные по музыкальному материалу сцены из разбираемого спектакля, в которых музыка стала точным отражением взаимоотношений и мировоззрений героев. Первая сцена – это свидание Вершинина и Маши. Она сопровождалась музыкой Шопена. В ней присутствовал Кулыгин – муж Маши, с которым играют в прятки с целью выпроводить его. Да он и сам рад был закрыть глаза и не видеть того, что происходит между его женой и Вершининым. И хотя это была сцена адюльтера, музыкальная драматургия работала в совершенном диссонансе. Она словно снимала любые вопросы по поводу пошлости, переводила их отношения в совершенно другой разряд возвышенной и чистой любви. Любви, не терпящей грубости, когда герои даже боятся дотронуться друг до друга. Противоположное решение возникало в сцене свидания Наташи с Протопоповым. Здесь, напротив, все было откровенно до неприличия. Пошлость была свойственна героям. Соответствующий музыкальный материал удалось найти для этого номера не сразу. Очень точно соответствовала простая мелодия по стилю исполнения похожая на работу тапера в кинотеатре. И опять же она очень точно попадала в смысловой контекст, происходящего на сцене действия. Таким образом, из множества приведенных нами примеров, можно сделать четкий вывод, что музыкальная драматургия определяет и подчеркивает характер персонажей и их взаимоотношений.

Хочется несколько слов сказать о финале спектакля. Уже случились все ключевые события, пожар, смерть Тузенбаха, Вершинин улетел из города. Остались только сестры, Андрей, Анфиса и во главе всех Наташа с Протопоповым. Сестры, вновь под «Та-ра-ра-бумбю» предприняли очередную попытку побега. Бежали отчаянно, вместе с музыкой ускоряясь до предела своих сил, но железная дорога опоясывала сцену. И как бы они не старались, бег по кругу не приводил к желаемому результату. Перед ними по-прежнему каждый раз оказывалась табличка с названием станции их плена – «Та-ра-ра-бумбия». Опустошенные они стоят на авансцене, а над ними возвышается Наташа с Протопоповым. Она отстреливает из ружья трех чаек, как цитату из другой классической чеховской пьесы и начинает звучать песня Сергея Шнурова – «Москва, по ком звонят твои колокола». Сестры стоят прижавшись друг к другу, а на столе пляшут Наташа и Протопопов. И становится ясно, что пришло другое время, время воров и хамов и сестрам в этом новом мире места нет. Музыка идеально работает на эту задумку, служит мо-

стиком из прошлого в настоящее, делает идею спектакля глобальной и современной.

Подводя итоги нашего анализа широких возможностей музыкальной драматургии в эстрадном спектакле, хочется оговориться, что в творческом процессе сложно говорить о каких-то догмах и готовых рецептах. И все же, считаем возможным сделать некоторые выводы. Во-первых, мы считаем беспорным факт того, что музыкальная драматургия является мощнейшим инструментом при создании эстрадного спектакля. Музыка может стать ведущим предлагаемым обстоятельством действия в сцене спектакля или номере; может послужить контрапунктом к действию; с ее помощью возникнет третий смысл; могут быть обнажены скрытые черты характера персонажа. Наконец, музыка может напрямую повлиять на решение сцены или дать неожиданный ход действию. Именно поэтому важным является второй момент, который, как это не странно прозвучит, является безотносительным к опыту режиссера. Дело заключено в том, что каждый раз поиск музыкально-драматургической концепции спектакля, в особенности эстрадного, является очень тонкой материей. Здесь очень сложно дать рецепт творческой удачи или понять, почему произошел провал. Процесс создания музыкальной драматургии очень сложный, требующий широкого кругозора и глубоких знаний различных музыкальных стилей и направлений. В нем нет места догматическому подходу. Но заключительный очень простой совет, мы все же, рискнем дать – «Слушайте и анализируйте как можно больше хорошей музыки!»

Примечания

¹ О музыке в спектакле / Ю. Бутусов, Л. Эренбург, С. Спивак, Н. Коляда, Г. Дитятковский, А. Могучий, Д. Егоров, Р. Феодори // Петербургский театральный журнал. №1 [75]. 2014. С. 20–22.

² Рязанов Э. А. Грустное лицо комедии, или наконец подведенные итоги / Э. А. Рязанов. М.: ПРОЗАИК, 2010. С. 250–265.

³ Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля / Н. А. Таршис. СПб.: изд-во СПбГАТИ, 2010. С. 22–28.

⁴ Там же. С. 20–22.

В. В. Шулин

**Взаимообусловленность театрального,
кинематографического и телевизионного мюзикла
в контексте его становления в России**

В статье рассматриваются основные виды и направления российского мюзикла, своеобразие его становления и развития. Главными отличиями мюзикла, как феномена музыкального театра XX столетия, является не только признанное сочетание его жанровых составляющих – вокальной, актерской и хореографической, но и своеобразие его положения в иерархии искусств – он возник на стыке массового и академического, соединяя различные формы театра – драматическое действие и театр развлекательный. Оригинальность российского мюзикла можно выявить во многих его слагаемых, начиная от жанровой палитры, тематике сюжета, структуре русского языка, ментальности, до состава авторов, режиссеров и исполнителей, условий производства и финансирования спектаклей. Один из главных творческих импульсов для своего развития российский мюзикл еще на первоначальном этапе получил благодаря кинематографу, в противовес американскому мюзиклу, формировавшемуся долгий период первоначально на театральной сцене.

Ключевые слова: мюзикл, музыкальный театр, джаз, музыкальная эстрада, киномюзикл, музыкальная режиссура

Vyacheslav V. Shulin

**The interdependence of theatrical, cinematographic
and television musical in the context of its formation in Russia**

The article discusses the main types and directions of the Russian musical, the peculiarity of its formation and development. The main differences between the musical as a phenomenon of musical theater of the twentieth century is not only the recognized combination of its genre components as vocal, acting and choreographic. The Russian musical appeared at the junction of mass and academic is combining various forms of theater: dramatic action and entertainment theater. The originality of the Russian musical can be revealed in many of its components, ranging from the genre, the subject of the plot, the structure of the Russian language to the composition of authors, directors and performers, the conditions of production and financing of performances. However, the Russian musical received one of the main creative impulses for its development thanks to the cinema, as opposed to the American musical, which developed for a long period on the theater stage.

Keywords: musical, musical theater, jazz, musical estrada, film musical, musical direction

Мюзикл – один из музыкальных феноменов XX в., вокруг которого не утихают споры о его жанровой принадлежности, истоках, направлениях, внутривидовых стилях и векторах развития. Главной особенностью

стью этого явления музыкального театра в целом является не только признанное сочетание его жанровых слагаемых – вокальной, актерско-драматической и хореографической но и своеобразие его положения в иерархии самих жанров и стилей – он возник на стыке массового и академического искусств, соединив две казавшиеся ранее антагонистическими формы театра – театр «серьезный», драматический (театр переживаний) и театр развлекательный. В процессе своего развития, он единственный из музыкальных жанров приобрел универсальную форму, предусматривающую не только театральный, но и кинематографический инвариант постановки, а в дальнейшем, с развитием телевидения – и телевизионный. Не исключено, что в XXI в., он обретет какой-либо интернет-формат, возможно, с элементами интерактивного участия самого зрителя.

Необходимо отметить, что все вышеназванные версии (кинематографической, театральной, телевизионной) обладают существенными отличиями, хотя бы согласно тому, что каждый из них принадлежит к различным видам искусств. И корень различий здесь лежит, безусловно, не в вопросе о физическом «месте встречи со зрителем» или количественном охвате аудитории, а изначально в природе самого драматического действия в кино-, теле- и театральном мюзикле. Для понимания данных различий попробуем изначально выделить общие, универсальные признаки и элементы, которые могут трактовать то или иное произведение (композиторское, режиссерское) *как мюзикл* и какие черты он перенял от своих «собратьев» по музыкальному театру и музыкальному кино.

Истоками мюзикла принято считать порядка десятка театральных и музыкальных жанров, волею судеб абсорбирующихся в одном культурном поле на территории США на рубеже XIX–XX столетий. Все они внесли свои характерные особенности в жанр мюзикла. В их числе водевиль, ревю, экстраваганца, бурлеск, балладная опера, театр менестрелей, оперетта. Объединяющим началом и в какой-то мере катализатором процесса становления нового направления становится джазовая музыка. Представительство «серьезного» драматического искусства позднее отчасти берет на себя театр Б. Брехта с его «народно-эпической» парадигмой, как нельзя лучше подходящей в качестве альтернативы психологическому театру, обращаясь более к разуму зрителя и не заставляя его быть готовым к сопереживанию. Зарождавшийся мюзикл того времени отчасти сохранял задачу первых четырех из вышеназванных истоков – прежде всего быть зрелищным. Критерии успеха представления, достигнутого средствами зрелищности, бес-

спорно, отличаются от драматического, вызванного актерской игрой и силой сюжета, предполагающих эмоциональное сопереживание происходящему. Отличается и от оперного действия, где зритель вовлечен в музыкальную структуру произведения и исполнительское мастерство его солистов.

В становлении мюзикла определяется несколько этапов. *Первый этап* можно охарактеризовать как предмюзикл, в котором сформировалась *музыкальная комедия* (musical comedy). Музыкальные комедии стилистически все более уходили от классических и нововенских оперетт, отличаясь, прежде всего, по сюжету и соотношению музыкального и драматургического материалов. Г. Киселев пишет: «Идеальной для оперетты, а в последствии и для музыкальной комедии, можно назвать пьесу, сочетающую в себе различные качества, и на первом месте – интересный сюжет, комические ситуации на уровне разыгранных анекдотов. Героями пьесы становятся яркие характерные персонажи, а текст должен быть обильно сдобрен остротами, каламбурами и шутками... Можно отметить, что когда в оперетте возникает выбор приоритета музыки и хорошего текста пьесы, то, после некоторых колебаний, вынужденно жертвуют музыкой. ... В музыкальных комедиях музыкальный материал изначально имеет строгое подчинение тексту и сюжету»¹.

Сюжеты музыкальных комедий усложнились, становились все более содержательными, что влияло на их зрительский интерес и популярность. Это не могло остаться незамеченным со стороны кинопродюсеров, без труда определивших потребность в музыкальных фильмах. В США бурно началось кинопроизводство инвариантов театральных музыкальных шоу.

Вторым этапом развития мюзикла стало реализация музыкальных комедий в *кинематографической форме*, позволивший сформировать массовую аудиторию.

Когда первые музыкальные кинокомедии появились и в России, этот жанр уже прошел фазу формирования в Америке и начал свое развитие в Европе. В России 1930-х гг. нишу музыкальных кинокомедий первыми заняли режиссер Г. Александров и композитор И. Дунаевский.

Мог ли российский вариант музыкальной комедии Александрова/Дунаевского быть отправной точкой для развития жанра мюзикла в России? Казалось бы, драматургический материал первых кинокомедий «Веселые ребята» и «Цирк» рождался аналогично американскому – первоначально в формате театральных пьес: «Музыкальный магазин» И. Ильфа и Е. Петрова в содружестве с В. Ардовым перевоплотился в

сценарий «Веселых ребят», в основе «Цирка» лежала комедия тех же И. Ильфа и Е. Петрова «Под куполом цирка», уже поставленная на сцене Московского мюзик-холла. Но за исключением мюзик-холлов, российскому музыкальному театру в целом не хватало того разнотипного опыта, который прошли театры США в первой половине XX столетия. Российские режиссеры, включая и Александрова, были не готовы делать полноценный мюзикл в силу отсутствия не только опыта и возможностей, но и недостаточности личного понимания эстетики самой музыкальной комедии.

Александров не рассматривал музыкальную составляющую в голливудских музыкальных кинофильмах как ключевой элемент данного жанра. Реализация художественной идеи картины, построение мизансцен в кино-эпизодах у Александрова идут не через музыкально-хореографический синтез, лежащий в основе американских музыкальных кинокомедий и в дальнейшем мюзиклов. Его работы, безусловно, прогрессивные для своего времени фильмы хоть и базировались на лекалах голливудских, но, с музыкальной точки зрения, были более приближены к привычной ему опереточной эстетике. Американский вариант музыкальной комедии, а в дальнейшем и мюзикла, предполагал формирование другой нормативной драматической структуры, которая, по словам Л. Березовчук, «сформировавшись в иной культурной среде, предъявляет столь жесткие требования к драматургическому, музыкальному и хореографическому материалу. Если они не выполняются при создании мюзикла композитором и драматургом и затем при его постановке, то спектакль, как и фильм, уже не будет соответствовать этому жанру, в результате исчезает магнетическое воздействие на зрителя, особая атмосфера воодушевления и заразительности, присущая подлинным мюзиклам»².

При сопоставлении структур американской музыкальной кинокомедии и фильмов Александрова скорее выявится больше расхождений между ними, чем общностей. Форма и структура американской музыкальной комедии Александровым не будут соблюдаться практически во всех его фильмах того времени. Герои у Александрова, как правило, ограничиваются вставными вокальными (в большинстве случаев – песенными, а не музыкально-хореографическими) номерами. Художественная идея картины зачастую осуществляется с помощью сценико-графических решений, масштабных многоуровневых декораций-пантусов, трюков, эффектов. Малое количество танцевальных сцен у Александрова вдоволь компенсируется акробатическими и пластическими средствами.

В голливудском кино того времени структурный принцип эпизода, как правило, придерживается формулы «Текст – Песня – Танец». То есть словесный текст героя (героев) – текст песни (речь музыкальная) – продолжение художественного текста героя средствами танца (речь пластическая). Иногда песня и танец могут меняться местами или совмещаться, но может и отсутствовать текст. Вокальный эпизод и сменяющий его хореографический должны быть не столько продолжением друг друга, но являться полноправными частями единого целого, развивая действие.

Драматическое начало будущего мюзикла уже не сможет ограничиваться лишь подобной схемой-клише. Специфика мюзикла предполагает принципы построения всей драматической канвы, где во главу угла ставится вопрос соотношения между музыкальными и немусикальными эпизодами. В мюзикле, если произведение жанрово претендует на это название, как в театральном, так и кинематографическом, должно быть структурно заложено существование двух миров – мир реального существования героя и нереальный, иллюзорный, буффонный, мир условных страстей, печалей и иллюзий. Первый мир – натуральный, жизнеподобный, где актеры говорят, и в нем располагается само действие, во втором поступки героя показаны не в натуральных действиях, а условно, средствами музыки и пластики.

В. Туева также выделяет в комедиях Александрова эти два противоположных структурных плана как параллельные действия: «В этом легко убедиться, попытавшись „наложить“ эту структуру на любую из его комедий. Так можно увидеть, что, например, столь важное для американского мюзикла параллельное действие часто встречается у Александрова, но выполняет совершенно иные функции»³. Функцией такого параллельного условного мира у Александрова выполняют массовые сцены, не связанные напрямую с сюжетом картины, играющие роль вставного эпизода, нередко идеологической направленности – с видами Кремля или завода-гиганта и т. д., соединенные с канвой фильма только присутствием героев в кадре. Такие эпизоды у Александрова не лишены драматургического построения, зачастую решены с помощью дефиле, различных перестроений площадного военно-парадного образца под маршеобразные ритм и мелодику (звучащую нередко даже в лирических сценах). Логика Александрова частично объяснима – идея обогащения кино массовым действием-шествием с использованием эффектов, трюков, гигантских декораций, цирковых артистов существовала в русле общего процесса возрождения площадного театра в России того времени. Подобная эстетика реализовывалась и в популярных тогда экспериментальных театральных формах – «Теревсатах» и театрах «Синей блузы».

Любой кино- и театральный жанр, развивающийся в русле международных тенденций, проходит стадию реплик художественных произведений, оказывая положительное влияние на развитие жанра, в том числе и на ранний советский кинематограф. Одним из таких репликообразцов площадных перестроений для Г. Александра было творчество режиссера Басби Беркли (Busby Berkeley). Карьера последнего началась в Европе в воинском подразделении, специализирующимся на постановке военных парадов. Фигуры, перестроения, дефиле, прохождения, художественно обрамленные и помещенные в дорогостоящие декорации, стали в будущем стилем его работы в Голливуде. Мастерство площадных дефиле наиболее реализовалось им в «Девушках Зигфилда» и «Золотоискательницах – 1935». Особенно выделяется в последней кинокомедии эпизод с танцевальной сценой в стиле «степ» в финале фильма продолжительностью тринадцать минут, помещенный в гигантские декорации. Некоторые сцены комедий Александра непосредственно сделаны под влиянием фильмов Беркли, особенно элементы сценографии.



Рис. 1. Афиша фильма Б. Беркли «Золотоискательницы – 1935»

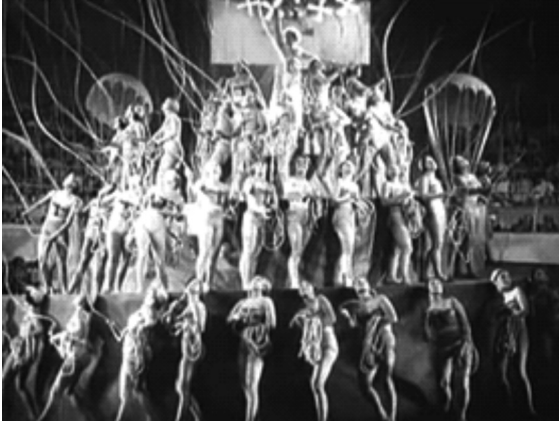


Рис. 2. Кадры из фильма Г. Александрова «Цирк»

Так могла ли зарождающаяся театральная музыкальная комедия Г. Александрова быть основой для развития мюзикла в России? Скорее все же да, чем нет. Анализируя творчество Г. Александрова, можно сделать вывод о том, что он сформировал свой, отличный от американских стиль музыкальных кинокомедий, тем самым дав основу для развития российского (советского) стиля музыкальных кинофильмов, иллюстрированного песнями, танцами и массовыми сценами, ставший одним из жанровых образцов будущей советской музыкальной комедии.

Кинофильмы Ивана Пырьева, также считающегося одним из основоположников советской музыкальной кинокомедии, несмотря на внешнюю «музыкальность» его работ, находятся намного дальше от мюзикла, чем александровские. В уникальных по драматургическому (сценарному) материалу и поэтическим текстам кинофильмах «Свинарка и пастух» (1941 г.), «В шесть часов вечера после войны» (1944 г.) роль музыки (композитор Т. Хренников) также вторична. В музыкальных эпизодах она выполняет у Пырьева скорее функцию аккомпанемента для стихов. Немаловажен в данном случае и метод работы режиссера – композитор привлекался Пырьевым, как правило, на этапе работы уже с режиссерским, а не литературным сценарием.

Большинство музыкальных и театральных жанров, являвшимися истоками будущего мюзикла, присутствовали в театральной и концертной жизни России конца XIX – начала XX вв. К ним можно присоединить и устоявшиеся традиции опереточного исполнительства, признанное во всем мире хореографическое искусство, одну из лучших в мире сценических школ. Начало века ознаменовалось и бурным расцве-

том кинопроизводства, что позволило России позднее стать на время одним из центров мирового киноавангарда. Стремительно развивались зрелищные жанры, театральная и музыкальная эстрада. Число сценических площадок, где могли идти увеселительные театрализованные представления или концерты увеличивалось с каждым годом. Критики того времени констатировали «эпидемию» кабаре и театров варьете. Неакадемические музыкально-театральные направления в 1920-е гг. также были представлены широкой палитрой: оперетты, водевили, музыкальная и театральная эстрада, цирк, уличный театр. Открылись московский и ленинградский мюзик-холлы с программами ревью и сатирическими обозрениями (где, к слову сказать, и начинали работать будущие артисты и создатели кинокомедий Г. Александрова).

Главным препятствием для развития «развлекательных» жанров постреволюционной России стали новые эстетические критерии, формируемые в соответствие с декларированными государством идеологическими установками. Данные директивы, в значительной мере определявшие наполнение музыкально-эстрадных театральных жанров, не позволяли в полной мере развиваться близким мюзиклу формам. Место жанрового «компромисса» отводилось оперетте, долгие годы являвшейся основой репертуара российских театров музыкальной комедии. В жанровой основе кино курс развития был взят в сторону так называемого соцреализма, провозглашенный в 1935 г. на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии.

В музыкальном театре жанр оперетты идеологически поддерживался как со стороны государства, частично принявшей на себя роль жанрового цензора, так и со стороны лагеря критиков. Это отчетливо видно даже на таком, казалось бы «бытовом», примере публикации в газетах 1931–1936 гг. Тихоокеанская звезда (далее – ТЗ) и Тихоокеанский комсомолец (далее – ТК) об одной и той же постановке «Холопки» Н. М. Стрельникова режиссером Р. А. Шульманом в Хабаровском театре музыкальной комедии (обзор газет сделан С. Сырвачевой): «Если в начале рассматриваемого периода произведение осмотрительно оценивалось как «не разрешающее задачи создания полноценной и созвучной эпохе советской оперетты» (ТЗ, 9 апреля 1931 г.), а в рецензии 1933 г. при наличии занимательного и осмысленного сюжета отмечалась «слабость музыкальной стороны, представляющей собой в большей части заимствования» (ТЗ 28 октября 1933 г.), то уже в середине 1930-х она названа исключением среди «многочисленных оперетт советских авторов» как сохранившаяся в репертуаре (ТК, 8 февраля 1935 г.), оказавшаяся жизнеспособной в «самом незадачливом жанре в советской драматургии

и музыке» (ТК, 18 марта 1936 г.). Вскоре пресса отметила превосходство «Холопки» над венскими опереттами в отношении сюжетных качеств, оспаривая «лишь то, что режиссура ... в отдельных местах подымала музыкальную комедию до драматических положений» (ТЗ, 16 октября 1936 г.). В другой рецензии, напротив, подчеркнуто, что именно «преобладание драматических коллизий в этой пьесе дало возможность режиссеру выделить не только вокальные способ способности актеров, но и игровые» (ТК, 12 октября 1936 г.)⁴. В континууме вышестоящего примера не удивительно, что в конце 1930-х гг. была прекращена творческая деятельность мюзик-холлов и родственных ему студий.

Третий этап развития американского мюзикла ознаменовался поставленной на Бродвее в 1943 г. «Оклахомой» Р. Роджерса и О. Хаммерстайна» (режиссер Р. Мамулян). Анализ особенностей ее композиции, музыкально-хореографического синтеза, значимость и действенная роль песен позволяют говорить о ней не как о музыкальной комедии, а более серьезном синтезе исполнительских форм. Взамен определения музыкальная комедия (musical comedy) данный музыкальный спектакль начали называть мюзикл (сокращенная версия словосочетания musical play).

Однако это событие не оказало влияние на российский музыкальный театр и кино, их следование к мюзиклу продолжится через жанр экранного музыкального театра 1950–1960-х гг., развитие гибридных форм фильма-оперы, фильма-оперетты, фильма-балета, фильма-спектакля. Отечественные экранизации академического музыкального театра («Борис Годунов» и «Хованщина» по операм М. Мусоргского В. Строевой, «Евгений Онегин» и «Князь Игорь» Р. Тихомирова по операм П. Чайковского и А. Бородина и другие картины) становятся известными и признанными в мире, поднимая профессиональную планку российского музыкального кинематографа и создавая почву для будущих музыкальных постановок не только в академическом жанре. Расширяется палитра мультипликационных жанров (опера, балет, мюзикл, концерт). С рождением телевидения начинают практиковаться трансляции оперных и балетных спектаклей.

Первым полноправным российским мюзиклом, отвечающим большинству его критериев, можно считать «Свадьбу Кречинского» А. Колкера и К. Рыжова по одноименной пьесе А. В. Сухова-Кобылина в постановке В. Воробьева в Ленинградском театре музыкальной комедии (1973 г.).

Музыкальный материал «Свадьбы Кречинского» основан на контрапунктических линиях, противопоставляемых персонажем Кречинского, его подельников и Лидочки и ее окружением. Тема «Идет игра» в мюзикле у Воробьева становится главным лейтмотивом, символом

беспощадности мира денег, жестокой азартной игры, звучащим у Колкера вычурно нервно-синкопированно, с диссонантными гармониями и джазовыми интонациями, проходя через все пространство мюзикла. Кроме функции представления главной темы-характеристики этот эпизод является и мощным танцевальным зрелищем, пластически дополняющим образ игрока и афериста Кречинского. Единение музыкального и драматического действия в этом произведении солидарно с лучшими образцами мирового мюзикла.

В соответствие с парадигмой жанра, мюзикл может видоизменяться в соответствие с обстоятельством и местом постановки, составом исполнителей и оркестра. Вокальные манеры исполнителей также могут меняться, а в стилистике оркестрового звучания и аранжировке также не запрещены корректировки. Мюзикл – спектакль, который может вариантным в соответствие со спецификой той или иной постановки. «Свадьба Кречинского» – характерный пример с багажом более 30 постановок в различных театрах России. В 1997 г. новая версия была мюзикла поставлена в ГАМТ В. М. Соломиным и А. А. Четверкиным. Режиссеры, кроме изменений в сценографии и хореографии, еще более усилили музыкальную драматургию Колкера, подчеркивая ее диссонантность, полиритмию, адаптировав состав оркестра – введя роковую электрогитару, синтезатор, орган, тем самым адаптирую аранжировку в соответствии со слушательским опытом новой эпохи.

Средствами рок-музыки пользовались многие авторы мюзиклов 1970–1980-х гг., в зависимости от жанровой принадлежности музыкального материала и направленности на определенную возрастную категорию зрителя.

Самым известным из них является «Иисус Христос – суперзвезда» Э. Л. Уэббера и Т. Райса (1970 г.). Именно этот мюзикл, точнее, его киновариант режиссера Н. Джуисона (1973 г.) становится для российского мюзикла *началом нового этапа* развития. Можно констатировать, что исполнительские средства, метро-ритмическое, мелодическое и гармоническое строение, форма принадлежат не только к рок-, но и поп-музыке. При этом Э. Л. Вебер использует лексику и приемы прогрессив и психоделик рока, характеризующихся усложненной музыкальной формой, особым строением музыкальных альбомов, «удлиненными» вариантами песен и композиций, синтезом с другими музыкальными жанрами и направлениями. Это направление рок-музыки было крайне популярно и востребовано в России в 1970–1980 гг. того времени (эпоха ВИА), как среди музыкантов, так и среди актеров, режиссеров, писателей, что во многом повлияло на популярность и вышеназванного мюзикла.

Под влиянием «Иисуса» в 1970–1980-х гг. появляются полноценные киномузиклы «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (реж. В. Грамматикова муз. А. Рыбников, текст П. Грушко, 1982 г., театральная постановка М. Захарова, 1976 г.) «Веселая хроника опасного путешествия» (режиссер Е. Гинзбург, 1986 г.), написанный в 1980-х Э. Артемьевым «Преступление и наказание» (спектакль поставлен в 2019 г.).

Музыкальный электронный и рок-инструментарий был использован и в первой телевизионной российской постановке, сделанной в жанре мюзикла «Али-баба и сорок разбойников» режиссера О. Рябокопя на музыку С. Никитина и В. Берковского на стихи В. Смехова (1983 г.). Это был фактически первый полнометражный мюзикл-телеспектакль, где весь видеоматериал был снят в студии на телевизионную (а не кино-) камеру и сделан соответствующий этим условиям монтаж.

Российский мюзикл сегодня – особенное явление в ряду стран-представителей данного жанра. Уникальность российского мюзикла в том, что основной импульс уже в своем начальном развитии он получает от кинематографической версии, в противовес американскому мюзиклу, точнее, предмюзиклу – музыкальной комедии, формировавшейся довольно долгий период на театральной сцене. Во многом из-за отсутствия театрального опыта, сегодняшний российский мюзикл более тяготеет к канонам массовой культуры, нередко ориентируясь не столько на музыкально-художественные характеристики произведения, но на его финансовый успех. Однако увеличивающееся количество театральных версий в репертуарных театрах показывает, что этот жанр в России эволюционирует в различных стилевых направлениях, сохраняя актуальность и перспективы развития в современном культурном поле.

Примечания

¹ Киселев Г. А. Взаимовлияние музыки и пьесы в оперетте и музыкальной комедии // Культурное наследие России. Вопросы музеологии. 2020. № 2 (29). С. 70.

² Березовчук Л. Н. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год: учеб. пособие по дисциплине «Музыка в аудиовизуальных искусствах» для студентов фак. экран. искусств / Л. Н. Березовчук. СПб.: изд-во СПбГУКИТ. 2003. С. 1.

³ Туева В. В. Обновление жанровой традиции в советском кинематографе 30-х – 40-х годов: феномен музыкальной комедии Григория Александрова: автореферат дис. ... канд. иск.: 17.00.03 / В. В. Туева. М., 2009. С. 13.

⁴ Сырвачева С. Особенности репертуара хабаровского краевого музыкального театра 1930-х годов: к проблеме становления музыкально-драматического процесса на дальнем востоке // Вестник КГУКИ. 2019. С. 153.

Н. Д. Конович

**Проблемы осмысления драматургического материала
классического произведения формами
и методами эстрадного искусства**

Постановка классического театрального репертуара сегодня все в большей степени опирается на характерные черты современной жизни. Это в первую очередь прослеживается в драматургических изменениях, связанных с ускорением динамики темпо-ритмического рисунка спектакля, а также в отношении режиссеров к зрелищности восприятия зрителями разворачивающегося действия. В силу этого, важнейшими приемами такой трансформации классики становятся формы и методы, привнесенные в нее из эстрадного искусства. Анализу такого диффузорного процесса, происходящего между классическим и эстрадным театрами, посвящено предлагаемое автором исследование.

Ключевые слова: классический театр, эстрада, темпо-ритм, зрелищность, клоунада, трансформация, мультимедийное пространство

Natalia D. Konovich

**Problems of comprehension of dramaturgical material of classical
pronunciation by forms and methods of pop art**

The production of the classical theatrical repertoire today is increasingly based on the characteristic features of modern life. This is primarily evident in the dramatic changes associated with the acceleration of the dynamics of the tempo-rhythmic pattern of the performance, as well as the attitude of the directors to the entertainment of the audience's perception of the unfolding action. Because of this, the most important methods of such a transformation of the classics are the forms and methods introduced into it from pop art. The analysis of such a diffuser process taking place between classical and pop theaters is devoted to the study proposed by the author.

Keywords: classical theater, pop action, tempo-rhythm, entertainment, clowning, transformation, multimedia space

Постановка автором данного вопроса связана с назревшей в последние десятилетия проблемой «эстрадизации» классического репертуара в современном театральном искусстве. Поначалу театральные критики отнесли к этому явлению как к эксперименту, «новаторскому» поиску ярких форм режиссерами. Но по прошествии определенного периода времени стала все более явно прослеживаться тенденция к трансформации постановок классического театрального репертуара. Это потребовало серьезного анализа происходящего процесса, который позволил сделать определенные выводы, связанные

с феноменом все большего проникновения характерных для эстрады приемов режиссуры в постановки театральной классики.

Прежде всего, следует остановиться на понимании современного этапа развития драматургии, которое можно рассматривать как явно выраженную тенденцию, происходящую сегодня в театре. Перефразируя знаменитую фразу великого реформатора театра К. С. Станиславского, отметим, что современный театр начинается все же не с вешалки, а с драматургии. Именно она претерпевает серьезную трансформацию в связи с появлением в последнее десятилетие абсолютно нового зрителя. Зрителя «самовидца». Он зачастую лишен реального общения, замещенного в сети суррогатами, не применимыми к реальной жизни, являющимися по факту навязыванием лишь имитацией реакции конкретной личности на событие. Принцип мнимой сопричастности при продуцировании определенных норм, который несут все в большей степени средства массовой информации, неуклонно ведет к снятию с театра познавательной функции, изменению требований к его потенциалу достоверности – от абсолютной, заложенной в классическом русском театре, до диффузорной с эстрадными формами. Речь идет о деформации исторической функции театра – приобретении в стенах театра опыта, корректировке взглядов на жизнь, примерке на себя поступков героев – позитивных и негативных, приятных и опасных, но обязательно дающих возможность использования их в обстоятельствах конкретного жизненного общения.

В первую очередь это приводит к изменению зрительного ряда. Из спектакля постепенно вытесняются такие важнейшие элементы как костюм, бутафория, реквизит, позволяющие понимать конкретику исторической эпохи. Режиссеры стремятся дать возможность зрителю самому дорисовать тот или иной образ, «символизировать» объект. Именно в силу этого сегодня играть классическую пьесу в бейсболке, футболке, джинсах и кроссовках стало нормой.

Во-вторых, все четче прослеживается процесс изменения глубины характеров во взаимоотношениях героев. Характерно, что основа театрального действия – конфликт – решается режиссерами по возможности с меньшим пафосом и серьезными купюрами текста в монологах и диалогах героев. Это, в частности, касается и канонических текстов, будь то монолог Антигоны или Чацкого, чего мы еще коснемся в данной статье.

Сегодня из репертуара театров практически исчезли спектакли, идущие несколько часов, а уж тем более, несколько вечеров. Пять часов классики Островского в театре Петра Фоменко или несколько мно-

го часовых вечеров спектакля «Братья и сестры» в МДТ остались в прошлом. Внутренняя жизнь современной интерпретации классической драматургии связана с поиском новых, осовремененных, по мнению постановщиков, форм отражения действительности, а значит определенного «инновационного» перестроения конфликтов между героями. На сценических подмостках правят Динамика, Лаконизм, Эксцентрика.

Ярким примером эстрадного по форме прочтения классики стала премьера драмы Софокла и Жана Ануя «Антигона» на сцене Санкт-Петербургского ТЮЗа. Авторы уже в театральной программе не стали лукавить и заявили осуществленную постановку как «импровизацию театра по одноименным пьесам». Именно в такую импровизацию зрителя, едва рассевшегося в зале, включают оркестр, в который входят исключительно эстрадные музыкальные инструменты – электрогитара, ударный деревянный ящик – кахон и синтезатор, а также актер в современном черном костюме, обозначенный как корифей хора. Он предлагает решить, как будут на протяжении спектакля звать главную героиню – АнтигОна как в классическом произведении или на болгарский лад АнтиГона, поскольку режиссер Александр Морфов болгарин. Тем самым эстрадный прием задается с самого начала вместе с успокаивающим аудиторию сообщением, что пятиактная драма будет сыграна актерами без антракта за полтора часа. В дальнейшем все действие строится исключительно по эстрадным канонам. Оно разбито на отдельные эстрадные номера с эксцентричным решением. Чего стоит только хореографический номер, в котором Исмена умудряется соединить классический греческий танец сиртаки с французским варьетешным канканом.

Особо следует проанализировать трансформацию, происходящую с театральным монологом в постановках классических произведений драматургии. В качестве примера возьмем каноническую комедию А. С. Грибоедова «Горе от ума». У нас нет возможности в силу объективных причин хронометрировать время произнесения монологов Чацкого великими актерами XIX века Павлом Мочаловым в Москве и Василием Каратыгиным в Петербурге. Однако можем сослаться на газету «Северная Пчела», которая особо отмечала, что актеры блестяще держат знаменитые «мочаловские паузы», а сценографическая подробность аутентичных исторических костюмов приводит в смущение даже современников¹. Первая возможность увидеть этот монолог в истории театра предоставлена нам благодаря съемкам спектакля «Горе от ума» Малого театра, проведенным почти сто лет тому назад в середине 30-х гг. прошлого века. В роли Чацкого народный артист СССР Ми-

хаил Царев тратит на заключительный монолог «Не образумлюсь... виноват...» более девяти минут. Через пол столетия в этом же театре, этот же монолог в исполнении актера Виталия Соломина сократился более чем на две минуты и звучит меньше семи минут. При этом следует отметить, что костюм уже представляет осовремененный фракный вариант. Но и это не оказывается пределом. Олег Меньшиков в своей интерпретации постановки спектакля в «Театральном товариществе 814» несколько лет назад «уложил» заключительный монолог Чацкого менее чем в пять минут. Об этом театральная критика отзывалась уже вполне в стилистике эстрадного исполнительства: «Со сцены колоколом бьет декламация Меньшикова»². При этом одеты были герои в современные костюмы. В частности, на Чацком был полосатый свитер-пуловер с пуговицами, белая рубаша апаш и современный удлиненный пиджак с подложенными плечиками.

Хотим подчеркнуть, что никаких даже малейших купюр в авторский текст А. С. Грибоедова сделано не было. Речь идет исключительно об актерской интерпретации исполнения роли и темпо-ритмическом построении монолога, который становится близок эстраднему жанру «монолога в образе». Именно в нем автор и актер в действенных поступках своего персонажа от первого лица выявляют в восприятии зрителя истинную сущность крушения надежд героя монолога в силу несоответствия, а порой просто нелепости мимики, интонации, жестикуляции, заданного темперамента его поведения в стремлении к конечному результату.

Надо отметить, что в последние годы тенденции к решению классической театральной драматургии с помощью выразительных средств эстрады становится все более заметно. Ярким примером подтверждения этого тезиса стал XXI Международный фестиваль «Радуга», прошедший на сцене Санкт-Петербургского ТЮЗа.

Воронежский Камерный театр представил спектакль Михаила Бычкова по пьесе А. Н. Островского «Женитьба Бальзамина» или «За чем пойдешь, то и найдешь». Хотя это классическое театральное произведение создано в 1861 г., оно необычайно созвучно нашему времени. И режиссер, используя это, трансформирует с помощью возможных эстрадных приемов абсолютный потенциал достоверности прочтения пьесы.

Возможность корректировки жизненных взглядов современного зрителя с помощью адаптации поступков героев и примерке их на себя в конкретике современной жизни, разнесенной с написанием пьесы более чем на полтора столетия, происходит на основе деформации

достоверности через диффузию с эстрадными формами. Тем самым пьеса становится необычайно созвучной происходящей вокруг реальности, а персонажи А. Н. Островского становятся близкими зрителю с его сегодняшними проблемами и мечтами. Такая адаптация возможна, по мнению одного из ведущих театральных критиков М. Ю. Дмитриевской, благодаря тому, что «„Бальзаминов“» вписан сегодня так же, как и во вчера, ибо сонное мечтание, в котором пребывают десятилетиями русская душа, а также ум (если он есть), имеет непреходящую власть над российским народонаселением с того историко-мифологического момента, когда Емеля лежал на печке, а щука носила ему что он пожелает. И Бальзаминов никакой не дурак, он просто параноидально принимает желаемое – за действительное. Потому что он русский!»³.

Благодаря особому построению выразительного ряда спектакля режиссер весьма органично соединяет драматургию А. Н. Островского с кино и видео. Эстрадный прием театра «Laterna magica», что в переводе с латыни означает «Волшебный фонарь», соединившего в себе сценическое действие с мультимедийным, позволил героям спектакля органично перемещаться между экраном и подмостками. По замыслу режиссера, кино в спектакле олицетворяет мир мечты, а крупные планы на видеопроециях – мир реальности. Именно между этими мирами и строится действие в презренном, смешном, нелепом и трогательном театральном «замоскворечье». В духе нашего времени и социальной точности инфантильный Мишенька, чтобы попасть к своей возлюбленной, превращается из башмачника в сантехника, переодевается в бейсболку, футболку, джинсы, модные кроссовки и переносится из купеческого Замоскворечья в новую Москву, где по факту ничего особо и не изменилось за несколько столетий. Ибо, если открыть текст пьесы, то можно легко убедиться, что инфантилизм и вера в свалившуюся с неба «госпожу удачу» как чуть ли не единственную возможность подняться в жизни и обрести желаемое извечно являются значимой частью национального мышления россиян, причем не связанного с половыми признаками. Сегодняшние девочки, которые смотрят на мир через инстаграм и ждут принца на белом «Мерседесе», – те же Бальзаминовы. Собственно, именно такое понимание происходящего вокруг нас и дает возможность перевода сценического действия в плоскость эстрадного жанра.

Рассмотрим с позиций осмысления классического репертуара с помощью эстрады еще один спектакль фестиваля «Радуга» – постановку Казанского ТЮЗа «Бал. Бесы», осуществленную режиссером Туфаном Имамутдиновым по мотивам романа Ф. М. Достоевского в абсолютно

эстрадном жанре спектакля-концерта. Фрагменты романа преподносятся зрителю в виде восьми эпизодов-монологов героев романа, состоящих из песенных, танцевальных и речевых номеров. При этом главных героев романа – Ставрогиных среди них нет. Главными «бегами» в режиссерской концепции оказываются политические авантюристы, липкой паутиной соблазна и псевдоистин опутавшие общество, чтобы разрушить Государство вместе с его нравственными основами. Это маски, бесспорно узнаваемые в сегодняшней политической жизни нашей планеты.

Как и положено на эстраде, актеры поют, кричат, танцуют, декламируют хором стихи, зарисовывают мелом пол, пишут на обнаженном теле, оставляют теги, стреляют, стреляются и даже режут лук, чтобы вызвать слезы в зрительном зале. На свободно поворачивающемся планшете – символе неустойчивости Государства артисты выдают бесшабашную до одури русскую плясовую под модернизированную мелодию песни «Русское поле». А после нее танго с выбранным налысо Карамзиновым в платье гувернантки – явный отсыл к бегству из Зимнего дворца Керенского. Затем следует танец-глумление с только что застрелившимся Кирилловым, переходящий в заключительный бессловесный бесовский монолог с той самой страшной правдой о человеке, в котором при экстремальной ситуации может сходитья воедино безоглядная радость и безудержный садизм. Особо следует остановиться на музыкальном решении спектакля, которое является не фоном, а полноправным участником действия: то тревожно-неопределенным, то напряженно-ожидающим чего-то неведомого, то зовущим в устрашающую бездну.

Слово «Бал» не случайно вынесено в название. Оно напоминает о булгаковском бале у Сатаны, на котором правят бесы, раскручивая, расшатывая, разрушая. Бал в старинном доме предводителя дворянства – кульминационная точка романа Ф. М. Достоевского, после него городом овладевает бесовщина, буйствует толпа, умами которой овладевает идеология бесов. В эстрадных масках персонажей и грянувшей в последней сцене разудалой псевдоцыганщине, явно прослеживается такая важнейшая форма эстрады как политическая сатира. Это резонируемая смыслом, заложенным автором в классическом произведении, своеобразная эстрадно-театральная пародия на «свободу с новой этикой и вседозволенностью», в которой в равной мере достается и «славянофилам», и «западникам».

Можно считать, что задавая импульс подобного эстрадного действия классическому театральному спектаклю, постановщики демонстри-

ругают в яркой театральной форме гротеска протест, профессионально спланированной и осуществляемой сегодня кампании, целью которой является попытка изменить отношение некоторых слоев общества к официальной политике в сторону апатичного ее принятия с учетом психологических особенностей западно-ориентированного общества. При этом серьезная официальная политика целенаправленно делается несерьезной. Если политическая культура предполагает ответственность за слова и дела, то какой может быть спрос с клоуна, волею судеб оказавшегося в политике, чему сегодня мы знаем множество примеров? На подсознательном уровне мы не можем воспринимать клоунаду, шутовство всерьез, со всеми вытекающими из этого последствиями. Идиотские выступления осмеиваются и сразу же забываются. А если все политическое медийное поле наполнено шутками и прибаутками, а все его участники публично несут ахинею, то определенные группы населения, приученные мыслить ответственно и отвечать за сказанное, теряются и впадают в политическую апатию от разворачивающегося карнавала идиотизма. Подобное смещение акцентов позволяет искусственно манипулировать общественным сознанием, сдвигая его эмоциональные оценки в нужном направлении. При этом практически полностью снимается вопрос ответственности. Какой может быть спрос с клоунских действий, ведь это всего лишь шутка, юмор, смешная нелепица.

В связи со сказанным выше, особое место в нашем исследовании хочется уделить эстраднему жанру клоунады в постановках классического репертуара театров. Начнем с анализа эстрадного осмысления шекспировской классики в Санкт-Петербургском Небольшом драматическом театре (НеБДТ). Действие трагедии «Король Лир» в постановке Льва Эренбурга превращено в череду аттракционов ужаса. Именно поэтому спектакль определяют как «кровавая клоунада», которая напрямую опирается на эстрадно-цирковой жанр, состоящий из комических сценок, использующих эксцентрику и буффонаду. Персонажи как бы играючи колют-режут-вешают друг друга, пополняя к финалу груды мертвых тел, в которой перемешаны актеры и бутафорские куклы. Ужасы средневековья наводят на ассоциации с заносчивостью, фанатизмом, категоричностью, бескомпромиссностью и жестокостью людей-кукол сегодняшних, глухих к голосу разума, готовых на исполнение всех команд ради собственной выгоды и благополучия, что зачастую приводит к разрушительным и абсурдным последствиям. И это бесспорный образ из эстрадной песни Андрея Макаревича, где речь идет о куклах, которых дергают за нитки, а на лице у них всегда застывшие улыбки.

Клоунский трагифарс основан на открытой игре актеров. Игровое начало возведено в культ каждого отдельно придуманного эстрадного номера. Оно заключается в неограниченной фантазии, духе озорства и творческой изобретательности использования артистами декораций, бутафории и реквизита, абсолютно оригинальной мимике, пластике и жестах в обрамлении музыки и света. За размалеванными клоунскими лицами просвечивают душасщие слезы. Клоунада, истекая кровью, очищает и отрезвляет. Так, сцена раздела Лиром королевства, которая всегда очень сложна при постановке в классическом варианте трагедии, становится по-человечески абсолютно понятной именно благодаря тому, что решена эксцентрично как «кровавая клоунада». Отец требует от дочерей не льстивых слов любви, а конкретных действий «во благо государства», направленных на уничтожение «оппозиционеров». Каждая должна собственноручно выбить табуретку из-под ног одного из трех приговоренных к казни, доказав тем самым свою преданность. Корделия отказывается сделать это, обрекая себя на изгнание. Построение действия на истоках клоунады как народного площадного фарса прослеживается в этой сцене с особенной яркостью. Традиционным маскам положительного белого клоуна противопоставляется рыжий клоун – внешне неловкий и неуклюжий. На конфликте, возникающем между нарядными и самоуверенными белыми клоунами (Лир, старшие дочери Гонерилья, Регана и их мужья) и нелепым внешне рыжим клоуном (младшая дочь Корделия), строится так называемое эстрадно-цирковое антре, в котором побеждает в результате всех перипетий обычно рыжий клоун. Именно так и происходит в дальнейшем развитии действия.

Еще одним ярким примером решения в современном театре драматургического материала классического произведения формами и методами эстрадного искусства стала, поставленная на сцене «Театра наций» режиссером Максимом Диденко в эстетике «черной клоунады», инсценировка романа Ф. М. Достоевского «Идиот». По мнению режиссера, этот спектакль позволил вернуть зрителю восприятие великого писателя «как живого ироничного человека». Этому способствовала как сценография, создание пространственной среды с помощью наложения на реальные объекты сценического пространства видеопроекции и мультипликационной инсталляции, так и то, что в спектакле занято всего четыре исполнителя-клоуна. Причем роль князя Мышкина отдана актрисе женщине – Ингеборге Дапкунайте, что само по себе уже не ново для осмысления классической драматургии. Достаточно вспомнить спектакль «Гамлет» в постановке Юрия Бутусова в Санкт-

Петербургском «Театре имени Ленсовета», где в главной роли также была актриса – Лаура Пиццелаури.

На первый план выходит любовный треугольник Мышкин – Настасья Филипповна – Рогожин. Действие очень близко к спектаклю-пантомиме, пластической драме, в которой слов почти нет. В этом «физическом театре» действие происходит словно во сне: герои оказываются то на вокзале, то в меблированных комнатах, то в парке, то на кладбище. При этом клоуны-актеры напоминают скорее приведения, внушающие больше страха, чем смеха. И здесь работали традиционные клоунские маски. Рыжий клоун – темпераментный, смешной и огненный Рогожин. Черный клоун – это фатальная Настасья Филипповна. Белый клоун – Лев Николаевич Мышкин, ищущий любви и любящий всех, пытающийся всем помочь и всех спасти. В результате получился спектакль фантазия, в котором эстрадные клоунские миниатюры органично сложились в единый «физический театр».

Если рассмотреть историю театра последнего столетия, то мы увидим что к эстетике клоунады прибегали многие драматурги. Особо хочется выделить тех, кто предлагал зрителю свое ощущение какой-либо проблемы в отличном от общепринятой логики понимании, пытаюсь тем самым уйти от шаблонов, взглянуть на события по-новому, в нетрадиционном аспекте. Внешнее отсутствие смысла, логики поступков, судеб героев и их слов при внимательном прочтении ведет к особому пониманию связи отдельных фрагментов, но по своим законам логики отличным от «обычной» пьесы. Ярчайшими примерами синтеза эстрадной эстетики клоунады и принципов абсурдизма, требующим нетрадиционной логики понимания, могут являться пьесы ирландского писателя-драматурга Самюэля Беккета «В ожидании Годо», польских Славомира Мрожека «Танго» и Витольда Гомбровича «Венчание», «Ивонна, принцесса Бургундская», французского Альфреда Жарри «Король Убю».

В качестве отступления отметим, что киноиндустрия в эксплуатации эстрадного жанра клоунады не отстает от театра. Именно благодаря кино все больше людей в последнее время не столько ассоциируют клоунаду с не боящимся быть смешным клоуном Асисаем, эстрадным персонажем актера Вячеслава Полунина, работающего на стыке пантомимы, клоунады и эксцентрического трагифарса, сколько боятся клоунов или испытывают к ним неприязнь. Отчасти в этом заслуга «Оно» Стивена Кинга, но и без него тема кровожадных клоунов, начиная от «Клоунов убийц из космоса» и заканчивая последним фильмом Дэмиена Леоне «Ужасающий», сегодня становится в кино достаточно

обширной и самостоятельной, абсолютно не соответствующей классическому эстрадно-цирковому пониманию клоунады⁴. Впрочем, это тема для отдельного научного исследования.

Для нас же бесспорным является тот факт, что приведенные примеры использования эстрадных форм и методов при постановке театральной классики несут в своей основе не только развлекательные цели, но и, что является не менее важным, эстетическую антитезу серьезному комплексу вопросов философского, духовного, либо социального характера, поставленных драматургом и раскрываемых режиссером.

Примечания

¹ Северная Пчела. 1829. № 149. 12 декабря. Тип. Н. Греча, 1829.

² После шестилетнего перерыва Олег Меньшиков вернулся в театр и поставил «Горе от ума» в Риге // Коммерсантъ», № 146. 12.08.1998. С. 9.

³ Игорь Гордин: «Вообще говоря, судьба моя могла сложиться совершенно иначе...» // Петербургский театральный журнал. № 2. 2020. С. 34.

⁴ Клоунада // Большая советская энциклопедия / гл. ред. А. М. Прохоров. 3-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1969–1978.

В. Л. Попов

Специфические особенности в создании номера как основы эстрадного искусства

Эстрада как вид искусства представляет собой совокупность почти всех пространственно-временных искусств – танец, песня, звучащее слово, музыка, клоунада, акробатика и т. д. У каждого из этих видов существует свой специфический язык, с помощью которого создается тот неповторимый «продукт», который называется «эстрадный номер». Эстрадный режиссер – это, прежде всего, универсальный режиссер, знающий эти языки и умеющий на них общаться с артистом. Понятие «эстрадность» включает в себя ряд специфических признаков. Это, прежде всего, открытость. Открытость общения со зрителем, открытость места действия, возможность ведения диалога со зрителем, автономность существования, доверительность, лаконизм и краткость в подаче материала, праздничность, оригинальность, разнообразие. Данная статья рассматривает специфику создания эстрадного номера и выявляет особенности, которые отличают постановку эстрадного номера от других видов режиссерской работы.

Ключевые слова: эстрада, номер, эстрадный режиссер, эстрадная режиссура, эстрадное искусство, жанры эстрадного искусства, хореографический жанр, вокальный жанр, речевой жанр, эстрадно-цирковой жанр

Vladimir L. Popov

Specific features of the creation of variety acts as foundational elements of variety arts

Variety arts represent a combination of nearly all types of spatio-temporal arts: dance, song, speech, music, clowning, acrobatics, etc. Each of these arts has its own specific language with the help of which a unique «product» – a variety act – gets created. Variety director is, above all, a versatile director who knows these languages and is capable of communicating in them with the artist. The term «variety» includes a number of specific principles. It is, primarily, openness: the openness in one's communication with the audience, their ability to have a dialogue with the audience, the autonomy of on-stage existence, intimacy, laconicism and brevity of performance, festivity, originality, diversity. This paper looks at the specificity of the process of variety acts' creation and identifies features, distinguishing the staging of a variety act from other forms of directing.

Keywords: variety arts, variety arts director, variety arts directing, variety arts genres, choreography, singing, speech genre, circus

Эстрада является самым популярным и самым демократичным зрелищным видом искусства. Слово «эстрада» имеет латинское происхождение. В переводе оно означает «настил», «помост»¹, т. е. специально обозначенное пространство, место. Со временем смысл этого слова

эволюционировал. Если мы обратимся к «Толковому словарю живого великорусского языка» В. И. Даля, оно имеет одно значение: «помост, возвышение, например для музыки»². В более позднее время в толковом словаре русского языка Д. Н. Ушакова определение «эстрады» представлено как «искусство малых форм, область зрелищно-музыкальных представлений на открытой сцене»³. А в Советском Энциклопедическом Словаре уточняется, что эстрада – это вид искусства, включающий в себя так называемые «малые формы драматургии, драматического и вокального искусства, музыки, хореографии, цирка и др.»⁴. Таким образом, мы прослеживаем трансформацию понятия «эстрада» и видим приобретение им значения, близкого к современному пониманию этого вида искусства.

Эстрада многожанрова как никакой другой вид искусства. У каждого жанра есть узнаваемые специфические признаки. Но для любого жанра главным определением эстрадности является номер.

Что же такое номер? Обратимся к определению слова «номер». В. И. Даль трактует его, как «числительный знак, число, счетную цифру»⁵. Более поздние определения включают в себя следующую трактовку: «отдельно исполняемая часть сборного представления, концерта»⁶.

В прежние времена в сборных концертах выступали артисты разных жанров. Конферансье выстраивал драматургию концерта и составлял список очередности выхода на сцену. Отсюда и возникло понятие «номер».

Существует множество определений того, что является эстрадным номером. Нам ближе дефиниция драматурга И. Виноградского и педагога, режиссера И. Богданова, определяющая эстрадный номер как «краткое, самостоятельное и законченное произведение эстрадного искусства», как «основа любого типа эстрадного представления»⁷. Таким образом, эстрадный номер следует понимать как отдельное, законченное выступление одного или нескольких исполнителей, которое оставляет у зрителей целостное впечатление. Номер ограничен во времени (от 3 до 15 мин). Хронометраж определяется художественной целостностью и смысловой завершенностью.

Чаще всего автором эстрадного номера является сам артист. Это обусловлено тем, что он лучше всех знает собственные возможности: вокальные и музыкальные данные, хореографическую и пластическую подготовку, наличие или отсутствие речевых способностей, т. е. тот набор выразительных средств, который помогает артисту в работе над эстрадным номером. Конечно же, важным является то, в каком жанре этот артист имеет наилучшую подготовку. Например, если он умеет

жонглировать с разным количеством предметов, и это умение доведено до совершенства, то жонглирование будет являться предметом искусства в номере, а другие выразительные средства важным дополнением в создании художественного образа и целостности восприятия номера.

Режиссер, который сочиняет эстрадный номер на условного артиста, едва ли добьется желаемого результата. Скорее, надо сочинять номер с учетом возможности исполнителя. И чем большим набором выразительных средств владеет артист, тем интереснее режиссеру творить. И. Штокбант называл эстрадный номер «маленьким спектаклем»⁸, который построен по всем законам создания драматического спектакля, с той лишь разницей, что этот спектакль длится несколько минут. При этом накал страстей и переживаний в нем ни в чем не уступает происходящему в театре. А, скорее всего, даже становится ярче, эмоциональнее.

Не каждый драматический актер может стать исполнителем эстрадного номера. От чего это зависит? Мы считаем, что причина в личности самого артиста. Здесь требуется яркая индивидуальность, внутренняя культура, внешняя харизма, мастерское владение каким-либо жанром эстрадного искусства, особый способ существования артиста и его умение взаимодействовать со зрителем. (Как известно, эстрада живет без четвертой стены).

Конечно, история знает выдающихся драматических артистов, которые с большим успехом выступали на эстрадных подмостках. Э. Гарин, И. Ильинский, С. Мартинсон, Б. Чирков, Н. Черкасов поражали зрителей своей эксцентричностью и абсолютным пониманием эстрадности. Но это скорее исключение, чем правило. Стоит помнить, что особенностью художественного отображения действительности в номере является отсутствие полного перевоплощения актера в предлагаемых обстоятельствах. В этом нет необходимости. Условность – один из важнейших принципов эстрадного номера.

С чего же начинается работа над созданием эстрадного номера? Опираясь на опыт коллег по цеху и на собственный опыт, можем сказать, что точного ответа не существует. Это зависит от многих обстоятельств. Жизненный опыт, сила воображения, ассоциативность мышления, умение творчески трансформировать и обострять самые обыденные ситуации, прочитанные книги, просмотренные спектакли и фильмы, работы художников и скульпторов, умение слушать музыку – весь этот накопленный багаж информации дает автору возможность зацепиться за что-то важное для него. Это «что-то» и рождает замысел. Замысел – вот отправная точка в создании любого эстрадного номера.

Номера в эстрадном жанре можно классифицировать по родственным признакам на несколько групп:

- речевые номера;
- музыкальные (вокальные) номера;
- хореографические (пластические) номера;
- эстрадно-цирковые номера (оригинальные).

Отдельно можно выделить пародийные номера, которые могут быть в любой группе.

Надо заметить, что последовательность создания эстрадного номера так же неоднозначна и разнообразна. Если режиссер берется за постановку речевого номера, он, прежде всего, обращается к авторскому драматургическому материалу, который сочинил эстрадный драматург. Когда творческий замысел приобретает конкретные черты, и режиссер понимает, «про что будет номер», начинается работа режиссера с актером. Актер как бы «примеряет» литературный материал на себя, расставляют смысловые акценты, «вымарывается» лишнее, оттачиваются репризы и т. д.

Когда с литературой становится все более-менее понятно, начинается работа над созданием образа. Тогда же прорабатываются выразительные средства из арсенала артиста: ищутся особенности пластики, речевые характеристики, уточняется социальный статус персонажа, определяется место действия, изготавливается соответствующий художественному образу сценический костюм, реквизит, подбирается музыкальное и шумовое оформление.

Зачастую на практике речевой жанр эстрады отождествляется с разговорным жанром. Однако между ними есть принципиальные различия. Разговорный жанр ближе по своей структуре к филармоническому концертному номеру, где могут исполняться отрывки из прозаических произведений, фрагменты поэм, стихи, басни. Литературный материал в данном случае можно сокращать, купировать отдельные фрагменты, но никак его не изменять и не дополнять.

В речевом же жанре режиссер и артист часто являются соавторами эстрадного драматурга. Последний закладывает репризный текст, остроты, каламбуры, парадоксальные неожиданные драматургические ходы, которые необходимо реализовать артисту. Бывает так, что литературный материал в процессе работы изменяется почти полностью. В качестве примера такой трансформации можно вспомнить эстрадный монолог драматурга М. Беленького для спектакля «Дуракам везет» в Ленинградском Государственном Театре Эстрады им. А. И. Райкина. Изначальная идея номера – сатирический монолог пятнадцати се-

стер – пятнадцать республик СССР – в процессе работы с артистом изменилась до неузнаваемости. Поставленный номер в итоге выглядел так. На сцене находился один человек, якобы спящий на карте СССР и видящий во сне, как части его тела вступают в диалог между собой, говоря голосами узнаваемых политических деятелей страны. Таким образом, сатирический монолог превратился в пародийный номер.

В группе музыкального жанра существует своя специфика и свои особенности в создании эстрадного музыкального номера. В этом жанре чаще всего на эстраде выступают солисты-инструменталисты, виртуозно владеющие музыкальным инструментом или несколькими инструментами, инструментальные дуэты, трио, квартеты, и т. д. Чаще всего предметом искусства является исполнительская техника музыкантов. Это и становится основой для сочинения драматургии номера. Польский струнный квартет «MozART group» состоит из высокопрофессиональных музыкантов-скрипачей. В их репертуаре – классика. Но их виртуозное исполнение произведений в сочетании с актерским мастерством и разнообразной техникой исполнительства превращают концерт классической музыки в экстравагантное шоу.

Нередко музыкант владеет «смежной профессией». Например, Фред Астер хорошо играл на рояле и обладал неплохими вокальными данными. Он это грамотно использовал в своих номерах. Но «предметом искусства» в его выступлениях, несомненно, был степ. Практика показывает, что в музыкальном жанре приветствуется мультиинструментализм, дающий режиссеру-постановщику возможность трансформировать этот жанр в музыкальную эксцентрику.

В песенном жанре существует своя особенность. Сама по себе песня – уже готовый материал для реализации. Но исполненная эстрадная песня – это еще не эстрадный номер. Союз поэта и композитора дает возможность режиссеру и исполнителю проникнуть в суть песни, оценить содержание и определить «градус» драматургического в материале. Мысль, выраженная музыкально, всегда ярче и образнее. Подтверждением этому служат слова К. Станиславского о внутреннем видении⁹. Прежде всего, артист в своем воображении должен увидеть полную картину того, о чем он поет. М. Бернес говорил, что «петь надо не голосом, а головой, сердцем и всем своим существом»¹⁰. Эстрадный певец при создании художественного образа должен использовать весь арсенал присущих ему одному выразительных средств. Песню мало спеть. Песню надо прожить и заставить зрителя прожить ее вместе с артистом. С помощью текста и музыки певец ведет разговор со зрителем, т. е. «рассказывает» песню своим слушателям. Именно

способность «рассказывать» являет собой отличие эстрадного от театрального действия. На эстраде приоритетен рассказ: рассказ о каком-то событии, о поступках человека, о его переживаниях и чувствах. Это общее свойство эстрады. Оно касается всех жанров без исключения.

Песенный жанр в некоторой степени близок к разговорному жанру, поскольку в тексте песни заложено драматургическое начало. Музыка и текст обретают единое смысловое значение. Но, чтобы драматургия песни стала драматургией номера, исполнителю потребуется привнести свое отношение к событийному ряду и сюжету. Эту особенность иллюстрируют песни-баллады. К примеру, следующие произведения поэта Р. Рождественского и композитора О. Фельцмана: («Огромное небо», «Баллада о красках», «Баллада о знамени»).

Должна быть доверительность исполнения. Важно, чтобы артист смог достоверно и убедительно рассказать историю так, как будто он сам являлся участником или наблюдателем события. Стоит различать песни от первого лица и песни, где требуется некая театрализация, создание художественного образа персонажа. Режиссеру надо очень внимательно анализировать музыкальный и литературный материал песни. Помимо выразительных средств исполнителя, в этом жанре можно использовать внешние выразительные средства, такие как хореографию, пластику, воздушную акробатику, видеоконтент и пр.

Особым выразительным средством в решении художественного образа песни является режиссерский прием, который называется «зримая песня». Этот прием наиболее выразительно использовал Г. Товстоногов в учебном процессе со студентами театрального института¹¹. Визуализация вокального материала усиливала зрительское восприятие произведения. К примеру, в песне Б. Окуджавы «До свидания, мальчики» пластическое решение режиссера многократно усиливает восприятие смысла песни.

К группе хореографических номеров относятся танцевальные композиции, также имеющие все признаки эстрадного номера. Не стоит путать эстрадный танец как номер и «подтанцовку» к вокальному номеру. Танец, исполняющийся как составная часть эстрадной песни, «обслуживает» вокальный номер. Эстрадный же танец, построенный по всем законам эстрадной драматургии, является самостоятельным произведением. Синтез музыки, хореографии и пластической культуры исполнителя дает широкие возможности для постановки эстрадного танцевального номера.

При создании художественного образа в эстрадном танце надо не только владеть хорошей танцевальной техникой, но и иметь актерские

способности. Такое выразительное средство, как актерское мастерство, дает огромное преимущество исполнителю. Отсутствие этого выразительного средства превращает танец в набор физических упражнений под музыку.

Музыка в постановке танцевального номера сама по себе должна нести драматургическое начало. Она не может быть фоновой. В ней самой должны существовать завязка, развитие, кульминация и финал. И только такая музыка дает право на ее использование в постановочной работе, помогает режиссеру и балетмейстеру реализовать свой творческий замысел. В начале XXI в. увеличилось количество разнообразных танцевальных направлений. В большей степени такого рода танцы демонстрируют ловкость, силу, оригинальную танцевальную технику, но, как правило, номерами их назвать сложно. Причина, скорее всего, кроется в отсутствии драматургического развития в музыке. «Музыка – душа танца» – говорил французский балетмейстер Ж. Новерр¹². Если музыкальная фактура существует в однообразном ритмическом рисунке, если нет развития темы, если повторяемость музыкальной фразы однообразна, балетмейстер за всем этим не увидит той самой «души» и не раскроет ее в танце. Исключением могут быть групповые выступления танцоров, где каждый демонстрирует свою трюковую часть и в конце все синхронно исполняют общую комбинацию. Соревновательный момент солистов и общий финал позволяют режиссеру довести это до понимания эстрадного номера.

Иногда приходится сочинять танцевальный номер по заказу режиссера концерта на заданную тему. В таком случае музыкальный материал или подбирается, или (что бывает редко) сочиняется композитором. Режиссер номера, балетмейстер, композитор, исполнитель (или группа исполнителей) представляют собой творческий союз и являются соавторами номера.

Название группы эстрадно-цирковых или оригинальных номеров говорит само за себя. К этой группе относится большое количество цирковых жанров, клоунады, музыкальной эксцентрики. Стоит повториться, что степень оригинальности зависит от личности исполнителя, владения им разными выразительными средствами. Эстрадно-цирковые номера предполагают интеграции одного жанра в другой, логическое «соседство» разных жанров в одном драматургическом поле, что создает неожиданный эффект, позволяющий усилить восприятие номера зрителем, оценить его оригинальность.

Очень много жанров пришло на эстраду из цирка. Но придя на подмостки сцены, они привнесли в свою цирковую специфику элементы

театральности и адаптировались в рамках эстрадного сценического пространства. Из своего циркового прошлого этот жанр сохранил главный принцип: основа номера – трюк.

С французского «truc» означает ловкую проделку, ухищрение. В чередование трюков (по принципу от простого к сложному) уже заложена драматургия номера. Конечно, она здесь имеет прикладное значение. Казалось бы, чем сложнее трюк, тем интереснее смотрится номер. Но бывает с точностью до наоборот. Богатый набор трюков не вызывает отклика у зрителей. Это значит, была допущена ошибка в драматургическом построении номера.

Но не только трюк является основой в эстрадно-цирковом номере. Артисты театра «Лицедеи» на протяжении долгого времени показывают свой самый знаменитый номер «Блю Канари». Он стал визитной карточкой коллектива. Роберт Городецкий услышал эту незамысловатую песенку и, с его слов, номер в голове родился мгновенно. В этом номере нет трюков, нет лихо закрученной драматургической канвы. Основа жанра этого номера – синхробуффонада: два клоуна «поют», «аккомпанируя» себе на концертину. В центре стоит третий клоун с сачком. Он не поет, не использует реквизит, и там, где требуется исполнять простые танцевальные па, он это делает невпопад. Вот и весь сюжет. Почему весь мир полюбил трех чудакос с гармошкой и сачком? Это какая-то загадка? Скорее, нет. Грустная, простая мелодия и нелепые, странные клоуны создали свой таинственный, загадочный мир. Мир, которого не хватает человеку. Очевидно, единого механизма в создании эстрадного номера не существует. Каждый режиссер придумывает неповторимый номер, исходя из своего жизненного опыта, интуиции, художественного видения.

Специфическая особенность эстрадного номера заключается, прежде всего, в том, что каждый режиссер должен иметь «своего артиста», способного воплотить ту или иную режиссерскую идею, т. е. обладающего уникальной способностью удивлять. Только тогда может получиться номер.

Будь то речевой номер, музыкальный, танцевальный, оригинальный, каждому из них присущ ряд специфических особенностей, которые надо учитывать при создании эстрадного номера – основы эстрадного искусства.

Примечания

¹ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 4 / В. И. Даль. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. С. 456.

² Там же. С. 456.

³ Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка: Эстрада // Толковый словарь Ушакова онлайн. URL: <https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=87698> (дата обращения 01.02.2021).

⁴ Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. Москва: Сов. энциклопедия, 1985. 1600 с.

⁵ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. С. 461.

⁶ Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка: Номер // Толковый словарь Ушакова онлайн. URL: <https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=36391> (дата обращения 01.02.2021).

⁷ Богданов И. А., Виноградский И. А. Драматургия эстрадного произведения / И. А. Богданов, И. А. Виноградский. СПб: Изд-во Санкт-Петербургской Государственной Академии Театрального Искусства, 2009. С. 13.

⁸ Штокбант И. Р. Эстрадный номер // Актуальные проблемы воспитания актерских и режиссерских кадров эстрады в вузе: сб. ст. / И. Р. Штокбант. Л., 1987. С. 70.

⁹ Станиславский К. С. Работа актера над собой в 2 ч. Часть 1 / К. С. Станиславский. М.: Юрайт, 2019. 171 с.

¹⁰ Бернес М. Н. Главное – неповторимость! // Мастера эстрады советуют. М., 1967. С. 26.

¹¹ Товстоногов Г. А. Зеркало сцены / Г. А. Товстоногов. Кн. 1 Л., 1984. 303 с.

¹² Новер, Ж. Ж. Письма о танце и балетах / Ж. Ж. Новер. Л.: Искусство, 1965. 170 с.

Д. Р. Джинджолия

Адаптация эстрадного номера к драматургической концепции театрализованного представления

В статье автором рассмотрена специфика органичного использования эстрадных номеров в работе режиссера над созданием театрализованного представления. Опираясь на практический и теоретический опыт исследователей в области режиссуры эстрады, театрализованных представлений и праздников, были выделены этапы работы режиссера над адаптацией эстрадного номера к драматургической концепции театрализованного представления.

Ключевые слова: театрализованное представление, эстрада, эстрадный номер, адаптация номер

Jesika R. Jinjolia

Adaptation of a variety number in the dramaturgical concert of theatrical performance

In the article, the author considers the specifics of the organic use of variety numbers in the director's work on the creation of a theatrical performance. Based on the practical and theoretical experience of researchers in the field of stage direction, theatrical performances and holidays, the stages of the director's work on adapting the variety act to the dramaturgical concept of a theatrical performance were highlighted.

Keywords: theatrical performance, variety, variety act, adaptation of the variety act

Театрализация как явление культуры, возникшее в начале XX в. именно в качестве особого творческого метода в драматургии и режиссуре «театра жизни», прошла значительный путь развития. Исследователи в области массовых праздников, анализируя феномен театрализации, определили ее как эффективный метод воздействия на аудиторию, который состоит из определенных компонентов, находящихся в тесной взаимосвязи. Эта особенность была выделена режиссерами-практиками в XX в. и наиболее ясно определяла процесс (технологию) создания театрализованного действия, его особенности для более эффективного воздействия на аудиторию в достижении социально-педагогических целей.

Рассматривая театрализованное действие как факт искусства, обладающий самостоятельной художественно-эстетической ценностью, следует выделить его синтетичную природу. Это часто приводит к мнению, что творчество в театрализованном представлении носит вторичный характер, так как драматургия действия создается режиссером из самостоятельных художественных материалов, например, эстрадного номера. С помощью соединения всех элементов представления в опре-

деленной композиционной последовательности рождается драматургической концепция представления, новый факт искусства. Однако при процессе соединения важно помнить, что речь идет именно о синтезе различных видов искусств, который предполагает драматургическую смысловую связь между элементами, а не эклектичное соединение материала, которое сегодня, по мнению автора, мы часто можем наблюдать в практической деятельности режиссеров.

Режиссеры часто обращаются к артистам разных жанров для использования готовых эстрадных номеров в своих драматургических концепциях. Важно сделать акцент на том, что создание театрализованного представления предполагает сложный и трудоемкий процесс отбора необходимого документального и художественного материала, который впоследствии будет смонтирован в единое целостное действие. Использование в театрализованном представлении придуманного ранее эстрадного номера, созданного авторами и исполнителями для отельного показа зрителю, возможно лишь в случае, когда режиссеру видится возможным его адаптация к структуре театрализованного действия для реализации сюжетно-смыслового каркаса представления. Органичное включение эстрадного номера в драматургическую концепцию театрализованного представления требует от режиссера решения определенного комплекса задач, специфические особенности решения которых автор статьи попытается определить и рассмотреть с методических позиций.

В рамках данного исследования, опирающегося на теоретические основы режиссуры театрализованных представлений и практический опыт в данной области, были выделены нижеизложенные методические особенности адаптации эстрадного номера. Необходимо обозначить, что под адаптацией автор понимает включение эстрадного номера в драматургическую концепцию представления, не нарушающего, а укрепляющего его художественную целостность.

Сегодня много споров и дискуссий вызывают вопросы, касающиеся различного рода понятий, связанных с режиссурой, что, на наш взгляд, напрямую коррелирует с процессом размывания границ между ее направлениями и областями применения. Однако в данной статье нас будет интересовать не столько терминология и научные трактовки, связанные с рассматриваемой проблематикой, сколько практическая технология и методическая составляющая деятельности.

Для успешного решения задач по адаптации эстрадного номера в режиссуре театрализованного представления, на наш взгляд, необходимо обратиться к работам теоретиков и практиков в области массовых

форм эстрадного действия, исследовавших процесс создания эстрадных номеров и представлений. Опираясь на их труды, определить специфические особенности работы режиссера над использованием эстрадного номера в режиссуре театрализованного представления.

Поскольку эстрадный номер представляет собой ряд связанных между собой в определенной последовательности действий артиста конкретного жанра, творческого диапазона и его психофизики, мы будем исходить из постулата, что для адаптации номера под новую драматургическую концепцию необходимо учесть два фактора, а именно: сам номер, обладающий художественной целостностью и творческие возможности актера-исполнителя.

Крупнейшие драматурги и режиссеры в области эстрады И. А. Богданов и И. А. Виноградский, в своем учебнике дают следующее определение эстрадного номера: «Эстрадный номер – это краткое самостоятельное и законченное произведение искусства, основа любого типа эстрадного представления»¹. Такого рода номер, профессор И. Р. Штокбант называет «своеобразным спектаклем, у которого есть свое начало, свое развитие, кульминация и развязка»². Следовательно, при использовании эстрадного номера в драматургической концепции театрализованного представления, режиссеру необходимо учитывать его внутреннюю драматургию, чтобы исключить ситуацию, при которой драматургия номера вступает в противоречие с драматургией представления. Избежать этого, по нашему мнению, возможно, используя два пути решения задачи по адаптации драматургии номера к драматургии театрализованного представления.

Во-первых, драматургия номера должна стать частью драматургической концепции представления, она должна способствовать движению сюжета, используя номер для сценической реализации образного решения всего представления или его эпизода. Для этого необходимо видоизменить начало и финал номера или иначе расставить в нем акценты. Задача режиссера в работе над внедрением эстрадного номера в драматургию представления – стараться не изменять сам номер, а драматургически выверенно и точно по смыслу расставить в нем акценты, так, чтобы номер работал на раскрытие идейно-тематического замысла театрализованного представления.

Второй вариант – в том случае, когда первый невозможен, – предполагает полное перестроение драматургии номера под драматургию представления, либо постановку нового оригинального номера. Не следует оставлять без внимания, что зачастую при изменении драматургии номера для внедрения в режиссерскую концепцию, разруша-

ется целостность номера как такового. Нарушая целостность структуры номера, режиссер разрушает его как факт искусства. Вследствие этого, при необходимости существенных изменений драматургии номера, продуктивнее осуществить постановку нового номера.

В попытках адаптировать эстрадный номер, режиссеру важно учитывать авторство номера. Его создатель, он же, чаще всего, исполнитель, очень трепетно относится к своему творению и очень болезненно воспринимает любые попытки видоизменения и деформации его «детища», что, на наш взгляд, нельзя оставлять без внимания. Включая эстрадный номер в художественное полотно представления, режиссеру необходимо обеспечить логичное по смыслу появление исполнителя со своим номером и его уход, т. е. «связки» – переход от одного номера к последующему действию на сцене.

Органичному использованию эстрадного номера в структуре представления способствует использование режиссером различных выразительных средств как инструмента адаптации. Подобранный видеоряд, музыка необходимы для наибольшей адаптации номера к драматургии театрализованного действия.

Вне зависимости от путей решения задачи по адаптации драматургии номера к драматургической концепции представления, эстрадный номер может быть использован:

- для сценической реализации драматургии представления;
- для сценической реализации художественно-образного решения эпизода или всего представления, способствуя воплощению оригинального творческого замысла режиссера.

По меткому замечанию профессора И. А. Богданова, эстрадные номера «могут быть сюжетные, а могут быть построены на уникальной технике исполнения...» в каком-либо жанре «где основным выразительным средством выступает трюк»³. Исполнительская специфика эстрадных номеров определяет второй аспект адаптации номера, требующий внимания режиссера. Речь идет о жанровой специфике.

В области исполнительского искусства эстрада имеет свои особенности, отражающиеся в жанровом разнообразии эстрадных номеров. Важно учесть, что понятие жанр на эстраде несколько отличается от общепризнанного традиционного разделения. Если в классическом понимании под жанрами принято понимать драму, комедию, трагедию и т. д., то специфика эстрады диктует нам иные условия. Как известно в эстрадном номере главным является артист и его мастерство в каком-либо направлении искусства. Следовательно, эта особенность является определяющей для разделения эстрадных номеров на жанры

(акробатика, пантомима, фокусы, гимнастика, клоунада, вокальные, речевые жанры и т. д.). По утверждению советского теоретика и историка эстрадного и циркового искусства Евгения Кузнецова: «Эстрадное искусство объединяет разнообразнейшие жанровые разновидности, общность которых заключается в легкой приспособляемости к различным условиям публичной демонстрации в кратковременности действия, в концентрированности его художественно-выразительных средств»⁴.

Безусловно, в любом эстрадном номере используются широкий спектр выразительных средств, но всегда есть основное выразительное средство, определяющее его жанр.

Значимость жанровой основы эстрадного номера обуславливает специфические особенности его адаптации к драматургической концепции театрализованного представления. Для эффективного использования эстрадных номеров в театрализованных представлениях, режиссеру необходимо учитывать:

- различную специфику эстрадных жанров;
- возможность соотнесения жанра эпизода представления и жанра, входящего в него номера;
- особенности смешения жанров, если это заложено в смысловой нагрузке, что требует от режиссера глубокой проработки замысла.

Органичное использование эстрадных номеров разных жанров для сценической реализации режиссерского замысла имеет важное значение. Достаточно вспомнить работы крупнейшего практика В. Э. Мейерхольда, в работах которого различные цирковые жанры (акробатика, гимнастика и др.) использовались как одни из основных средств выразительности.

Говоря о жанровой разнообразии, следует помнить, что «оригинальные и эстрадно-цирковые жанры представляют собой значительную часть жанровых форм эстрады ... номера таких жанров всегда были и будут украшением любого концерта ... им присуща яркая зрелищность»⁵. Однако именно в этом таится опасность использования эстрадного номера в качестве украшения и развлечения, что в современной режиссерской практике, по мнению автора, достаточно частое явление. И здесь мы хотели бы подчеркнуть мысль, высказанную теоретиком эстрады Е. Д. Уваровой: «Эстрада – многожанровое сценическое искусство ... имеет ярко выраженную развлекательную функцию, что отнюдь не исключает ее содержательности»⁶.

Именно в силу сказанного, подчеркнем, что задача режиссера заключена в раскрытии идейно-тематического замысла сценария, а впоследствии и всего театрализованного представления через использо-

вание эстрадного номера. Задача режиссера по средствам используемого жанра оправдать сюжет, раскрыть драматургический замысел.

Особо следует акцентировать внимание на таком важном аспекте, влияющем на адаптацию эстрадного номера к драматургической концепции театрализованного представления, которым является специфика работы с актером-исполнителем, так как «драматургия произведения эстрадного искусства представляет собой идейно-тематическое и событийное содержание, выраженное через действия актера»⁷. Следовательно, актер в эстрадном номере и есть ключевая фигура, а его творческие навыки, умения, возможности являются первостепенными составляющими сценического воплощения действия. Именно в силу этого проявляются специфические особенности работы с исполнителем, которые необходимо учитывать режиссеру, так как «эстрада – это, прежде всего, показ мастерства»⁸.

С методических позиций работу режиссера с исполнителем над эстрадным номером можно условно разделить на две составляющих.

Во-первых, это работа режиссера с исполнителем, исходя из его индивидуальных технических возможностей, которая заключается в поиске художественных выразительных средств для раскрытия его мастерства в реализации замысла представления. В частности, очень важно найти органичное сочетание между включенными в сюжет действия выполняемыми артистом различными эффектными трюками, с одной стороны, и демонстрацией яркой неординарной личности самого исполнителя, которую эти трюки не должны затмевать, с другой.

В случае необходимости расширения трюковых возможностей исполнителя, режиссер может воспользоваться подменой, то есть незаметно для зрителя прибегнуть к тому, чтобы роль на площадке продолжал исполнять уже другой артист. В театрализованном эстрадном представлении «Феи и Духи», поставленном в пространстве крепости «Ягдберг» в австрийском городе Форальберг, режиссер А. А. Конович именно с помощью такого приема нашел возможность превращения «Бабы Яги» в «Принцессу». Для этого в одном из эпизодов представления был использован творческий потенциал и трюковые возможности пяти, незаметно подменявших друг друга, исполнителей – балерины, цирковой воздушной гимнастки и трех каскадеров, которые «летали» на помеле, горели и падали с многометровой высоты крепостной стены. Объединив их всех в едином драматургическом замысле, режиссер выстроил завораживающее действие, заставившее зрителей активно сопереживать происходящему на нетрадиционной площадке старинной крепости.

Именно исходя из первой составляющей, формируется вторая. Она подразумевает работу режиссера с артистом в репетиционном про-

цессе не только над техникой исполнения номера, но и над поиском образа его героя как творческой личности с определенной психофизической действия в драматургической линии сюжета. И эта работа сродни классическому драматическому театру, которая заключается в выстраивании режиссером сквозного действенного всего театрализованного представления.

Если говорить о технологии в области режиссуры эстрады, то особенность драматургического построения эстрадного номера, по утверждению исследователей, состоит в «выстраивании специфической логики чередования трюковых и технологических элементов исполнения, которые обеспечивают актеру наилучшие возможности демонстрации своего мастерства»⁹. Поэтому, используя в театрализованном представлении эстрадный номер, необходимо помнить, что в нем ключевым является мастерство артиста, его возможности, которые необходимо использовать режиссеру для сценической реализации драматургического замысла. Однако здесь обнаруживается тонкая грань, которая требует от режиссера филигранного подхода, так как в режиссуре отдельного эстрадного номера «драматургия эстрадного номера второстепенна, она призвана «обслуживать» жанр, и, в первую очередь помогает раскрыть мастерство, индивидуальность эстрадного артиста, которые находят выражение в специфических выразительных средствах жанра»¹⁰. Именно исполнительское мастерство используется режиссером как средство выразительности. Вследствие чего мастерство артиста нивелируется режиссерской концепцией. Впрочем, это ничуть не снижает значимость творческого и технического потенциала артиста. Если в самостоятельном эстрадном номере он выступает как индивидуальный исполнитель, то в театрализованном эстрадном представлении он получает роль как в театре, а его мастерство, его индивидуальные умения и навыки вливаются в действие коллектива, позволяют реализовать, ярко раскрыть свою роль на сцене в ансамбле исполнителей.

Осуществляя свою профессиональную деятельность в театрализованном эстрадном представлении, артист эстрады перестает быть главным действующим лицом. На первый план выходит роль, которую он исполняет, тот образ, который он создает на сцене. Личность артиста в рамках сценического пространства нивелируется создаваемым образом. Остается индивидуальность артиста как исполнителя роли. Перед режиссером стоят задачи: раскрыть драматургический замысел через актерские и технические возможности исполнителя, его умение и мастерство в определенном жанре использовать для движения сюжета театрализованного эстрадного представления.

Вот как был выстроен на основе тематического монтажа нескольких номеров эпизод революционных исторических перемен, сметающих старую власть, в театрализованном представлении «Набат Революции» в БКЗ «Октябрьский» (автор сценария и постановщик А. А. Конович). Начинается бал в Зимнем дворце. Все танцующие в белоснежных фраках и платьях. В центре император с супругой. Бал приобретает все более фантазмагорические формы пира во время чумы. Танцуют прекрасные девушки в белых хитонах.

Раздаются звуки мелодии «Манфред» П. И. Чайковского. Во дворец врываются моряки в черных бушлатах, которые разгоняют бал и нападают на белоснежных танцовщиц. Стоп-кадр. В луче света остается лежать сломанная беззащитная фигурка балерины, окруженная яростными матросами.

Сверху на балерину падают алые, словно кровавый водопад, ленты полотна. По ним, как бы поднятая на штыки винтовок моряков, возносится белоснежная балерина (цирковой номер на полотнах Натальи Казанцевой), превращаясь в глядящего с небес на происходящее ангела (проекция тени выступающей артистки цирка на появившееся на заднике сцены изображение Александрийской колонны Дворцовой площади).

Из глубины сцены к застывшей группе подходит артист (народный артист России Виктор Кривонос). Исполняется вокальный номер – специально написанная для представления ария раздавленного революцией бывшего сенатора. Это размышление о будущем России, месте каждого гражданина в ее судьбе:

Как трудно быть избранным свыше
В глухом одиночестве дня.
О Русь, о, жена моя! – слышишь?
Я здесь, положишь на меня.
Как ангел на Александрийском
Столпе, не скрывая тоски,
Взираю на мир этот низкий,
Дерущий тебя на куски.
На страшной, беспамятной тризне,
Где пир торжествует чумной,
Державу держу, богоизбран, –
Вот жребий единственный мой!..
Но если в кровавую бездну
Сорвешься, по краю гоня,
Я вместе с тобою исчезну,
Россия, Россия моя!

В финале белоснежный ангел, он же поднятая на штыки революционными матросами балерина – растерзанный символ России, – застывает в воздухе, будто распятая, на алых полотнах. И как апофеоз вокального номера белоснежный ангел срывается с высоты вниз, пролетая сквозь алые ленты (технический трюк воздушной гимнастики – артистки цирка). Слово «затаптывая» распростертого на земле белоснежного ангела, надвигается на алые ленты-знамена серая толпа народа – рабочий люд.

Из предложенного примера можно сделать вывод о том, рассматривая особенности драматургии эстрадного номера, основывающегося на мастерстве артиста, мы фиксируем такой важнейший фактор – исполнитель в нем определяется как главное лицо. Эту же мысль особо подчеркивают исследователи эстрадного искусства. В частности, процитируем профессора И. А. Богданова: «Личность артиста, его индивидуальность, степень владения выразительными средствами жанра являются определяющими моментами в создании номера»¹¹.

В постановке театрализованного эстрадного представления режиссеру важно через исполнительское мастерство артиста прийти к реализации драматургической сюжетной линии действия. В проанализированном эпизоде театрализованного представления «Набат Революции» в драматургическом контексте действия происходит переосмысление и монтаж нескольких разножанровых номеров: эстрадно-хореографического, вокального, музыкально-пластического, циркового.

Мы можем видеть, что если в постановке эстрадного номера драматургия имеет прикладное значение, то при адаптации эстрадного номера в художественном полотне театрализованного эстрадного представления драматургия становится первостепенной. Но не в силу понижения значимости мастерства артиста и его индивидуальности, а путем использования его мастерства для реализации общей драматургической концепции театрализованного представления.

И здесь определяется одна из самых важных и в то же время сложных задач в работе режиссера – работа с исполнителем. Именно от нее во многом зависит успешность адаптации номера в рамках представления как целостного произведения искусства.

Искусство эстрады персонифицировано. Цельный номер может родиться только на основе индивидуальных творческих возможностей артиста. Если в театре, например, роли Ромео или Джульетты могут быть сыграны разными актерами, то номер артиста эстрады «живет и умирает» с ним, потому что построен на индивидуальной технике и актерском мастерстве конкретного исполнителя. Вследствие чего,

адаптируя номер артиста в художественную ткань театрализованного эстрадного представления, режиссеру необходимо выявить совершенно иное прочтение этого номера и соответственно актерского образа, создаваемого исполнителем. Именно в этом заключается специфика работы режиссера с артистом как с личностью.

Режиссеру важно обладать искусством ведения диалога, позволяющим донести до артиста главную мысль и идею представления. Убедить, что его индивидуальность как исполнителя не будет утрачена при адаптации номера к общей канве театрализованного представления, а наоборот, заиграет новыми гранями, словно бриллиант, ограненный рукой мастера-ювелира. В этом, на наш взгляд, заключается одна из главных задач режиссера в работе с артистом, ибо только он видит общую картину драматургической концепции, целостность замысла театрализованного эстрадного представления и, соответственно, представляет монтажные возможности конкретно взятых номеров в театрализованном действии.

Работа с артистом как творческой личностью, требует от режиссера конкретно выстроенного индивидуального подхода. Важно объяснить актеру место его номера и роли в развитии сюжетных перипетий представления. Это позволит исполнителю осознано подойти к реализации номера в рамках театрализованного представления и осознать, что он работает не отдельно взятый и поставленный для него номер, а решает с его помощью новые задачи в абсолютно другом контексте исполнения. Часто номер артиста эстрады требует перестроения последовательности действий или перестановку составных частей номера (например, гимнастических упражнений, технических элементов воздушной гимнастики) для наибольшей адаптации номера к концепции всего представления. И именно индивидуальный подход к личности артиста-исполнителя номера, на наш взгляд, позволяет добиться в этом максимального результата.

Работая над драматургией номера, включенного в действие представления, его художественным и техническим сценическим воплощением, помимо реализации всех творческих и организационных задач, режиссеру крайне важно создать такие условия для исполнителя, чтоб между артистом на сцене и зрителем в зале посредством созданного представления состоялся диалог. Режиссер в данном диалоге выступает в качестве создателя действия, этот диалог реализующего.

Для того, чтобы такой художественно-образный диалог состоялся, необходимо создать следующие условия: точно драматургически

придумать сценическое действие артистов и подготовить к его восприятию зрителя. Цели и задачи сценариста, режиссера, артиста и зрителя должны соответствовать друг другу. Создавая все условия, необходимые для удовлетворения потребности в конкретном действии зрителя, а также потребности в творческой реализации артиста в конкретной структуре драматургического замысла, режиссер эффективно воплощает художественно построенную идейно-тематическую задачу, определенную как заказчиком, так и самим режиссером, его гражданской позицией, творческим взглядом на заложенную в действии проблему.

Сегодня успешная реализация этих целей в театрализованном представлении, по результатам из нашего исследования, напрямую зависит от умения драматурга и режиссера творчески адаптировать эстрадные номера к драматургической концепции действия. При этом, что следует из сказанного, целостная драматургическая канва представления, не может быть нарушена, а наоборот должно укрепляться за счет усиления выразительности и смысловой нагрузки используемых эстрадных номеров. Увеличивая с помощью использования эстрадного номера уровень художественной выразительности всего действия, режиссеру необходимо пройти все описанные уровни адаптации номера (драматургия, жанр, актер-исполнитель, личность), организуя в сценическом пространстве тематически выстроенный диалог между артистом и зрителем посредством созданного и реализованного замысла.

Делая вывод из всего сказанного, подчеркнем – для нас бесспорным является тот факт, что успешной адаптации эстрадного номера к драматургической концепции представления, укреплению его целостности и, как следствие, успешной реализации диалога между артистом на сцене и зрителем в зале, способствуют: использование жанровых особенностей номера при сценическом воплощении замысла; умелая профессиональная работа режиссера с артистом как с исполнителем и как с творческой личностью.

Примечания

¹ Богданов И. А. Драматургия эстрадного представления / И. А. Богданов, И. А. Виноградский. СПб.: СПбГАТИ. 2009. С. 13.

² Штокбант И. Эстрадный номер // Актуальные проблемы воспитания актерских и режиссерских кадров эстрады в вузе. Л., 1987. С. 70.

³ Богданов И. А. Драматургия эстрадного представления. С. 84–87.

⁴ Кузнецов Е. Из прошлого русской эстрады / Е. Кузнецов. М., 1958. С. 19.

⁵ Богданов И. А. О режиссуре оригинальных жанров эстрады / И. А. Богданов. СПб.: СПбГАТИ, 2003. С. 3.

⁶ Эстрада России. XX век: энциклопедия / [отв. ред. Е. Д. Уварова]. М.: Олма-Пресс, 2004. С. 16.

⁷ Богданов И. А. Драматургия эстрадного представления. С. 26.

⁸ Деммени Е. Петрушки на эстраде // Призвание кукольник» / Е. Деммени // Л., 1986. С. 73.

⁹ Богданов И. А. О режиссуре оригинальных жанров эстрады. С. 88.

¹⁰ Там же. С. 90.

¹¹ Богданов И. А. Драматургия эстрадного представления. С. 5.

В. Ф. Кудашов

Трансформация эстрадных номеров в массовом представлении на стадионе

Эстрадный номер как особое явление зрелищной культуры всегда стремился к взаимодействию со смежными жанровыми формами. Режиссеры-постановщики на протяжении десятилетий изучали структурные особенности эстрады и способы ее интеграции в не концертные пространства.

Но только XXI в. с его телеориентированностью стал тем ключом, который позволил «его величеству эстраднему номеру» шагнуть далеко за пределы простой сцены-коробки, стать не просто ярким элементом концертной программы, а полноправно считаться важнейшим элементом масштабных шоу-программ на площадях и стадионах.

Ключевые слова: эстрадный номер, зрелищность, телеориентированность, эстрада на стадионе, художественно-спортивные представления

Valery F. Kudashov

Transformation of a variety act in a mass performance at the stadium

The variety performance, as a special phenomenon of entertainment culture, has always sought to interact with related genre forms. For decades, show-business-producers have studied the structural features of the variety performance and how it can be integrated into non-concert spaces.

But only the XXI century, with its tele-orientation, became the key that allowed "His Majesty the pop number" to step far beyond the simple box-stage, to become not just a bright element of the concert program, but rightfully be considered the most important element of large-scale show programs in squares and stadiums.

Keywords: variety performance, entertainment, TV-orientation, variety performance at the stadium, artistic and sports performances

«Массовое эстрадное представление! Сколько интересного содержания и какое неисчерпаемое богатство и разнообразие зрелищных приемов заключено в этих трех словах», так писал известный постановщик советских стадионных праздников Евгений Гершуни в середине 1960-х гг. XX в.¹

Задача перенести эстрадный номер на более масштабные – не концертные площадки и пространства встала перед режиссерами-постановщиками практически сразу после новой волны интереса к советской эстраде. Это явление даже получило в позднесоветской культуре свое название – «эстрадизация».

Сам термин ввел в культурно-научный оборот литературный критик-шестидесятник В. Кардин. Вот что он сам писал по этому поводу: «Свершилась эстрадизация искусства. Эстрада размывает границы и критерии»².

Конечно, эстрадизация искусства – это не явление только лишь периода оттепели. Первые опыты «эстрадизации» относятся к началу советского строя. Так, достаточно яркие эксперименты ставили поэты Серебряного века (И. Северянин, А. Вертинский), поэты-футуристы (В. Маяковский, В. Каменский, Д. Бурлюк и др.). «Образовались специальные экспериментальные „площадки“, на которых активно развивалось дореволюционное „эстрадное искусство“ (кафе „Бродячая собака“, подвал „Привал комедиантов“)³.

При этом именно довоенный период, особенно в Ленинграде, был своеобразным расцветом эстрадного искусства. В 1930-е гг. XX в. в стране произошел бум творчества. В разных районах Ленинграда открывались дворцы культуры, театральные и оперные студии, формировались симфонические, духовые и джазовые оркестры, хоровые и хореографические коллективы.

Профессиональных артистов Ленинграда объединило под своим крылом сперва «Ленинградское объединение музыки, эстрады и цирков», которое с первых дней своего существования решает амбициозную задачу создания новых форм и жанров искусства в городе и стране, а затем и созданная на основе Объединения ЛенГосЭстрада. Ее артистами и коллективами за 10 предвоенных лет были проведены сотни концертов, показаны сотни спектаклей и творческих программ на различных театральных и концертных площадках города, в парках и садах Ленинграда.

Свое второе и, по сути, новое развитие эстрадный жанр получает в послевоенный период, а вернее, в самом конце 1950-х гг.

16 декабря 1959 г. на Всероссийском совещании по вопросам эстрадного искусства, выступая с трибуны Кремлевского театра, Н. Смирнов-Сокольский наметил новый путь советской эстрады: «правильное и верное – это тот путь, который давно уже открыт и проторен во всех видах искусства кроме эстрадного. Школьная и студийная подготовка молодых артистов»⁴.

По итогам Всероссийского совещания, проходившего в Кремлевском театре в декабре 1959 г., было принято Постановление Совета министров РСФСР «Об улучшении концертно-эстрадной работы в РСФСР». Министерству культуры России предлагалось открыть в Москве, Ленинграде и Свердловске творческие эстрадные мастерские, а

в некоторых учебных заведениях и отделения эстрады. Приказом Министерства культуры РСФСР от 17.04.1961 была создана Всероссийская творческая мастерская эстрадного искусства с масштабными задачами по созданию новых номеров, целых программ, состоящих из всех жанров эстрадного искусства.

Это и стало новым витком «эстрадизации» – когда «размывание смысловых границ между разнородными явлениями культуры (прежде всего – художественной культуры) ведет к своеобразному синтезу искусств, – смысловому сближению поэзии, театра, музыки и т. п. в рамках одного – эстрадного жанра»⁵.

Разумеется, попытки интегрировать эстрадный номер в стадионное пространство предпринимались и до этого момента. Например, в 1957 г. на стадионе имени Кирова в Ленинграде состоялось грандиозное представление, посвященное 250-летию со дня рождения города. Его постановщики: главный режиссер – народный артист СССР Г. Товстоногов, художник С. Мандель, балетмейстер А. Обрант, режиссер спортивных сцен Я. Теверовский создали удивительный массовый спектакль об истории города и его личностях.

И если часть находок (чисто стадионного характера), как, например, художественный фон на одной из трибун, когда «на глазах у зрителей, из цветных полотнищ то возникал и распался черный двуглавый орел, символ царской власти, то вдруг начинала колыхаться и набегать волнами голубая гладь невской воды или появлялись алые «серп и молот» – эмблема нового социалистического государства» воспринимались зрителями на «ура»⁶, а часть именно из-за несоответствия особенностей эстрадного номера масштабам пространства терялись. Так, например, «появление Петра I в ботике не произвело должного эффекта из-за несоответствия масштабов миниатюрного ботика и громадной чаши стадиона. Фигура Петра I оказалась мелкой, невыразительной, хотя высоченного роста актер А. Смирнов, исполнявший роль основателя Петербурга, и не был в этом виноват. Просчет был в том, что специфические особенности стадионного зрелища не были учтены в режиссерском решении этого эпизода»⁷.

В целом именно Ленинград и ленинградская школа режиссуры массовых театрализованных и эстрадных постановок стала своеобразным полигоном по обкатке новых инструментов «эстрадизации».

Именно основатели ленинградской кафедры режиссуры массовых театрализованных представлений и праздников впервые в истории вынесли эстрадный номер в стадионное шоу. Это было в 1975 г. в программе «Знамя Победы – знамя Октября», поставленной в Лужниках и

посвященной 30-летию Победы. Именно с этого года просто стадионное представление стало официально носить наименование «художественно-спортивное»⁸.

Но полностью проблему переноса эстрады на стадион не решили даже здесь. Сам режиссер программы (народный артист России Борис Петров) говорил об этом представлении так: «Несмотря на очень сильный состав исполнителей, эта часть представления не смогла выдержать конкуренции с массовыми частями праздника. А ведь в программе этого стадионного концерта принимали участие такие замечательные и известные артисты, как Л. Зыкина, П. Лисициан, Г. Вичин, Л. Лещенко, Ю. Тимошенко и Е. Березин, В. Толкунова, Э. Пьеха, И. Кобзон, Б. Брунов и др., каждый из которых мог бы украсить любой концерт мастеров искусств»⁹.

Но именно Борис Николаевич позже предложит постановщикам инструментарий для внедрения номеров спорта и/или искусства в стадионные действия (рис. 1).

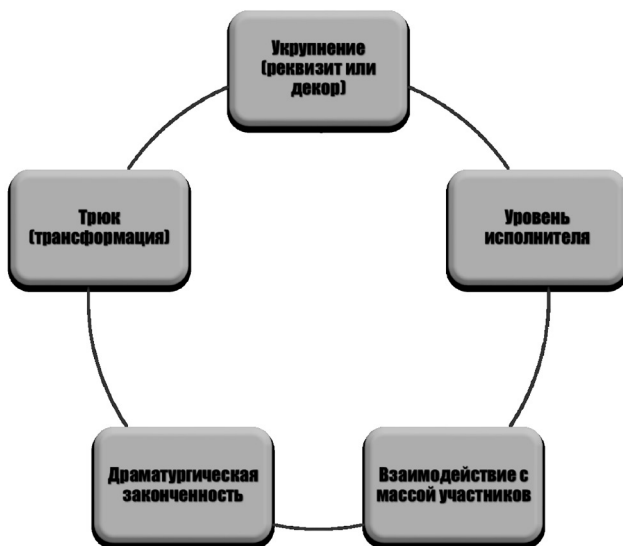


Рис. 1. Особенности использования вставного номера в МСХП
(по Б. Н. Петрову)

В зависимости от решаемых задач сольные и групповые номера в массовых спортивно-художественных представлениях делятся на две группы: нетематические и тематические. Главной задачей нетематических номеров является показ достижений в спорте или искусстве, а

тематических – воплощение в действие средствами спорта и искусства определенной авторской мысли сценарно-режиссерского замысла.

Анализ лучших массовых постановок показывает, что эта проблема решается режиссерами двумя основными путями: введением в номер оригинальных конструкций, необычных гимнастических снарядов или специально придуманных для этой цели предметов, которые сначала используются в упражнениях участников массового номера, а затем – в сооружении конструкций для вставного номера; и использованием возможностей участников массового номера в подаче вставных номеров.

Практикой установлено, что первое направление предпочтительно в подаче спортивных номеров, а второе – номеров искусства¹⁰.

Если схематичное изображение элементов вставного номера по технологии Б. Петрова сравнить с основными структурными элементами классического эстрадного номера по И. Богданову (рис. 2), то мы видим общие элементы: сквозной прием, он же «трюк» номера; уровень исполнителя и драматургическая законченность.

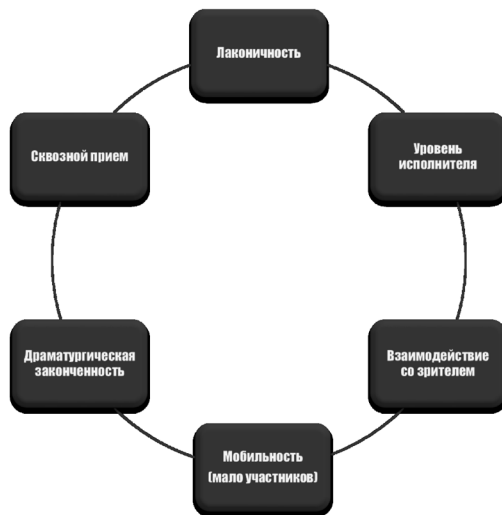


Рис. 2. Особенности художественной структуры эстрадного номера (по И. А. Богданову)

А значит, оставляя в структуре адаптируемого номера эти элементы, можно попробовать найти средства для сохранения и остальных.

Решение этой нетривиальной задачи стало возможным уже в наше время с помощью выявленных В. Ф. Кудашовым основных факторов зрелищности (рис. 3)¹¹.



Рис. 3. Основные факторы зрелищности (по В. Ф. Кудашову)

Применяя данные факторы в видеоанализе эстрадных номеров внутри современных художественно-спортивных представлений, мы обнаружили следующие закономерности.

Так, при анализе фрагмента церемонии Открытия Летних олимпийских Игр в Лондоне в 2012 г. в канву церемонии был вставлен номер с участием Лондонского симфонического оркестра под управлением сэра Саймона Рэттлаи, знаменитого британского комедийного актера Роузена Аткинса в образе мистера Бина. Сюжет номера, интегрированного в масштабное стадионное шоу, следующий: мистер Бин – клавишник оркестра, но его музыкальная партия внутри произведения «Колесницы огня» (Chariotsoffire) из одноименного кинофильма про Олимпийские Игры 1924 г. композитора Вангелиса (Vangelis) очень проста – это всего одна нота. И поэтому наш герой скучает, и от скуки выделяет вызывающие улыбку гэги: то достанет мобильный телефон для селфи, не переставая играть ту самую одиноко повторяющуюся ноту; то потянется к стоящему поодаль рюкзаку за салфеткой, а, чтобы не прерывать игру, «удлинит» свою руку при помощи зонта-трости; а то заснет и ему привидится, что он герой уже упоминаемой киноленты (причем организаторами сделана подсымка-римейк самого главного момента фильма – пробежки атлетов по берегу) и почти выигрывает спортивный забег (рис. 4). Но вот сон обрывается, и оказывается, что оркестр уже давно завершил игру, и звучит только лишь нота в исполнении нашего героя.



Рис. 4. Фрагменты эстрадного номера на церемонии открытия Летних олимпийских Игр в Лондоне в 2012 году (режиссер Дэнни Бойл)

Налицо абсолютно классический эстрадный номер, отвечающий практически всем канонам жанра: есть харизматичный исполнитель – мистер Бин (Роуэн Аткинс), драматургическая законченность, лаконизм, сквозной прием (клоунада) и даже мобильность (центральную роль играет один персонаж), но при этом интеграция в стадионное пространство решена тремя приемами:

1. музыкальным укрупнением за счет совместного исполнения с симфоническим оркестром;
2. визуальным укрупнением за счет крупных планов героя и их трансляции на экраны стадиона (и телеэкраны прямого эфира соответственно);
3. драматургическим расширением через внедрение в канву номера видеофрагмента с персонажем.

Еще одним не менее ярким примером интеграции эстрадного номера в сюжетную линию олимпийской церемонии на стадионе стал номер «пиктограмм олимпийских игр 2020», показанный в прямом эфире на церемонии открытия Летних олимпийских Игр в Токио 2021 г.

Сквозным приемом показа 50 пиктограмм, изображающих виды спорта, в которых будут соревноваться атлеты со всей планеты стал

сценический прием контраста цвета (когда на однотонном фоне вспомогательные элементы и одежда ассистентов становятся «невидимыми», так называемый «эффект черного бархата»).

Под динамичную мелодию 3 мима, а именно так можно охарактеризовать амплу актеров, оставаясь одетые в бело-синие комбинезоны с масками-головками в виде шаров синего цвета, ловко меняя реквизит и элементы одежды в режиме реального времени (на глазах тысяч атлетов на трибунах стадиона и миллионов телезрителей у экранов) показали за 5 минут 50 пиктограмм. При этом соблюдая законы жанра и драматургическую кривую: от завязки к кульминации, актеры демонстрировали разные пристройки к показу пиктограмм. Начиналось все с кадра, где главный герой лежит среди синих элементов, а вместе создается первая пиктограмма современного пятиборья, и вот он уже на арене стадиона и показывает легкую атлетику (рис. 5).

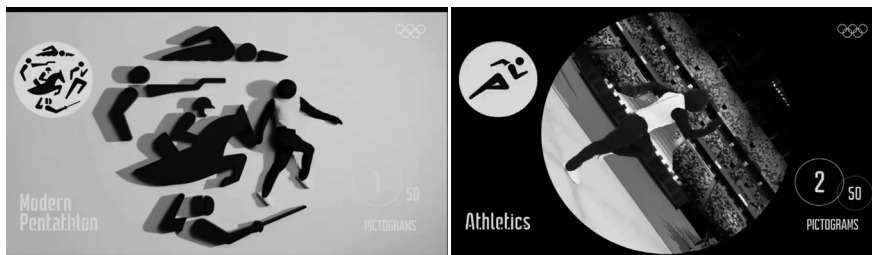


Рис. 5. Фрагменты эстрадного номера на церемонии открытия Летних олимпийских Игр в Токио 2021 г. (реж. Марко Балич)

И затем этим же принципом демонстрируются и остальные пиктограммы, но чтобы прием не наскучил, его делают разнообразным за счет иных средств показа. То меняя место действия, перенося нас вновь со стадиона в студию, где были предзаписанные элементы (рис. 6).

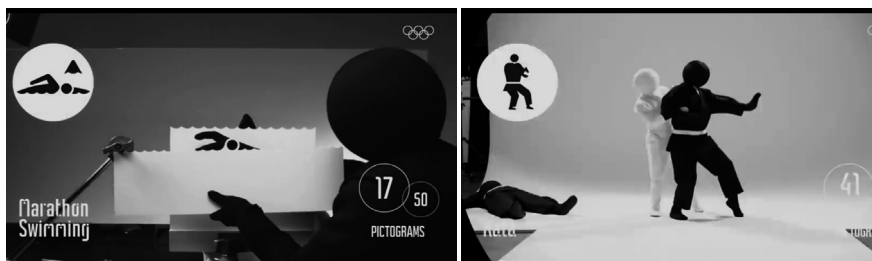


Рис. 6. Фрагменты эстрадного номера на церемонии открытия Летних олимпийских Игр в Токио 2021 г. (реж. Марко Балич)

То вставляя (принципом гэг З+) новый способ демонстрации, когда вроде бы в кадр случайно попал ассистент-помощник, но на самом деле именно эмблема у него на груди рубашки и является одним из значков пиктограммы (рис. 7).



Рис. 7. Фрагменты эстрадного номера на церемонии Открытия Летних олимпийских Игр в Токио 2021 г. (реж. Марко Балич)

По ходу презентации нам постепенно увеличивали количество героев и вот на финальных показах пиктограмм мы видим трех персонажей, которые показав итоговую – пятидесятую – пиктограмму (рис. 8) занимают законное место на собранном из элементов же номера пьедестале почета (рис. 9).



Рис. 7.
Фрагменты эстрадного номера
на церемонии Открытия
Летних олимпийских Игр в Токио 2021 г.
(реж. Марко Балич)



Рис. 8.
Фрагменты эстрадного номера
на церемонии Открытия
Летних олимпийских Игр в Токио 2021 г.
(реж. Марко Балич)

Здесь внедрение в масштаб стадиона решалось двумя уже знакомыми приемами и одним новым приемом:

1. визуальным укрупнением за счет крупных планов героев, их трансляции на экраны стадиона и телеэкраны прямого эфира;

2. драматургическим расширением через внедрение в канву номера отдельных видеофрагментов с персонажем;

3. акцентированием на персонажах за счет сцены-подиума, поднятой на высоту по сравнению с ареной стадиона.

И еще один номер, уже отечественного мероприятия, где постановщики смогли соединить все структурные элементы эстрадного номера с приемами зрелищного масштабирования. Речь пойдет о церемонии открытия фестиваля молодежи и студентов 2017 г. в Сочи – о номере-эпизоде «рак».

На огромной арене стадиона «Фишт», где проходило открытие и закрытие Зимних олимпийских Игр 2014 г. постановщиками было придумано как в образной вокально-танцевально-документальной форме рассказать молодежи планеты о проблемах и решениях такого вопроса как раковые болезни.

На арене стадиона на огромной круглой вращающейся на 360 градусов платформе сперва появлялись главные лица номера: русский ученый Анна Кудрявцева и вокалисты Олег Кондраков и Юлия Паршута. Перемежая реальный научный текст о достижениях России и конкретно, Анны, в борьбе с раком (ученый расшифровала некоторые механизмы канцерогенеза) с вокальными фрагментами песни «Иди на свет и смерти больше нет», постановщикам удалось, добавив к номеру и масштабную технологическую трансформирующую декорацию «шар», которая то сперва была образом давящей опухоли, то потом становилась информационным медицинским центром, и танцевальный дуэт, работавший в стиле контемп (т. е. с максимальным хореографическим воплощением передаваемых эмоций) максимально точно и ярко образно рассказать о проблеме и ее решениях. В драматургически законченном номере слились воедино и герои, и актеры, и технологии, и даже зрители, которым в финале на моменте трюка – появления воздушных гимнастов как второго образа счастливых танцоров, было предложено повязать друг другу лавандовые ленточки как символ солидарности в борьбе с раком (рис. 9).

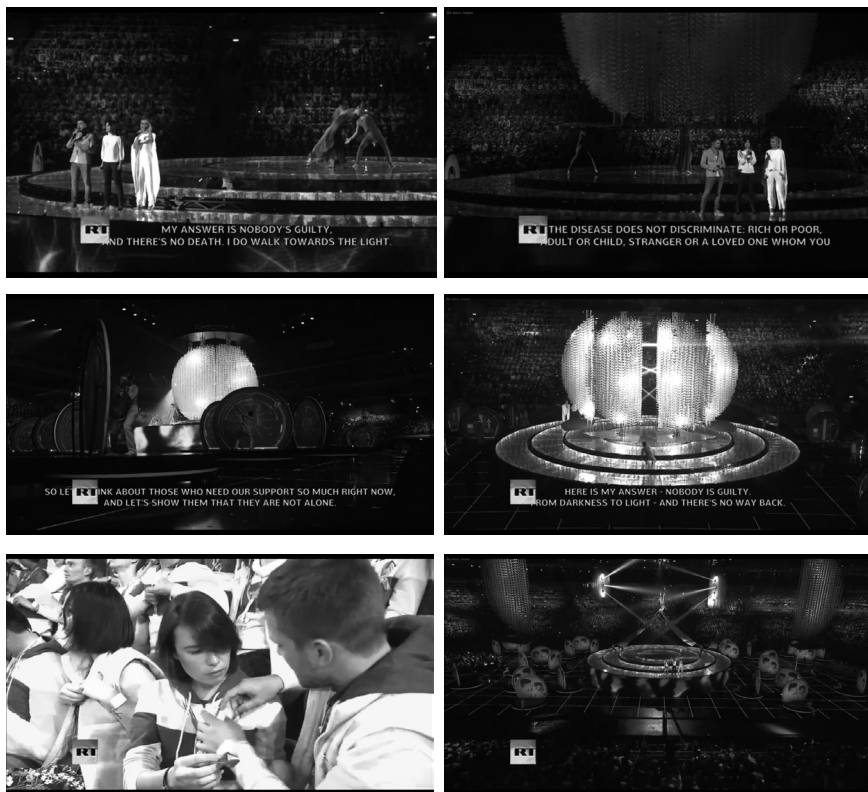


Рис. 9. Фрагменты эстрадного номера на церемонии открытия всемирного фестиваля Молодежи и студентов в 2017 году (режиссер Алексей Сеченов)

Именно в этом проанализированном примере мы видим, как сочетание всех факторов зрелищности позволяет сделать эстрадный номер максимально ярким, расширить его до масштабов стадиона.

По сути «такое явление, как „глобальная телеориентированность“ современных шоу-программ, красочных церемоний и спортивных церемониалов, позволившее войти кинозрителю в сегментинтернет-зрителя, качественно изменило подход к постановке зрелищных мероприятий»¹².

Схематично этот новый принцип адаптации эстрадного номера к не концертным пространствам будет выглядеть так:

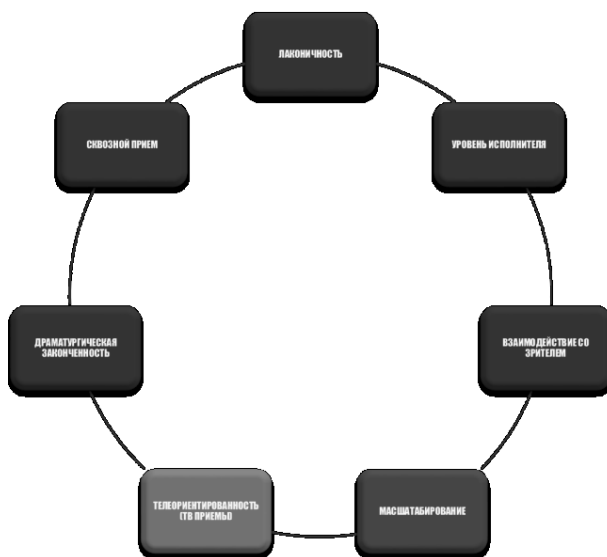


Рис. 7. Современные особенности интеграции эстрадного номера в масштабные пространства

А значит, вслед за величайшим мастером эстрады С. В. Образцовым, сказавшим в первой половине XX в., что «концертная эстрада – огромная сила, вторая после кино по широте охвата зрителя, по влиянию на общую культуру вкуса»¹³, мы можем утверждать, что эта самая сила эстрады, помноженная на ТВ-приемы, сделает общее влияние на современную культуру вкуса еще более сильным. А значит у сегодняшних режиссеров эстрадных номеров почти безграничная палитра возможностей в постановке.

Примечания

¹ Гершуни Е. Массовые эстрадные представления на стадионах / Е. Гершуни // Режиссура массовых зрелищ: сб. статей. М.: ВТО, 1963. С. 66.

² Кардин В. Смещение // Знамя. 1998, № 9. С. 196.

³ Кондаков И. В. Феномен эстрадности в культуре оттепели // Художественная культура. 2018. № 4. С. 164.

⁴ Смирнов-Сокольский Н. Сорок пять лет на эстраде / Н. Смирнов-Сокольский. М.: Искусство, 1976. С. 282.

⁵ Кондаков И. В. Феномен эстрадности в культуре оттепели. С. 165.

⁶ Гершуни Е. Массовые эстрадные представления на стадионах. С. 70.

⁷ Там же. С. 70.

⁸ Кузнецова О. А. Эстрада сегодня и вчера. О некоторых эстрадных жанрах XX–XXI веков: сб. статей / О. А. Кузнецова. М.: ГИИ, 2010. Вып. 1. С. 304.

⁹ Петров Б. Н. Массовые спортивно-художественные представления. Основы режиссуры, технологии, организации и методики: учебник для студ. вузов, обучающихся по спец. «Режиссура театрализованных представлений и праздников» / Б. Н. Петров. Москва: ТВТ Дивизион, 2006. С. 170.

¹⁰ Там же. С. 169.

¹¹ Кудашов В. Ф., Кудашова Л. Т., Венгерова Н. Н. Факторы зрелищности показательных спортивных выступлений // Известия Тульского государственного университета. Физическая культура. Спорт. 2018. № 1. С. 149.

¹² Астафьева Т. В., Кудашов В. Ф. Интеграционно-дистанционная форма постановки современных театрализованных представлений и праздников как результат развития медиатехнологий // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 52. С. 58.

¹³ Образцов С. В. Актер с куклой / С. В. Образцов; худож.: А. Гончаров. М.; Л.: Искусство, 1938. С. 102.

Ю. М. Сумин

Замысел, режиссерское решение и исполнение музыкальных номеров в эстрадном представлении

В статье рассматриваются проблемы поиска современных методик в работе над музыкальными номерами, влияние трактовки авторского замысла музыкально-речевой драматургии вокальных произведений на выбор выразительных средств и культуру исполнительского мастерства.

Ключевые слова: драматургия, вокал, музыка, действие, методика, образ, эмоции, чувства, исполнительский замысел

Yuriy M. Sumin

The idea, the director's decision and the execution of musical numbers in a variety performance

The article discusses the problems of searching for modern techniques in working on musical performances, the influence of the interpretation of the author's idea of musical and speech dramaturgy of vocal compositions on the choice of expressive means and the culture of performing skills.

Keywords: dramaturgy, vocals, music, action, methodology, image, emotions, feelings, executive intent

Современное общество, постоянно стремящееся к внедрению достижений научно-технического прогресса в производство, по-новому взирает на произведения сценических искусств. Постоянный рост изобретений и открытий, применение в повседневной жизни новейших технологий, форм и методов общения предопределяют появление новых технических, выразительных средств визуальных искусств, что требует неожиданных, ярких художественно-образных решений. Зритель хочет видеть на эстраде что-то необычное, экстравагантное, завораживающее. Создатели современных сценических произведений, отвечая художественно-эстетическим потребностям публики, стремятся к максимальному использованию визуальных, звуковых, пластических, эксцентрических выразительных средств, уделяя особое внимание техническим новшествам (свет, проекция, лазер, дым, вода, серпантин, фольга и др.). У зрителя от этого многообразного воздействия, особенно за короткое время исполнения музыкального номера, возникает в голове сумбур, не позволяющий ему объединить эмоционально-чувственный посыл артиста со всем блестящим, сверкающим, льющим и «низвергающимся с небес».

Выступления членов жюри в часто транслируемых по телевидению вокально-исполнительских конкурсах также оставляют желать лучшего. Кроме общих фраз о интонационно-вокальном звучании, они не могут дать режиссерско-постановочной оценки увиденного, прослушанного выступления.

Если рассмотреть все многообразие вокально-речевой и пластической культуры поющего артиста, возможные способы и приемы режиссерской и актерской выразительности, то можно разработать ряд методик анализа, замысла и воплощения музыкальных номеров в эстрадно-представлении, которые лягут в основу критериев оценки постановочного и исполнительского мастерства.

Процесс поиска оптимальных способов работы над созданием эстрадно-музыкального номера можно разделить на три части:

- анализ текста и музыкальной драматургии;
- выбор режиссерского решения номера;
- поиск приемов актерской выразительности для воплощения замысла.

Эстрадный музыкальный номер – это целостное, построенное по законам композиции на основе музыкальной драматургии сценическое произведение с одним или несколькими участниками.

Если взять за основу определение искусства как вида деятельности человека, связанной с отражением действительности в художественных образах, передающих мысли и чувства творца, то наличие образа, эмоциональной составляющей и мысли для любого вида искусства являются необходимыми. Зритель, воспринимая образное многообразие, вырабатывает к прочитанному, услышанному, увиденному свое эмоциональное отношение и новое восприятие окружающего мира. Не секрет, что в исполнительском искусстве замысел композитора и поэта является первичными по отношению к творчеству режиссера, дирижера и вокалиста.

Первая задача постановщика и исполнителя эстрадного номера заключается в раскрытии текстового и композиторского замысла. «Песня – вокальная (вокально-инструментальная миниатюра), получившая широкое распространение в концертной практике, на эстраде нередко решается как сценическая „игровая“ миниатюра с помощью пластики, костюма, света, мизансцен („театр песни“); большое значение приобретает личность, особенности таланта и мастерства исполнителя, который в ряде случаев становится соавтором композитора»¹.

Можно определить круг тех вопросов, на которые необходимо ответить постановщику для прочтения и осознания музыкальной драма-

тургии. В первую очередь, необходимо оправдать логику построения и сочетания музыкальных тем, мотивов, выявить конфликтную основу их слияния и «оправдать» причину рождения нового мелодического построения. «Понимание важности любой детали музыкального развития при раскрытии характера действующего лица или в решении задач его внешнего и внутреннего действия – необходимая предпосылка для создания правдивого и реалистического образа на сцене»². Воображение и фантазия режиссера помогут по характеру музыки определить те противоречия, сомнения, конфликты, которые позволят создать художественный образ, сюжетную основу и подобрать пластические выразительные средства.

Музыкальное произведение по своей природе динамично, то есть подразумевает развитие, движение, которое необходимо перевести в изменение обстоятельств, характеров и эмоционального состояния исполнителя. Драматизм кроется в динамике музыки. А рост исполнительской выразительности должен постепенно вести к кульминации. Главная трудность исполнителя заключается в осознании, оправдании и построении логики чувственных переживаний в соответствии с динамикой музыки, раскрывающейся в музыкальной интонации. Вся эта линия эмоционального развития может основываться только на анализе музыкально-речевой драматургии номера, в результате которого определяется тема и идея произведения. «И нужно изумляться, какое богатство дает режиссеру изучение партитуры, какое разнообразие сценических приспособлений оно диктует, какое количество сомнений позволяет разрешить, как будит творческую фантазию, на какое количество неожиданных приемов наталкивает»³.

Постановщику и исполнителю музыкальных номеров эстрадных представлений всегда надо задумываться о соответствии жанра постановки, идейно-тематической основы произведения и выразительных средств культурно-эстетическим потребностям зрителя, что зависит от интеллектуальных, возрастных и национальных особенностей восприятия. Режиссерский замысел, пластически образное решение должны читаться независимо от языка исполнения и используемых выразительных средств.

Вторым этапом рождения художественного замысла можно назвать выбор режиссерского решения музыкального номера: поиск сюжета, режиссерского хода, пластического, художественно-образного ряда. При этом всегда надо помнить, что композитор, писатель, артист, художник выбирает для своего творчества яркие, эмоциональные, острые моменты жизненных ситуаций и проявлений человеческих

характеров. Оценивая, переживая и осмысливая увиденные или услышанные художественные образы зритель, читатель и слушатель могут по-новому посмотреть на окружающую действительность и изменить, переосмыслить свое отношение к ней. Другими словами, исполнитель для того, чтобы сделать свое выступление произведением искусства, должен осознать, нафантазировать, представить и пережить психические состояния, эмоции, чувства, задуманные поэтом, композитором, режиссером. Искусство в первую очередь связано с отражением действительности, поэтому можно представить всю нашу жизнь как цепь событий и действий, часть реальной или вымышленной действительности, которую авторы и исполнители номера пытаются изобразить. Необходимо помнить, что в противоречивой жизни всегда что-то происходит, меняется, движется, трансформируется – именно это утверждение привело постановщиков музыкальных номеров к использованию ярких мизансцен, выразительных движений и всего множества художественных и технических выразительных средств. Выдуманная, нафантазированная история сценического героя поможет исполнителю понять и пережить те чувства, которые пытался передать автор и композитор.

Сюжетную основу музыкального номера можно построить, отвечая на следующие вопросы:

1. Предлагаемые обстоятельства (условия действия):

- обстоятельства места;
- обстоятельства времени;
- события, явления, факты, предшествующие действию.

«Предлагаемые обстоятельства – это условия, в которых развивается действие. Они включают: обстоятельства места, времени; события, явления, факты, предшествующие действию. Обстоятельства места обрисовывают подробности и дают характеристику места действия, отвечают на вопрос „Где?“. Обстоятельства времени характеризуют эпоху, год, время до начала или после окончания значимых для коммуникантов событий и отвечают на вопрос „Когда?“. События, явления, факты, предшествующие действию, отвечают на вопрос „Что случилось?“, „Что произошло до начала действия?“»⁴.

2. Характеристика действующих лиц (возрастные, половые, образовательные, интеллектуальные, психологические особенности героев).

3. Обострение предлагаемых обстоятельств.

4. Потребности, желания, цели действующих лиц.

5. Конфликт.

6. Событийный ряд – цепь событий. Перечисляются события, ответственные факты, неожиданности, способствующие развитию сюжета.

«Событие – это качественное изменение обстоятельств – ситуаций или возникновение новой ситуации. В некоторых источниках событие трактуется как эмоционально окрашенный факт. В драматургии и режиссуре эта трактовка обязательна, так как оценка события зарождает эмоции, чувства, вынуждает героев к действию, рождает их поступки»⁵.

«Действенный факт. Это такое обстоятельство, явление или факт, в котором присутствует элемент неожиданности, изменяющий в результате оценки действия персонажа. Действенный факт, так же, как и событие отвечает на вопрос «Что случилось?», «Что произошло?». Это не значит, что он менее значим для человека, или вызывает меньший эмоциональный отклик, просто цель действия остается прежней. Событие и действенные факты, неся на себе оттенок неожиданности, активизируют психологические процессы, как ощущение, восприятие, мышление, переживания, объединяя их в одно целое»⁶.

7. Действия, возникающие в результате каждого события у одного, двух или нескольких героев.

8. Сквозное действие, контрдействие.

9. Партитура ощущений и чувств.

Необходимо подчеркнуть, что сценическое действие – это волевой, целенаправленный психофизический процесс борьбы с предлагаемыми обстоятельствами, процесс преодоления препятствий, как внутренних, так и внешних. У исполнителей эстрадных музыкальных номеров препятствия чаще всего внутренние, т. к. они рождены воображением и фантазией создателей номера. В процессе преодоления этих препятствий и рождается правильное психофизическое состояние исполнителя, а вместе с ним и интонационно-пластическая выразительность.

У исполнителя чувства рождаются в процессе проживания жизни вымышленных героев. Зарождение эмоций происходит в моменты «оценки» событий сюжета и действенных фактов. Таким образом, нафантазированная история позволяет раскрыть природу музыкального образа.

«Оценка неожиданности является важнейшим фактором коммуникационных актов, так как объединяет в себе целый ряд психических процессов: ощущение, восприятие, мышление, воображение, фантазию, память, внутреннюю речь. Они позволяют человеку перестроиться, с одного действия на другое. Именно в процессе оценки определяется новый план дальнейших действий, зарождается новое чувство, которое окрашивает действие до следующей неожиданности»⁷.

Третий этап работы над исполнением музыкального произведения можно условно назвать воплощением. Приступая к исполнению, не-

обходимо ответить для себя на следующие вопросы: кто поет (характер героя), кому поет (направленность, посыл) о чем поет (тема), зачем поет (сверхзадача). Марк Бернес говорил: «Петь на эстраде надо не только голосом, но и, что, пожалуй, особенно важно, головой, сердцем и всем своим существом»⁸.

Для достижения высокого мастерства исполнителю необходимо:

1. Сконцентрировать внимания на внутреннем объекте.
2. Поверить в предлагаемые обстоятельства, основанные на памяти ощущений.
3. Выработать первичное отношение к обстоятельствам, предложенным режиссером или выдуманным артистом от лица героя, себя лично или стороннего наблюдателя.
4. Задаться целью действующего лица и осознать потребность ее достижения.
5. Разработать «киноленту» видений и движения образного ряда по сюжету.
6. Эмоционально оценить события сюжета, воссоздать процесс восприятия, мышления и зарождения музыкально-пластического действия.

Плавно переходя от события к событию, промежуток между которыми заполнен эмоционально окрашенным действием, мы создаем музыкально-речевую и пластическую картину эстрадного номера. При этом движение не должно мешать пению. Каждый жест должен быть оправдан композиторским замыслом, режиссерским решением и внутренней логикой мыслительного процесса артиста. «Эстраде нужны не только профессиональные музыканты, но и музыканты-артисты, умеющие действовать, жить на сцене, как живут артисты драматические»⁹.

Плавность рождения образного ряда, переживаний, интонационной выразительности будет зависеть не только от длительной репетиционной подготовки номера, но и от натренированного многоплоскостного внимания, позволяющего удерживать множество объектов, своевременно переключаться с одного внешнего или внутреннего образа на другой.

Секрет хорошего исполнительства кроется в умении сформировать логично выстроенный эмоциональный ряд переживаний. При исполнении номера необходимо уметь сдерживать чувственные переживания, не стремиться «расплескать» их суетливой пластикой тела, жестами, мимикой, излишней интонационной выразительностью. Обладая драматическим талантом, искренне делаясь со зрителем своими мыслями и чувствами, исполнитель должен помнить, что он выпол-

няет ответственную миссию самовыражения всех творцов музыкального номера.

Между создателями музыкального номера могут возникать разные противоречивые чувства – любовь, ненависть, взаимопонимание, доверие, недоверие, неприятие, но именно уважительные отношения между всеми участниками творческого процесса позволят создать на сцене достойное произведение искусства. Необходимо помнить, что проанализированная, осмысленная и оправданная музыка подсказывает исполнителю психофизическое самочувствие, а отношение к нафантазированным событиям будут рождать чувственную линию переживаний. Этот эмоциональный ряд, усиленный темпо-ритмическим звучанием оркестра, поддержанный светом, цветом, гримом, костюмами, декорациями повышает степень осмысления зрителем авторско-композиторских идей, раскрытых и дополненных режиссером и приводит к успеху.

Приведенные выше рекомендации и методики анализа, замысла и воплощения музыкальных номеров в эстрадном представлении помогут создать выразительные музыкально-пластические образы и позволят повысить исполнительское мастерство современных эстрадных артистов.

Примечания

¹ Петров А. Песня // Эстрада России. XX век: Лексикон. М., 2000. С. 440.

² Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие / Е. А. Акулова. М.: Всероссийское театральное общество. 1978. С. 8.

³ Там же. С. 6.

⁴ Сумин Ю. М. Культура продюсерских коммуникаций: учеб. пособие / Ю. М. Сумин. СПб.: СПбГУКИ, 2014. С. 286.

⁵ Там же. С. 288.

⁶ Там же. С. 288–289.

⁷ Там же. С. 290.

⁸ Бернес М. Главное – неповторимость! Мастера эстрады советуют / М. Бернес. М.: Советская Россия, 1967. С. 26.

⁹ Дмитриев Ю. А. Эстрада и цирк глазами влюбленного / Ю. А. Дмитриев. М.: Искусство, 1971. С. 146.

П. А. Исакова

Водевиль в современной актерской школе

Традиционные и новые формы водевильного жанра анализируются в контексте учебного процесса подготовки режиссеров и актеров в театральных высших учебных заведениях Российской Федерации. Включение в курс по режиссерскому и актерскому мастерству отрывков из водевилей, спектаклей по пьесам в жанре водевиля, скетчей по мотивам водевильных пьес открывает перед режиссерами и артистами возможность показать многоплановую актерскую игру, требующую не только всестороннего драматического мастерства (владение характеристичной речью, пантомимой, пением, танцем), но и ярко выраженной способности к импровизации, острохарактерному перевоплощению. Работа с водевилем или с его элементами идет по разным направлениям, наиболее интересным из которых является трансформация водевиля в соприкосновении с другими жанрами и с идеологическими и мировоззренческими устоями XXI в.

Ключевые слова: водевиль, театр, актер, спектакль, жанр, скетч, Богданов, РГИСИ

Polina A. Isakova

Vaudeville in modern acting school in modern acting school

In the article traditional and new forms of vaudeville as a genre are studied in the context of education process of stage directors and actors in Russian Higher Education. Including vaudeville genre (vaudeville plays, sketches etc.) in education process – for actors as well as stage directors – makes it possible for students to show diversified art of acting, which requires not only stagecraft (character speech, mime, singing, dancing), but also improvisation, dramatic identification. Vaudeville is being worked with in various ways and directions. The most interesting of them is the transformation of vaudeville in its contact with other genres and ideological mindsets of XXI century.

Keywords: vaudeville, theatre, actor, performance, genre, sketch, Bogdanov, RSIOPA

Водевиль, возможно, является одним из самых противоречивых жанров, если рассматривать его с точки зрения невостребованности или, зачастую, прохладного отношения к нему историков отечественного театра, и популярности не только у публики, но и у педагогов высших учебных заведений театральных факультетов России.

Показательна в этом смысле судьба водевильного жанра, заполнившего российские театральные подмостки в XIX в. Именно с этим периодом, который по выражению В. Э. Мейерхольда, был «золотым веком русского водевиля», и ассоциируется обыкновенная история жанра на отечественной сцене – от Шаховского до Чехова. Поэтому в большинстве историко-театральных работ водевиль рассматривается как

жанр «старого» театра, хоть и оказавший влияние на великих современников – Гоголя и Островского, например, – и генетически связанный с последовавшими за ним опереттой и мюзиклом, но оставшийся в прошлом.

Нельзя не признать того, что на смену подъему пришло вырождение жанра, но это характерно для абсолютного большинства течений, школ и направлений не только в театре и литературе. В случае с водевилем упадок обусловлен тем, что «...Наши доморощенные Скрибы для потехи райка довели этот веселый, остроумный род театральных пьес до такой пошлости, что истинный любитель театра с грустью смотрит на него, как на безжизненный остров...»¹ Но даже поверхностный взгляд на дальнейшую историю театра говорит о том, что все не так однозначно, ведь наличие низкопробных авторов не должно нивелировать жанр как таковой. Водевильный жанр продолжал и продолжает существовать в постановках старых классических водевилей на отечественной сцене XX – начала XXI в.

С водевильной традицией тесно связан театр Серебряного века в его многочисленных примерах театров-кабаре и миниатюр. Вполне ощутима преемственная связь водевильного жанра с советской литературой 20–30-х гг., представленной именами И. Ильфа и Е. Петрова, А. Файко, Н. Эрдмана, М. Зощенко, В. Шкваркина, Д. Хармса, М. Булгакова. Водевильные традиции можно обнаружить и в раннем советском кинематографе, примером чему являются фильмы Г. Александрова и И. Пырьева, и в последующие годы – в том числе в фильмах Л. Гайдая и Э. Рязанова. Трудно не заметить, как много от водевиля в многочисленных продуктах телевизионной индустрии – от популярного КВН до многочисленных современных ситкомов. Но отдельного внимания заслуживает анализ места водевиля в качестве учебного материала для подготовки российских актеров и о постановках водевильных пьес в учебных театрах.

Давно замечено, что водевильный спектакль открывает перед артистами возможность показать многоплановую актерскую игру, требующую не только всестороннего драматического мастерства (владение характеристичной речью, пантомимой, пением, танцем), но и ярко выраженной способности к импровизации, к созданию острой характерности персонажа, образному, яркому перевоплощению. Не лишним здесь было бы вспомнить об известном суждении К. С. Станиславского «водевиль – лучшая школа». Помимо собственно педагогических задач, в курсовых показах и постановках ищутся современные интонации звучания водевильных пьес. Одним из направлений адаптации

водевиля в современности является его обновление с целью приведения в соответствие с требованиями современной драматургии и изменившимся восприятием зрителя.

Прежде, чем обратиться к исследованию причин, по которым водевильный жанр обязательно изучается режиссерами и актерами музыкального театра и часто – актерами драматического театра, необходимо проанализировать само понятие. Исходя из анализа источников, в первую очередь, статей А. Р. Кугеля «Дядюшка – водевиль», М. М. Паушкина (1936–1937 гг.), А. Д. Дикого «Забывтый жанр», В. Н. Всеволожского-Гернгросса, Ю. А. Дмитриева, Д. Л. Брудного «В защиту водевиля», А. А. Гозенпуда «Музыкальный театр в России», В. В. Успенского «Русский классический водевиль», И. С. Чистовой «Водевиль 1830–1840-х гг.» (из монографии «История русской драматургии: XVII – первая половина XIX в.»), Е. Д. Уваровой «Легкие жанры в России конца XIX – начала XX в.», диссертационных исследований Ю. В. Калининой «Русский водевиль XIX в. и одноактная драматургия А. П. Чехова», М. Н. Сербул «Русский водевиль 1810–1820-х гг.», С. М. Шаврыгина «Легкая» комедия и становление русской реалистической драматургии (Шаховской и Грибоедов), И. Д. Немировской «От русской „комической оперы к „раннему“ водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров (середина XVIII в. – первая треть XIX в.)»; сборника «Русский водевиль» (сост. Н. Н. Шантаренков) и совокупности представлений о водевиле кажется целесообразным представить следующее предварительное определение.

Водевиль – это произведение комедийного жанра чаще малой, но иногда и большой формы, в котором доминирует динамичная интрига, насыщенная элементами путаницы, ошибок, обманов, стечения обстоятельств, их быстрая смена, разворачивающаяся, как правило, в камерном пространстве. С комедией положений и бытовой комедией водевиль сближает стихия игры, пронизывающая все уровни текста – от развития действия до языка персонажей, направленная на комическое преломление действительности, рождение жизнерадостного смеха, делающего спектакль живым, веселым, зрелищным, благополучный финал, но отличает присущая именно водевилю музыкальная составляющая, которая характеризует или героев или является продолжением предшествующего музыкальному номеру действия.

Однако быстротекущее время вносит свои коррективы, и сегодня, наряду с традиционными постановками классических водевилей, возникают новые. Это приводит к изменениям, как содержательности, так и формы существования этого вида зрелищного искусства.

Для примера сосредоточимся на современном этапе использования водевиля в учебном процессе кафедры эстрадного искусства и музыкального театра Российского государственного института сценических искусств (бывш. ЛГИТМиК, СПбГАТИ), получившего здесь довольно широкое распространение, представляя обширный спектр для анализа.

В первую очередь необходимо вкратце обратиться к вопросу построения самого учебного процесса в РГИСИ и указать место дисциплины «режиссура и актерское мастерство» в структуре образовательной программы, в рамках которой происходит практическое освоение жанра водевиля. Факультет музыкального театра и эстрадного искусства РГИСИ ведет, в том числе, подготовку студентов по специальности «Режиссура театра» (образовательные программы «режиссер музыкального театра», «режиссер эстрады»). Основной целью курса является подготовка к творческой работе в качестве режиссера эстрады и музыкального театра высшей квалификации, способного к самостоятельной профессиональной творческой деятельности, а именно созданию музыкально-драматических спектаклей, эстрадных представлений и номеров, концертов. Дисциплина «Специальность» является основной в профессиональной подготовке режиссеров. Она использует знания, полученные студентами при изучении общеобразовательных дисциплин, и дополняется дисциплинами вариативной части. Освоение дисциплины проходит в соответствии с утвержденными рабочими учебными планами подготовки. Формы контроля, применяемые при реализации дисциплины, для обучающихся состоят из промежуточных аттестаций. Они проводятся в форме экзаменов в конце каждого из четырех (в случае очной формы обучения) годов обучения и зачетов в середине каждого года обучения в виде показов студентов-режиссеров собственной творческой работы под руководством мастера курса.

Хотя водевиль и причисляется многими театроведами к «легкому» жанру, в качестве учебного материала мастера актерских и режиссерских курсов редко берут его в работу раньше 5 семестра. Это обусловлено многими критериями, в том числе синтетичностью жанра, которая может вызвать сложности у студентов в самом начале обучения.

Для студентов-актеров умение быстро «переключаться», трансформироваться является базовым. Но порой необходимо демонстрировать способность к представлению перед зрителем в разных обликах, как, например, в водевиле Н. Перепельского (Некрасова) «Актер»: актера Стружкина, татарина-разносчика, итальянца-продавца статуэток, старухи-помещицы, и все это за короткий промежуток времени.

Так, например, доктор искусствоведения, профессор кафедры эстрадного искусства и музыкального театра факультета музыкального театра и эстрадного искусства Российского государственного института сценических искусств И. А. Богданов для своих студентов, обучающихся по программе «режиссура эстрады», включает в учебный процесс изучение и освоение жанра водевиля в рамках дисциплины «специальность». Мастер курса, взяв за основу «старый» водевиль со своей структурой, переводит его в новое качество.

В начале XXI в. традиции водевиля находятся, безусловно, в режиме «памяти жанра». Работа с водевилем или с его элементами идет по трем направлениям:

- театр в попытке возродить данный жанр в первоначальном виде;
- использование приемов жанра для большей сценичности или с целью пародирования;
- совершается трансформация водевиля в соприкосновении с другими жанрами и с идеологическими и мировоззренческими устоями XXI в.

Именно о третьем направлении пойдет речь ниже.

На показе в декабре 2021 г. в рамках зачета по актерскому мастерству и режиссуре студенты третьего года обучения мастерской И. А. Богданова представили современное видение водевиля со смешением разных жанров и с использованием цифровых технологий, интегрировав их в сценическое пространство, и таким образом продемонстрировав новое восприятие театра молодым поколением. То, что водевиль готов трансформироваться и отвечать актуальным интересам зрителя, а не остаться неизменным подобно многим другим, было продемонстрировано студентами-режиссерами и отмечено преподавателями факультета на заседании кафедры. Цифровые технологии, являясь сегодня одними из основообразующих средств выразительности, приносят новые правила игры для дальнейшего развития жанра. Использование на показе, посвященном теме водевиля, экрана, проектора в сочетании со световыми решениями смотрелось ново и актуально.

С точки зрения смешения жанров, при показе в жанр водевиля был органично вплетен жанр скетча, который является маленькой пьеской с небольшим количеством действующих лиц (чаще всего с двумя персонажами), преимущественно сатирического направления, с преобладанием схематичности характеров персонажей, не только в типажах, но и в моделях поведения. «Скетч – один из наиболее приближенных к театру жанров эстрады. Здесь очень заметны точки соприкосновения эстрады с искусством драматического театра»². Исторически именно водевиль является предтечей скетча, ибо он наделил последний мно-

гими элементами своей художественной структуры: быстрая смена обстоятельств, высокий темпо-ритм действия, острая характерность персонажей, чаще всего бытовой конфликт, четкое деление исполнителей по амплуа. В принципе, на основе событийного ряда любого водевиля (или эпизода из него) можно создать современный скетч: достаточно лишь несколько осовременить обстоятельства, и характеристику персонажей, стиль речи и пластики: то, что мать неожиданно застает свою дочь, целующуюся с молодым человеком, который обманом проник в дом, могло происходить и в прошлые века и сегодня. Этот принцип переноса водевильных событий в современные обстоятельства был использован в показе.

В работе над скетчами студентам-режиссерам приходилось сталкиваться в основном с теми же проблемами, что и при постановке водевильного спектакля (равно как и драматического представления). И хотя водевильный театр упрекают за излишнюю условность и откровенную театральность, хрестоматийным является высказывание К. С. Станиславского относительно того, что «принято думать, что водевиль – это какая-то особенная, как говорят „условность“, и поэтому, ставя водевиль, можно все делать шиворот-навыворот, не считаться с законами логики и психологии. Это большая ошибка ... Жизнь в водевиле течет по всем законам логики и психологии, но ее беспрестанно прерывают неожиданности всякого рода»³. Таким образом, водевиль в учебном процессе востребован при изучении также законов драматургии. Необходимость сначала определить самому, а потом выявить через игру актеров тему и идею, сформулировать сверхзадачу, определить предлагаемые обстоятельства, событийный ряд. В этом событийном ряде выстраиваются исходное, основное, главное и финальное события. Обнажается природа конфликта, находится сквозное действие, определяется цепь действий персонажей.

Жизнеспособность водевиля в учебном процессе у режиссеров эстрады также во многом определяется его композиционной транспортабельностью, возможностью вычленения из водевиля отдельного музыкального номера со сценой, предшествующей ему, как типично водевильный структурный блок. А также, как это не покажется парадоксальным, отсутствие четких правил: студенты-режиссеры мастерской И. А. Богданова компоновали музыку, принадлежащую одному или разным авторам, что позволило без особых потерь в содержании «осовременивать» музыкальный компонент водевиля.

В отличие от постановки целого водевиля, в работе над скетчем отчетливо проявляется общая для всего эстрадного искусства проблема

совмещения психологической достоверности и проработки внутренней жизни артиста с очень условной и лаконичной формой, а также кратким временным интервалом. В скетче также всегда ярко выражена одноплановость темы. Сюжет всегда очень прост.

При переводе водевильной ситуации в форму современного эстрадного скетча нелишним будет обратиться к опыту выдающихся актеров этого жанра М. В. Мироновой и А. С. Менакера: «Как-то, рассказывая о постановке скетча „Кляксы“ режиссер Д. В. Тункель заметил, что все законы мастерства драматического артиста обязательны и для эстрады. Для Мироновой и Менакера этот тезис бесспорен. Но в чем же тогда их эстрадное первородство? Артист эстрады располагает меньшим сценическим временем, и поэтому мастерство его должно быть предельно выразительно. Здесь нет временной протяженности чьей-то судьбы, нет постепенного нарастания конфликта и плавного его исхода. Нет на эстраде и подробного сюжетного развития, здесь пролог и эпилог рядом. Актер должен успеть за считанные минуты прожить сложную, психологически разнообразную жизнь своего персонажа. Именно психологически разнообразную, потому что не стоит думать, будто, развенчивая человека примитивного, нужно делать это примитивными сценическими средствами. Бездуховность персонажа надо уметь показывать с высокой творческой одухотворенностью. И тем более на эстраде, где нет надежных „театральных помощников“»⁴.

Скетчи, из которых состоял показ, были поставлены по мотивам водевилей П. И. Григорьева «Дочь русского актера», А. А. Шаховского «Два учителя», А. И. Писарева «Учитель и ученик, или В чужом пиру похмелье», Д. Т. Ленского «Стряпчий под столом» и через них студенты продемонстрировали поставленные голоса, четкую дикцию, умение двигаться, понимание легкого ритма, ощущение бодрого темпа, искреннее веселье.

Тематика этих водевилей не теряет актуальности. Например, в пьесе П. Григорьева «Дочь русского актера» повествование начинается с того, что актера Лисичкина увольняют из театра. Обида на дирекцию переходит и на родную дочь, Верочку, которую он решил выдать замуж за отставного прапорщика, дважды вдовца – Акакия Назарыча Ущицу. Но талантливая девушка видит себя только на сцене Александринского театра, дурачит жениха и отца и находит в результате выход из положения. Не меняя кардинальным образом события, но изменяя обстоятельства, детали, добавляя приспособления, перенося действие в сегодняшний день, используя современный язык и даже смартфон, студенты демонстрируют свое видение водевиля П. Григорьева.

Таким образом «... старый водевиль еще не раз сослужит добрую службу. Как учебный материал для молодых актеров, он просто незаменим. Пластичность, быстрота реакции, умение живо общаться со зрительным залом, сочетать подачу текста с танцем, переключаться от диалога к куплету – всему этому учит водевиль»⁵.

Примечания

¹ Каратыгин П. А. Записки / П. А. Каратыгин. Л.: Искусство, 1970. С. 173.

² Богданов И. А. Постановка эстрадного номера / И. А. Богданов. СПб.: СПбГАТИ, 2004. С. 170.

³ Горчаков Н. М. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. Беседы и записи репетиций / Н. М. Горчаков. М.: Искусство, 1951. С. 221.

⁴ Русская советская эстрада. 1946–1977. Очерки истории / [Е. Д. Уварова и др.]. М.: Искусство, 1981. С. 138.

⁵ Сахновский-Панкеев В. А. О комедии / В. А. Сахновский-Панкеев. Л.: Искусство, 1964. С. 182.

М. С. Добровольская

Специфика воспитания пластической выразительности актеров эстрады

Освоение предмета «Сценическое движение и фехтование» направлено на развитие и совершенствование пластической выразительности будущих актеров эстрады и мюзикла. Это базовая дисциплина, освоение которой обеспечивает изучение основных психофизических законов, управляющих физическими действиями, и возможность использования полученных знаний в профессиональной работе. Особый интерес и сложность в обучении пластической выразительности актеров эстрады и мюзикла представляет соединение пластического, вербального и вокального действий. В предлагаемой статье этой проблеме уделено особое внимание.

Ключевые слова: пластическое действие, вербальное действие, вокальное действие, многоплоскостное внимание, мышечная свобода, коррекция, темпо-ритм, чувство пространства, чувство партнера

Maria S. Dobrovolskaia

The specificity of the education of the plastic expressiveness of pop actors

The development of the subject «Stage movement and fencing» is aimed at developing and improving the plastic expressiveness of future pop actors and the musical. This is a basic discipline, the development of which provides the study of the main psychophysical laws, managing physical actions, and the possibility of using the knowledge gained in professional work. Of particular interest and complexity in the training of plastic expressiveness of pop actors and musical represents the connection of plastic, verbal and vocal action. In the proposed article, this problem paid special attention.

Keywords: plastic action, verbal action, vocal action, multiplossous attention, muscle freedom, correction, pace-rhythm, sense of space, partner feeling

Важность воспитания пластической выразительности актеров эстрады и мюзикла чрезвычайно высока. Еще К. С. Станиславский отмечал: «Зависимость телесной жизни артиста на сцене от духовной его жизни особенно важна именно в нашем направлении искусства. Вот почему артист нашего толка должен гораздо больше, чем в других направлениях искусства, позаботиться не только о внутреннем аппарате, создающем процесс переживания, но и о внешнем, телесном аппарате, верно передающем результаты творческой работы чувства – его внешнюю форму воплощения ... Мучительно не быть в состоянии верно воспроизвести то, что красиво чувствуешь внутри себя... Я думаю, что

неймой, пытающийся уродливым мычанием говорить любимой женщине о своем чувстве, испытывает такое же неудовлетворение. ПИАНИСТ, играющий на расстроенном или испорченном инструменте, переживает то же, слыша, как искажается его внутреннее артистическое чувство ... Надо культивировать голос и тело артиста на основах самой природы. Это требует большой систематической и долгой работы, к которой я вас и призываю с сегодняшнего дня. Если же это не будет сделано, то ваш телесный аппарат воплощения окажется слишком грубым для предназначенной ему нежной работы ... Тонкостей Шопена не передашь на тромбоне, так точно и тончайших бессознательных чувствований не выразишь грубыми частями нашего телесного, материального аппарата воплощения, особенно если он фальшивит, наподобие ненастроенных музыкальных инструментов. Нельзя с неподготовленным телом передавать бессознательное творчество природы, так точно, как нельзя играть Девятую симфонию Бетховена на расстроенных инструментах»¹.

Работу по пластической выразительности актера эстрады необходимо начинать с самого важного, хотя, возможно, и самого трудного – коррекции и общеразвивающего тренинга. Главная задача, стоящая перед студентами, – это развитие способности объективно увидеть себя со стороны. Задача педагога помочь им спокойно и творчески осознать недостатки своих физических данных, научиться их исправлять – то, что возможно исправить, и маскировать то, что исправить трудно или невозможно, а также отличать одно от другого. Студенты должны воспитать в себе потребность в развитии и совершенствовании «телесного аппарата воплощения» на протяжении не только учебного процесса, но и в дальнейшей профессиональной работе. Трудно преувеличить роль педагога в этом процессе. Его, возможно, главная задача – не ранить студентов психологически и не позволить им травмироваться физически. Требуется индивидуальный и деликатный подход к каждому студенту.

В рамках раздела студенты знакомятся с анатомией своего тела, его физическими и психофизическими качествами, биомеханикой, что позволяет выявить проблемы каждого студента и разработать индивидуальные программы нивелирования исправимых недостатков и смягчения недостатков неустранимых. Лишний вес, недостаточная масса тела, несовершенные пропорции, косолапость – это только небольшая часть того, с чем приходится иметь дело педагогу и студентам. В каждом случае требуется сугубо индивидуальный подход и исключительная деликатность.

Коррекция веса и пропорций тела осуществляется в первую очередь за счет правильной диеты, точного подбора и чередования аэробных и анаэробных упражнений.

Коррекция осанки и походки проводится по методикам, разработанным в спортивной и реабилитационной медицине, они делятся на активные и пассивные. Активными методиками являются специальные физические упражнения, пассивными – различные виды массажа и самомассажа.

Коррекция осанки заключается в восстановление физиологически правильного положения изгибов позвоночника, а также исправление боковых искривлений и плоскостопия.

Коррекция походки имеет дело с такими недостатками, как опускание ноги на всю стопу, с носка, жесткий удар пяткой, подпрыгивания, ходьбы не выпрямляя коленей, шарканья стопой, косолапости, излишней выворотности, виляния бедрами, раскачивания корпуса вперед-назад и т. д. Также обращается внимание на перенапряжение или вялость мышц корпуса, чрезмерную или вялую жестикуляцию.

Студенты должны не только освоить упражнения, но и осознать телом, что такое правильная осанка и походка, закрепить их в мышечной памяти, а главное – воспитать в себе потребность в правильной осанке и походке.

Огромное значение для актера, особенно для актера эстрады, имеет развитие правильного дыхания в сочетании с движением. В любой сценической ситуации, даже во время большой физической нагрузки (танец, трюковая пластика и т. д.) необходимо научиться сохранять правильное дыхание. Если организм актера не тренирован, то в такие моменты дыхание будет срываться, что может воспрепятствовать правильному словесному действию, пению, да и просто целенаправленному сценическому действию. Отсюда следует необходимость укрепления мышц дыхательного аппарата. Для этого, осваивая любое упражнение раздела, педагог обязательно рассказывает студентам как правильно в этот момент дышать. Кроме того, правильное дыхание полноценно обогащает кровь кислородом, что способствует хорошей работе сердечно-сосудистой системы и уменьшению массы тела.

Правильное дыхание тесно связано с выработкой навыка освобождения от излишних мышечных напряжений в теле (мышечных зажимов) и воспитания мышечной свободы, которая является одним из необходимых условий верного существования актера в роли. Мышечный зажим весьма обедняет актерскую пластику, оставляя только главные движения и лишая актера фоновых движений, которые, как правило, и

составляют смысловую сторону пластической партитуры роли. Важно, чтобы студенты научились осознавать различия в ощущениях, когда мышца расслаблена, напряжена или растянута, снимать чрезмерное напряжение, рассчитывать необходимое напряжение для выполнения конкретной двигательной задачи. Здесь полезны упражнения на расслабления после напряжения мышц, чередование напряжения и расслабления, одновременное напряжение одних мышц и расслабление других, полное расслабление мышц из разных положений тела. В данных упражнениях можно задействовать отдельные мышцы, группы мышц и все тело. Для выработки верных мышечных напряжений полезны упражнения в изоляции, когда тело находится в различных положениях (стоя, сидя, лежа), в движении задействованы отдельные части тела, а другие остаются без напряжения.

Развитие гибкости и подвижности суставно-мышечного аппарата, укрепление мышц также являются важными составляющими общеразвивающего тренинга актера. Упражнения здесь заимствованы из гимнастики и легкой атлетики.

В дополнение, в результате изучения данного раздела студенты должны научиться самостоятельно составлять комплексы физических упражнений, направленных на развитие и совершенствование суставно-мышечного аппарата и коррекцию различных физических недостатков.

Возможно, одной из самых главных задач предмета сценическое движение является развитие такого психофизического качества актера как ловкость. Ловкость является базой пластической работы актера над ролью. Работая над пластикой того или иного персонажа, актер при высоком уровне ловкости, может произвольно создавать его пластическую характеристику: выглядеть нескладным или изящным, элегантным или тяжелым, привлекательным или отталкивающим и т. д.

Главными составляющими ловкости являются внимание, координация движений и равновесие.

Внимание в быту и на сцене разительно отличаются. Человек в быту воспринимает окружающий мир как «одноканальная система информации», т. е. в тот или иной момент времени может быть сосредоточен полностью только на одном объекте. Однако К. С. Станиславский писал, что внимание актера по своему профессиональному признаку должно быть многоплоскостным, т. е. распределенным. Актер на сцене должен быть способен не просто к мгновенному переключению внимания с одного объекта на другой. От него, особенно от актера эстрады, на сцене требуется поистине виртуозные скорость, легкость и непринужденность. Примером тому могут быть отец и сын Райкины.

Для того, чтобы разгрузить внимание актера на сцене, необходима хорошая двигательная память. К. С. Станиславский писал: «Теперь подумайте, какое количество забот взваливается на артиста в момент его сценического творчества и публичного выступления... все время думать обо всех душевных элементах самочувствия: о внимании, воображении, о чувстве правды и веры... одновременно с этим он должен следить за своим телом... А сколько внимания берет регулирование дыхания... А произнесение словесного текста, который требует достоверной передачи, и т. д. Сложите вместе все эти заботы артиста, и вы поймете, что ему необходимо разгружать внимание, чтобы оно поглощалось не мелкими делами и могло быть целиком отдано главной мысли произведения, основной цели творчества и создания спектакля. Что было бы, если бы им пришлось думать во время публичного выступления о каждом движении мускула и производить их сознательно?»². Двигательная память сохраняет мышечно-двигательные образы движений (направление, размер, скорость, последовательность, ритм, характер и т. д.), составляющих партитуру роли. Когда последовательность движений доводится актером до полуавтоматизма, он может полноценно сосредоточиться на действии пьесы и задачах, поставленных перед ним режиссером.

Практически все упражнения предмета в той или иной степени тренируют внимание, память и концентрацию. Но существуют упражнения, которые активно и целенаправленно тренируют рассредоточение внимания и координационные способности актера, организуют движения в различных сочетаниях в установленном пространстве. Здесь развивается и совершенствуется активное внимание к словесному заданию педагога, а в последствии режиссера, способность самостоятельно отбирать необходимые движения и создавать представление о них, а также воспроизводить эти движения в различных скоростях и пространстве. По сути, в этих упражнениях моделируется процесс аналогичный поискам нужного поведения в роли, который требует быстрого понимания задания, быстрого создания верной схемы упражнения и по возможности точного его исполнения.

С координацией движений тесно связана работа вестибулярного аппарата. Ему принадлежит ведущая роль в управлении движениями, которому уделяют большое внимание все дисциплины пластического цикла. Состояние вестибулярного аппарата зависит от мышечно-суставной чувствительности. Чем точнее и своевременнее поступают сигналы от мышц к мозгу, тем более точными оказываются двигательные реакции.

Правильное представление о равновесии, т. е. сознательное умение управлять движениями, необходимо актеру всегда, но особенно – при исполнении сложных двигательных навыков (трюков), а также, когда актеру в обстоятельствах роли необходимо имитировать потерю равновесия.

Все эти качества, как мы уже говорили выше, и составляют ловкость актера.

Еще один аспект пластической выразительности, с которым приходится сталкиваться актерам эстрады и мюзикла – речедвигательные и вокальнодвигательные координации. Соединение навыков, полученных на занятиях по сценической речи и сценическому движению, в процессе игры на сцене, всегда представляло большую проблему. Часто, то, что отлично получалось в отдельных классах отказывалось коррелировать на сцене. Естественно, еще больший вызов это представляет для актеров эстрады и мюзикла, для которых к корреляции вербального и пластического действия прибавляется корреляция вокального и пластического действия.

В процессе вербального, а тем более вокального действия, вовлекается огромное количество мышц, помимо мышц речевого и дыхательного аппарата. Еще И. П. Павлов, говоря о работе речевого аппарата, считал, что «есть сложность движения речи»³. Мы можем наблюдать это на примере многих оперных певцов. То, что на первый взгляд может показаться мышечным зажимом (хотя, часто бывает и такое), во многих случаях помогает певцу в извлечении и усилении звука.

Перед певцом на сцене стоит главная творческая задача – средствами вокала донести до зрителя эмоциональное содержание музыкального произведения, максимально используя свои вокальные возможности. При этом, естественно в процесс включаются самые разные группы мышц, от артикуляционных и дыхательных, до мышц пресса и спины.

Как другой противоположный пример, актер пантомимы, для выражения сути своей роли использующий все мимические и двигательные мышцы тела.

Актер эстрады и мюзикла в определенной степени должен объединить в себе способности и того, и другого. По возможности, без ущерба и для вокального, и для вербального, и для пластического действия. Это огромный вызов, который, с нашей точки зрения, можно разрешить только введением в пластический тренинг максимально возможного объема вокального и вербального действия.

Естественно, это не абсолютно новый подход. Еще К. С. Станиславский уделял этой проблеме большое внимание. К примеру, он предла-

гал своим артистам следующее упражнение: «Для организации разных темпо-ритмов и действия я поступил как прежде, то есть соединил сначала два действия и два темпо-ритма: одевание и хождение. Привыкнув и доведя их до механической приученности, ввел третье действие в новом темпо-ритме: произнесении стихов»⁴. При этом движения и стихи по смыслу никак не связаны, что, безусловно, создавало дополнительные трудности для выполнения упражнения. Таким образом, К. С. Станиславский моделировал ситуацию работы над ролью, когда артисту приходится на сцене действовать словесно и физически в разнообразных, а подчас, неудобных и сложных для их соединения обстоятельствах.

Одним из первых, кто занялся этой проблемой в пластической театральной педагогике, был И. Э. Кох, основатель кафедры пластического воспитания в ЛГИТМИК. Он считал, что «актер должен уметь соединять в едином сценическом действии речь (пение) и движения тела в одинаковых, разных и меняющихся по ходу исполнения темпо-ритмах»⁵. Автор статьи получил навыки использования и развития системы таких упражнений от своего учителя – ученика и наследника И. Э. Коха Кирилла Николаевича Черноземова.

Комбинация и сложность упражнений безусловно зависит от индивидуальности группы и отдельных студентов. У нас есть хороший запас упражнений, унаследованных от И. Э. Коха и К. Н. Черноземова, и, конечно же, нет предела фантазии каждого педагога. Мы находим чрезвычайно продуктивным объединять вербальное и даже вокальное действие с такими сложными пластическими действиями как жонглирование, акробатика и фехтование.

Говоря о пластической выразительности, невозможно не упомянуть о таких понятиях, как ритм, темпо-ритм, изменения темпо-ритма, которые являются одними из самых мощных средств в руках актера. Через изменения темпо-ритма можно выразить практически все. Проблема в том, что это, возможно, самое уязвимое место в профессиональной подготовке актера. В лучшем случае актер способен уловить и поддержать заданный ритм. Но смена ритма, особенно резкая – проблема для большинства современных актеров. Это серьезный вызов для любого актера, особенно для актера музыкального театра. Музыка всегда задает тот или иной ритм. Актер, безусловно, должен чувствовать и уметь встраиваться в этот ритм. Но при этом он должен быть способен и выходить из этого ритма, иногда существовать в прямой конфронтации с ритмом музыки. Если актер способен на это, то палитра его возможностей на сцене практически не ограничена. Проблема только в том, что это неизмеримо сложно.

Поэтому одной из главных задач пластического тренинга, является ритмический тренинг актера.

Без развития и совершенствования чувства ритма невозможна профессиональная работа. Ритмичность является важным показателем уровня пластической подготовки и средством пространственно-временной организации действия.

В совокупности с темпом действия ритм образует понятие темпоритма сценического действия: от простого физического действия, до самого сложного вербально-пластического и вокально-пластического действий.

Развитие и совершенствование ритмичности мы начинаем с упражнений, позволяющих научиться правильно отражать движениями различных частей тела длительности и их соотношение, дающих понятие о такте, затакте, музыкальной фразе, акцентах и т. д. Следующим этапом тренинга является сочетания различных темпо-ритмов, воспроизводимых одновременно разными частями тела. В дальнейшем мы переходим к соединению пластических, вербальных и вокальных действий в различных комбинациях и темпо-ритмах.

Вершиной тренинга является приложение всех освоенных навыков в художественном музыкально-драматическом отрывке. Степень подготовленности студента оценивается, в том числе, и по количеству и резкости темпо-ритмических изменений в отрывке.

Как было упомянуто в начале статьи, разделение пластического тренинга на совершенствование инструмента и развитие компетенций актера весьма условно. И все-таки, хотелось бы отметить, что весь вышеописанный тренинг относится в первую очередь к развитию и совершенствованию инструмента актера. То, о чем мы будем говорить дальше, конечно же, тоже способствует все в большей и большей степени пластическому развитию актера, но в то же время, обучает его компетенциям, которые на прямую могут быть использованы в музыкальных спектаклях или эстрадных представлениях.

Промежуточным звеном между «совершенствованием инструмента» и «развитием компетенций актера» является акробатика. С одной стороны, трудно преувеличить значение акробатики не только в комплексном развитии пластики актера, но и в развитии его психических качеств. Недаром К. С. Станиславский так высоко ценил акробатику – в первую очередь за развитие смелости и решительности актера.

Главная задача изучения раздела акробатика – это преодоление студентом себя, развитие актерской смелости и решительности, а также развитие и совершенствование навыков взаимодействия с пар-

тнером в условиях все более усложняющейся двигательной задачи. Занятия акробатикой совершенствуют быстроту реакции, координацию движений, вестибулярный аппарат и ориентацию в пространстве; создает основу (группировка тела, преодоление инерций и т. д.) для других разделов дисциплины (приемы сценической борьбы без оружия и фехтование). Изучение раздела начинается с индивидуальных упражнений, где студенты осваивают основные элементы акробатики, затем переходят к парным упражнениям, где вынуждены отвечать не только за свою безопасность, но за жизнь и здоровье партнера. Все упражнения сначала осваиваются на матах, а потом на полу.

С другой стороны, если говорить о «развитии компетенций», акробатика может быть самостоятельным оригинальным жанром, представленным на эстраде или как составная часть эстрадного представления или спектакля.

Важное место в системе пластического развития студентов занимает работа с предметом. Этот раздел как часть пластической подготовки актеров появился еще в 50-е гг. XX в. и связан с именами таких педагогов как И. С. Иванов и Е. С. Шишмарева. Они разработали целые комплексы упражнений манипуляций с предметом. Далее раздел развивали многие другие педагоги. Например, в РГИСИ в 2000 г. для актеров эстрады благодаря усилиям педагога кафедры пластического воспитания И. С. Качаева возникла отдельная дисциплина «Жонглирование».

Для виртуозного владения тем или иным предметом или предметами необходима отличная ловкость, скорость реакции, высокий уровень координации и многоплоскостного внимания, чувство ритма. Взаимодействие с предметом активно совершенствует пластику рук, развивает творческую фантазию.

Обучение взаимодействию с предметом начинается с изучения традиционных техник работы с предметом. Сюда входят элементы жонглирования, манипуляции и балансирования. Используется обычный цирковой реквизит: мячи, кольца, палки, булавы, обручи, скакалки, катушки и т. д. Затем изученные принципы переносятся и адаптируются на нетрадиционный для цирка реквизит. Например, бутылки, материя, швабры, посуда, головные уборы, перчатки, обувь, стулья, кубы и т. д. Это может быть все, что угодно.

Завершающий этап изучения раздела – переход к сочинению этюдов. Студенты сами выбирают себе предмет или предметы. Фантазию студентов не следует ограничивать, если, конечно, выбор предметов не противоречит условиям техники безопасности. Студенты изучают

свойства выбранного предмета и находят приспособления для взаимодействия с ним, сочиняют историю. Навыки взаимодействия с предметом, безусловно, обогащают пластическую выразительность актеров.

Жонглирование может существовать на сцене и как самостоятельный эстрадный номер, и как элемент эстрадного спектакля.

Двигательные навыки, которые почти не используются в повседневной жизни (и потому они требуют особого изучения), называются сценическими трюками. К ним относятся: сценические прыжки, падения, переноски тела партнера, приемы сценической борьбы без оружия и фехтование.

Есть люди, даже принадлежащие миру театра, которые задают вопрос: «А зачем нужно учить студентов сценической драке, фехтованию? Может быть, большинству из них это никогда не понадобится?». Да, в прямую, кому-то из студентов в будущей работе эти компетенции могут и не понадобиться. А кто-то из них может оказаться просто подарком для режиссеров. Но дело не в этом. Трюковая работа является вершиной пластической тренировки актера, мощно обогащает возможности пластической выразительности. Она объединяет в себе все: правильное дыхание, мышечную свободу, чувство дистанции, ориентацию в пространстве, концентрацию внимания, чувство равновесия, быстроту и смелость в принятии решения и т. д., одним словом, все, что получили студенты на уроках по сценическому движению, они должны быть способны применить в трюковой работе.

Условно обучение трюковой работе можно разделить на следующие этапы: подготовительные упражнения, переноски, прыжки, падения, приемы сценической борьбы без оружия, сценическое фехтование. Главное отличие практически всей трюковой работы, которой мы обучаем студентов, от, например, падений, драк, использования оружия в реальной жизни в том, что мы стремимся не к достижению реального результата (поражения противника), а к созданию яркой, эффектной иллюзии. И главным, базовым условием выполнения любого трюка является *безопасность* всех участников. Поэтому забота о технике безопасности – обязательная составляющая каждого урока.

Обучение в этом разделе логичнее начинать с наиболее простых действий: падений и переносок.

Необходимость упасть возникает на сцене достаточно часто. Больше того, умение правильно и безопасно упасть не мешает каждому человеку и в реальной жизни. Обстоятельства сценических падений могут быть настолько разнообразны, что изучить технику исполнения каждого из них невозможно. Но вполне возможно освоить ос-

новные биомеханические принципы различных схем падений. Изучив их, актер способен в любой роли при необходимости сделать любое падение убедительно и безопасно.

Существуют активные и пассивные падения. Падения первой группы возникают от внешнего воздействия и сопровождаются напряжением мышц. Например, поскользнувшийся человек будет стараться удержать равновесие, а значит и напрягать мышцы. Актер при этом на сцене будет напрягать мускулатуру и использовать страхующие движения (страховка конечностями, повороты, уклоны и т. д.). Здесь актеру не нужно скрывать мышечные напряжения.

Пассивные падения возникают в различных обстоятельствах, но это всегда потеря сознания. Это как раз то, что должен научиться имитировать актер. Здесь сложность заключается в том, что мускулатура постепенно расслабляется, а использование страхующих действий, которые применимы к активным падениям, невозможно. Чтобы создать иллюзию потери сознания, необходимо использовать такие страхующие действия, которые не заметны зрителю и абсолютно безопасны для актера. В таких падениях очень важно страховать уязвимые части тела (голову, локти, крестец и колени). Техника безопасности здесь прорабатывается особенно тщательно.

Упражнения в переносках лучше начинать, когда студенты уже достаточно физически и темпо-ритмически подготовлены. Освоение этих трюков тренируют силу, выносливость, чувство партнера через мышечные ощущения. Действия партнеров должны быть точны и согласованы.

Если действия партнеров не точны и не согласованы, то убедительно перенести партнера в тех или иных предлагаемых обстоятельствах не получится.

Переноски мы начинаем изучать с упражнений, когда несколько человек несут одного, и только затем переходим к упражнениям, когда один несет одного. После того как освоена техника исполнения переносок и техника безопасности, обязательно подключаются предлагаемые обстоятельства, когда будущим актерам надо приспособить изученный навык к тому или иному сценическому действию.

Еще один подраздел сценических трюков – прыжки. Они применяются на сцене, когда необходимо преодолеть то или иное препятствие, а также, возможно, подчеркнуть эмоциональное состояние персонажа. Изучение техники сценических прыжков идет по принципу от простого к сложному, с подробным рассмотрением техники безопасности.

Все подразделы трюковой работы и раздел акробатики, так или иначе подготавливают студентов к изучению подраздела приемы

борьбы без оружия. Сценический бой без оружия – это всегда иллюзия физического столкновения двух или нескольких противников, когда у зрителя создается ощущение настоящей драки, а актеры при этом лишь безопасно касаются друг друга. Чтобы добиться правдивого и безопасного существования в драке, актеры должны в совершенстве не только освоить биомеханику и биодинамику сценических ударов, защит и бросков, но и виртуозно владеть навыками координации движений, скорости реакции, ориентации в пространстве, а главное – навыком взаимодействия с партнером (чувствовать темпо-ритм партнера).

Изучение техники каждого приема начинается без партнера. Потом этот прием осваивается в паре. Когда освоено несколько приемов, они собираются в комбинации, где осваивается логика и динамика сценического боя. В конце изучения данного подраздела студенты самостоятельно придумывают парные и групповые этюды.

Сценическое фехтование является завершающим в процессе обучения актеров эстрады. Это технически наиболее сложный раздел пластического тренинга. Нет другой дисциплины в современном сценическом движении, которая бы объединяла и поднимала на новый уровень все качества и умения, приобретаемые студентом в процессе обучения. Фехтование совершенствует смелость, быстроту реакции, многоплоскостное внимание, скорость, ловкость, эмоциональность (вне эмоции нет боя), мгновенный переход от одного темпо-ритма к другому; целенаправленность, точность, непрерывность действия; ориентацию во времени и пространстве; совершенствует навык соединения речи и движения в работе над созданием сценического образа, т. к. в основе любого фехтовального отрывка всегда лежит конкретный драматургический материал; совершенствует навыки взаимодействия с партнером.

На первом этапе изучения сценического фехтования каждый фехтовальный прием осваивается без противника в медленном темпе. Здесь отрабатывается техника исполнения и техника безопасности. Затем с каждой попыткой темп ускоряется. Когда освоено несколько приемов, они собираются в комбинацию.

Второй этап обучения – работа с партнером, когда изученные студентами приемы отрабатываются в паре. Перед тем как перейти к парным упражнениям следует освоить такие понятия как боевая линия и дистанция. Здесь студенты учатся взаимодействию с партнером, сохранять верную дистанцию, не разрушая при этом стойку; отрабатывают отдельные приемы, освоенные без партнера; затем разучивают комбинации из нескольких приемов.

Параллельно с изучением техники боевых приемов, осваиваются бытовые действия со шпагой (достать шпагу из ножен, убрать шпагу в ножны, салют, салют с шагом, салют с коленопреклонением, подача шпаги одной рукой, подача шпаги двумя руками).

Завершающим этапом изучения сценического фехтования является освоение зачетной фехтовальной комбинации в этюде или отрывке из пьесы, в которой максимально отражены все изученные в разделе фехтовальные и бытовые приемы. Само построение фехтовальной сцены (композиции) является квинтэссенцией соединения вербального, физического и психофизического действий в экстремально эмоциональном варианте и дает будущим актерам уникальный опыт и активный запас выразительных средств. В процессе воспитания пластической выразительности артистов эстрады весьма целесообразно включать в упражнения и финальные этюды по фехтованию не только вербальное, но и вокальное действие. Это очень сложно, но чрезвычайно полезно.

Примечания

¹ Станиславский К. С. Работа актера над собой // Собрание сочинений: в 8 т. Том 3. URL: http://az.lib.ru/s/stanislavskij_k_s/text_0050.shtml (дата обращения 18.01.2022).

² Симонов П. В. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций / П. В. Симонов. М.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 91.

³ Павлов И. П. Педагогические среды / И. П. Павлов. Т.2. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 432.

⁴ Станиславский К. С. Собр. Соч. в 8 т. Т.3 / К. С. Станиславский. М.: «Искусство», 1958. С. 159.

⁵ Кох И. Э. Основы сценического движения: учебник / Э. И. Кох. СПб.: Лань; Планета музыки, 2013. С. 70.

Е. А. Ежова, И. В. Клецко

Пластическая выразительность в формировании профессиональных компетенций артиста мюзикла

В современной системе подготовки артиста мюзикла существует проблема синтеза основных профессиональных компетенций, а именно вокала, пластики и актерского мастерства. Опираясь на особенности жанра мюзикл, авторы статьи рассмотрели значимость пластической выразительности и движения, как формирующего компонента профессиональных компетенций артиста мюзикла.

Рассматривается проблема формирования профессиональных компетенций артиста мюзикла, основные особенности жанра мюзикл и определяется роль пластической выразительности в процессе профессиональной подготовки студентов. Предложены педагогические методы, развивающие умения и навыки студента в области вокального искусства, актерского мастерства и пластического движения, а также анализ влияния этих методов на формирования профессиональных компетенций артиста мюзикла. Предложенные рекомендации представлены в виде методов синтезирования вокала и движения, внедренных в педагогический процесс, с целью сохранения главных целей и задач формирования профессиональных компетенций артиста мюзикла. Так же представлена модель формирования пластической выразительности и специфических физических кондиций для артиста мюзикла.

Ключевые слова: артист мюзикла, пластическая выразительность, профессиональные компетенции, мюзикл, методические рекомендации, синтетичность артиста мюзикла

Elizaveta A. Ezhova, Irina V. Kletsko

The plastic expressiveness in formation of professional competencies of musical artist

There is a problem of synthesizing the main professional competencies, namely vocals, plastic and acting in the modern system of training the musical artist. The authors of the article considered the significance of plastic expressiveness and movement as a forming component of the professional competencies of the musical artist, based on the features of the musical genre.

The article examines the problem of forming the professional competencies of a musical artist, the main features of the musical genre and determines the role of plastic expressiveness in the process of vocational training of students. Pedagogical methods, which develop student skills and abilities in the field of vocal art, acting and plastic movement, as well as an analysis of the influence of these methods on the formation of professional competencies of the musical artist, are proposed. The proposed recommendations are presented in the form of vocal and movement synthesizing methods introduced in the pedagogical process in order to preserve the main goals and objectives of forming the professional competencies of the musical artist. And a model of the formation of plastic expressiveness and specific physical conditions for the musical artist is also presented.

Key words: musical artist, plastic expressiveness, professional competencies, musical, methodological recommendations, synthetics of the musical artist

Мюзикл – один из самых впечатляющих видов драматического искусства. На первых этапах развития мюзикла, движению отводилась совсем небольшая роль в формате вставных номеров, которые развлекали вокальные выступления. Сейчас же движение и пластика занимают важное место в каждом мюзикле, что позволяет говорить о значимости пластической подготовки для артиста этого популярного жанра¹.

Гармоничное сочетание вокального, драматического и пластического исполнения позволяет максимально погрузить зрителя в эпоху и сюжет спектакля. Для того чтобы артист мог мастерски раскрыть своего героя и передать нужные эмоции со сцены в зрительный зал, ему необходимо получить качественную профессиональную подготовку в области вокала, актерского мастерства и пластики. Особенность пластической выразительности артиста мюзикла непосредственно зависит от владения своим телом, и путь к этому лежит через овладение широким спектром пластических дисциплин. Инструменты пластического движения тела способствуют передаче замысла режиссера, эмоционального состояния персонажа, его переживаний и взаимоотношений с другими героями.

Процесс воспитания артиста мюзикла является для России новым и в то же время сложным и многокомпонентным². Мюзикл изначально обладал важной отличительной особенностью: в нем, наряду с эстрадным вокалом, первостепенное значение имели зрелищные эффекты и пластические композиции, что также способствовало популяризации данной формы драматического спектакля.

Е. Езерская утверждает, что «лучшие мюзиклы, ставшие классикой жанра, убедительно свидетельствуют, что хореографическое построение, положенное в основу развития сюжета – первое и основное требование к успешному мюзиклу». Значимость этого высказывания в том, что цель постановки мюзикла заключается в первичности двигательного-визуального решения пространства. Алгоритм мюзикла: музыкальные номера, на которых строится развитие действия, содержание, решенное двигательным-пластическим построением сценического пространства, а также текст персонажей³.

Таким образом, современным музыкальным театром выдвигаются особые требования к профессионализму артиста мюзикла, который должен быть синтетичным, то есть объединять разного рода профессиональные умения, быть взаимозаменяемым, а для этого необходимо иметь высокий уровень вокального, пластического и актерского мастерства. Актер должен обладать природным чувством ритма,

большой внутренней музыкальностью, выражением характера, и осознавать музыку продолжением речи. То же самое можно сказать и о пластике, являющейся средством выражения мысли, характера, столь же естественным, как пение или диалог. Опираясь на требования современного музыкального театра, в процессе профессиональной подготовки артиста мюзикла должны быть сформированы определенные специфические компетенции.

Термин «компетенция» был впервые введен в 1959 г. американским психологом Робертом Уайтом, и включает в себя следующее определение: способность личности эффективно взаимодействовать с окружающей средой. Т. е. компетенция – это личностная способность специалиста решать определенный класс профессиональных задач⁴. Профессиональная компетентность является итоговым результатом профессиональной подготовки специалиста.

Профессионализм артиста мюзикла зависит от способности координировать свое тело через освоение пластической лексики с голосовым аппаратом и актерскими способностями, что позволит создать свой неповторимый и индивидуальный почерк.

В статье рассмотрена роль пластической выразительности в формировании профессиональных компетенций артиста мюзикла и разработана модель подготовки по пластическим дисциплинам. Средства пластической выразительности позволяют ярче раскрыть образ героя и передать режиссерские замыслы. Весь пластический материал мюзикла всегда подкреплен звучанием и наполнен содержанием музыки. В этом и выражается отличие мюзикла от других жанров музыкального театра.

Проблема, с которой столкнулись авторы статьи, заключается в нехватке актуальных разработок, посвященных взаимосвязям вокала, актерского мастерства и движения – основных компонентов в процессе формирования профессиональных компетенций артиста мюзикла. Авторами был проведен контент-анализ литературы и видео материалов. По результатам анализа были разработаны: авторская анкета «Роль пластической подготовки для артиста мюзикла»; авторская анкета-интервью «Профессиональная мобильность выпускника» направления подготовки «Музыкальное искусство эстрады»; авторская анкета для работодателей; педагогическое наблюдение за деятельностью студентов профиля «Мюзикл. Шоу программы» во время занятий дисциплинами, направленными на развитие пластической выразительности.

Всего в эксперименте приняли участие 78 человек, из них: студенты СПбГИК профиля «Мюзикл. Шоу-программы» и «Эстрадно-джазовый

вокал» (n=24), средний возраст – $\pm 18,53$. Эксперты – 4 человека. В анкетном опросе приняло участие 50 человек, занятых в сфере мюзикла: студенты (46,7%), артисты мюзикла (36,7%), и преподаватели (16,7%). Из них 76,7% составили женщины, и 23,3% мужчин, в возрастном диапазоне от 20 до 50 лет. Средний возраст 25 лет. В анкетировании приняли участие: студенты СПбГИК, обучающиеся по профилю «Мюзикл. Шоу-программы», преподаватели СПбГИК, выпускники СПбГИК, артисты музыкальных театров: «Музыкальной комедии», театр «АлеКо», «ЛДМ», «Мюзик-холл», Театр эстрады имени Аркадия Райкина.

Анкетирование с целью определения роли пластической выразительности в процессе формирования профессиональных компетенций артиста мюзикла представило следующие результаты: все опрошенные отмечают, что основными компонентами формирования профессиональных компетенций артиста мюзикла являются вокал, пластика и актерское мастерство, что является для нас очень значимым. Профессиональное использование этих трех способностей, позволяет сформировать в процессе обучения конкурентоспособного артиста мюзикла.

Почти 97% респондентов подтвердили, что занятия дисциплинами, развивающими пластическую выразительность и специфические физические кондиции, помогают в воплощении сценического образа, придавая эффектности и модальности образу персонажа, формируя способность к физическим и психическим перевоплощениям на сцене с помощью жестов и движений тела артиста.

86,7% респондентов считают, что занятия дисциплинами по пластике и движению способствуют физической и эмоциональной свободе при вокальном и драматическом исполнении, 13% затруднились в ответе.

86,7% опрошенных ратуют за профессиональную пластическую подготовку, что соответствует требованиям к профессиональным умениям и навыкам артиста мюзикла, позволяя успешно реализовывать творческие способности.

Важность синтеза пения и танца однозначна для выборки⁵. Современный театр предъявляет требования к синтетичности артиста в различных творческих направлениях, особенно в жанре мюзикла, где артист является не просто вокалистом, а одновременно и участником танцевального ансамбля и демонстрирует навыки драматического актера. Данные анкетного опроса подтверждают необходимость основательной пластическо-движенческой подготовки в профессиональной деятельности артиста мюзикла.

Анкета расширенного вида, направленная на выяснение профессиональной мобильности выпускников Санкт-Петербургского государственного института культуры профилей «Мюзикл. Шоу-программы» и «Эстрадно-джазовый вокал» показала следующие тенденции: у большинства респондентов есть опыт посещения кастингов, что свидетельствует об активном желании выпускников работать по специальности, качественной подготовке студентов, в ходе которой они приобретают уникальные знания и практический опыт, учатся вокалу и пластике, развивают актерские навыки.

Интересные результаты получены на вопрос о самом сложном туре на кастинге в музыкальный театр: 34,8% опрошенных, самым сложным назвали танец, 21,7% – вокал, и 17,4% – актерское мастерство, что вступает в противоречие с недостаточным количеством часов, выделенных на пластическую подготовку в процессе профессионального образования.

Современный музыкальный театр предъявляет высокие требования к пластической выразительности выпускников. Мировые тренды жанра мюзикла с каждым годом требуют от артистов зрелищности и яркой презентации. На вопрос «Испытываете ли Вы затруднения с синтезированием пения и движения?» 47,8% ответили отрицательно, что репрезентирует эффективный и качественный преподаваемый материал для студентов, обучающихся по направлению «Мюзикл. Шоу-программы».

Известно, что соответствие между личностью слушателя и исполнителя предсказывает музыкальные предпочтения в дополнение к соответствию полу, возрасту и даже звуковым особенностям музыки⁶. То есть, публичная личность артистов коррелирует с личностью их слушателей, что предъявляет особые требования к внешнему имиджу артиста и его пластике, способствуя расширению индивидуальной структуры в ответ на практику.

Таким образом, согласно полученным данным анкетного опроса для выпускников профилей «Эстрадно-джазовый вокал» и «Мюзикл. Шоу-программы», можно утверждать, что в процессе обучения артистов мюзикла необходимо в профессиональном образовании акцентировать пластическо-движенческую подготовку, а также применять методики, синтезирующие вокал и движение, что отражает жанровую специфику мюзикла.

В анкетном опросе работодателей, направленном на выявление основных требований рынка труда в области музыкального театра и шоу программ, приняли участие 25 человек, из них 56% женщины и 44% мужчины. Возрастной диапазон респондентов в процентах составил: 41–50 лет (44%); 31–40 лет (40%); 20–30 лет (12%); и свыше 50 лет (4%).

32% составили респонденты, работающие по профессии хореографа, 31% – постановщики шоу-программ, 28% – режиссеры музыкального театра и 8% – хормейстеры. Все профессионалы в сфере музыкального театра, что делает наши данные достоверными.

Единоголосно все респонденты согласились с утверждением, что именно пластические номера делают постановку более яркой и выразительной. Движение и пластика – средство отражения внутреннего мира героя, что подтверждает эстетическую и коммуникативную роль пластической выразительности⁷. По их мнению, для содержательной актерской работы важна пластическая оснащенность, понимаемая, как внешняя и внутренняя свобода артиста на сцене, контроль над своими действиями, владение выразительным сценическим жестом, чувством пространства и формы, координированностью и многим другим. Для артиста мюзикла быть пластически выразительным – значит быть оснащенным в области физического движения. И все же 76% респондентов выбирают артиста, который хорошо двигается и поет.

Для участия в эксперименте отобрано две группы студентов СПбГИК. В экспериментальную группу вошли 12 студентов профиля «Мюзикл. Шоу-программы», в контрольную группу – студенты профиля «Эстрадно-джазовый вокал». Перед началом эксперимента, путем педагогического наблюдения диагностировались следующие показатели: *амплитуда* исполнения движения во время исполнения хореографии; *синтез голоса и движений* во время исполнения вокальных партий; *уверенность исполнения* (правильное исполнение движения, с точки зрения техники); *чистота интонирования* (технически вокальные характеристики); *дыхание* во время исполнения вокальных партий; *точность пластического текста* (т. е. точность передачи предлагаемого материала).

В ходе эксперимента студенты МШП на протяжении года четыре раза в неделю занимались дисциплинами развивающие пластическую выразительность и специфические физические кондиции, а также раз в неделю у них были дополнительные занятия по методике, включающей в себя комплекс вокально-технических упражнений. Студенты профиля ЭДВ занимались работой над пластической выразительностью два раза в неделю. Комплекс рассчитан на студенческую аудиторию, имеющую базовую эстрадно-джазовую вокальную подготовку и направлен на координирование певческих и движеческих навыков. Вокальные упражнения, развивающие основные технические характеристики голоса, исполняются параллельно с пластическими связками (exercises на основе джаза-танца). Таким образом, происходит управление движениями тела во время процесса фона-

ции, что соответствует требованиям комплексного профессионального образования артиста.

Примеры упражнений из предложенного комплекса:

Упражнение 1 «Изоляционный комплекс»

Поем фразу аияия-аияия-аияия, аияия-аияия-аияия, аияия-аияия-аияия-аия. Рот находится в одном положении, работает только язык.

ИП – вторая параллельная позиция, руки в нейтральном положении;

1–4 подъем на высокие полупальцы;

5–8 опускаемся в ИП;

1–4 подъем на высокие полупальцы руки поднимаются в V позицию;

5–8 возвращаемся в ИП;

1–2 изоляционный поворот головы направо;

3–4 возвращаемся в ИП;

5–6 изоляционный поворот головы налево;

7–8 возвращаемся в ИП;

1–8 повторяем предыдущие 1–8 в дубль темпе;

1–2 *demiplié* по второй параллельной позиции;

3–4 возвращаемся в ИП;

5–8 повторяем 1–4;

1–8 4 *demiplié* с руками в подготовительную позицию, положение кисти *jazzhand*;

1–8 *sidestretch* вправо руки параллельно корпусу;

1–8 *sidestretch* влево руки параллельно корпусу;

1–4 *contraction*, руки в первую позицию;

5–8 *release* руки во вторую позицию;

1–8 четыре раза предыдущие 1–8 в дубль темпе;

1–8 руки на *press* позиции 4 изоляционных движения корпусом вправо и влево с окончанием в ИП.

Упражнение 2 «Упражнения на сжатие, растяжение и расслабление корпуса»

Исполните фразу: да-де-ди-до-ду. Постарайтесь спеть так, чтобы буквы были как будто в одном месте.

ИП – вторая параллельная позиция руки в нейтральном положении;

1–2 высокие полупальцы;

3–4 ИП;

5–8 повторяем 1–4;

1–8 ИП пауза исполняем фразу да-де-ди-до-ду;

1–16 повторяем;

1–8 полупальцы в дубль темп;

1–8 ИП пауза исполняем фразу да-де-ди-до-ду;

1–2 переступание через высокий полупалец вправо с переносом тяжести корпуса;

3–4 переступание через высокий полупалец влево с переносом тяжести корпуса;

5–8 повторяем 1–4;

1–8 повторяем переступания в дубль темп;

1–2 переступание через высокий полупалец вправо с переносом тяжести корпуса с добавлением растяжения правой руки вверх;

3–4 переступание через высокий полупалец влево с переносом тяжести корпуса;

5–8 повторяем 1–4;

1–8 все в дубль темп;

1–2 переступание через высокий полупалец вправо с переносом тяжести корпуса с добавлением боковой contraction, правый локоть упирается в правое бедро левая рука на контрфорс;

3–4 переступание через высокий полупалец влево с переносом тяжести корпуса с добавлением боковой contraction, левый локоть упирается в левое бедро правая рука на контрфорс;

5–8 повторяем 1–4;

1–8 дубль темп;

1–2 переступание через высокий полупалец вправо положение корпуса flatbackherb руки доводятся через сторону до третьей позиции;

3–4 переступание через высокий полупалец влево положение корпуса flatbackherb руки доводятся через сторону до третьей позиции;

5–8 повторяем 1–4;

1–8 дубль темп;

1–4 сброс корпуса с доведением до точки 2;

5–8 сброс корпуса с доведением до точки 8;

1–8 положение down рисуем расслабленным корпусом восьмерку из стороны в сторону, шея и руки расслаблены, ноги продолжают работу шагами через высокие полупальцы;

1–8 rollup в ИП;

1–32 повторяем предыдущие 32 такта;

1–8 rollup в ИП.

Упражнение 3 «Разогрев коленного сустава и мышц спины»

Исполнить фразу: ля-ля-ля-ля-ля-ля-ля-ля-ля. Буква «л» должна звучать активно и напряженно. Держите рот в одном положении.

ИП – первая параллельная позиция руки в нейтральном положении;

1–2 demiplie по 1 параллельной позиции руки в нижнее V положение кисти jazzhand;

3–4 ИП;

5–6 demiplie по 1 параллельной позиции руки во вторую позицию положение кисти jazzhand;

7–8 ИП;

1–2 demiplie по 1 параллельной позиции руки в третью позицию положение кисти jazzhand;

3–4 ИП;

5–8 Grandplie корпус исполняет bodyroll и возвращаемся в ИП.

Так продельваем по первой аут позиции, второй параллельной и второй аут позиции.

1–8 приходим во вторую аут позицию в положение плие, руки во второй и делаем четыре bounce;

1–8 медленные полупальцы со сменой ног в этом положении;

1–8 повторяем в дубль темп;

1–8 медленно поднимаемся в ИП распределяя силовое движение на 8 счетов.

После занятий упражнениями по синтезированию голоса и движений, у экспериментальной группы значительно выросли показатели по следующим параметрам: амплитудность исполнения движения во время танца; синтезирования голоса и движений во время исполнения вокальных партий; уверенность исполнения (правильное исполнение движения, с точки зрения техники); чистота интонирования (технически вокальные характеристики); дыхания во время исполнения вокальных партий; точность исполнения хореографического текста (т. е. точность передачи предлагаемого материала). У студентов контрольной группы выросли показатели по чистоте интонирования, уверенности исполнения и дыхания.

Проведенная в рамках исследования работа, подтвердила актуальность заявленной темы. На сегодняшний день существует необходимость в формировании синтетического артиста мюзикла, с целью соответствия профессиональным требованиям современного музыкального театра. Истоки мюзикла восходят к другим предшествующим ему жанрам, таким как водевиль, опера, оперетта, мюзик-холл, шоу. Позаимствовав от них многие элементы, он модернизировался, приобрел свои отличительные черты и определенную структуру. Особенную роль в мюзикле заняли движение и пластика в системе выразительных средств наряду с пением, хоть и уступая в вокале по сравнению с опереттой⁸. Пластическая выразительность играет ключевую роль в формировании профессиональных компетенций артиста мюзикла, выступая как самостоятельный компонент, и одновременно являясь связую-

щим звеном для вокала и актерского мастерства. Она специфицирует традиционные средства выразительности к жанровой индивидуальности мюзикла. В профильных вузах есть специальность «драматический актер», но будущим артистам мюзикла надо научиться подчиняться музыкальному ритму и существовать внутри спектакля, а не только обладать танцевальными и вокальными способностями⁹.

Поэтому в процессе обучения будущих артистов музыкального театра необходимо делать акцент на регулярности занятий дисциплинами по пластике и развитию специфических физических кондиций, соблюдая этапность формирования двигательных умений и навыков, налаживая связи с другими профессиональными компетенциями артиста мюзикла – специфичной модальностью направления «Мюзикл». В этой связи авторами предложена модель формирования пластической выразительности и специфических физических кондиций для артиста мюзикла.

Модель подготовки состоит из трех уровней, которые включают в себя несколько модулей.

Начальный уровень:

1 модуль

Методики развития СФК и формирования БДН

2 модуль

Основные модули сложности элементов классического танца

3 модуль

Элементы танцев народов мира

4 модуль

Джазовый танец

(Classical)

Базовый уровень:

Синхронизация пения и танца

1 модуль

Джазовый танец (Broadway)

2 модуль

Основы механизма движения и его пространственно-динамические характеристики

3 модуль

Основные модули сложности степ-танца

4 модуль

Основы акробатического искусства

Продвинутый уровень:

Синхронизация пения, танца, актерского мастерства

1 модуль

Основные модули сложности НР-НОР

2 модуль

Уличные танцевальные направления

3 модуль

Композиция и постановка концертного номера.

Такая последовательность обеспечит поэтапное формирование, развитие и закрепление специфических физических кондиций для артиста мюзикла, что значительно расширит спектр пластической выразительности, поднимая уровень профессионального мастерства.

Синтетичность артиста мюзикла заложена в умениях играть не только пластикой внешней формы, но и в способности передать внутреннее содержание образа средствами пластической выразительности в вокальном исполнении. Средства пластической выразительности позволяют быть мюзиклу таким ярким и зрелищным, и по сей день вызывать зрительскую симпатию¹⁰.

Примечания

¹ Кабачек Н. Л. Танец в российском мюзикле. Теория и практика // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2017. № 2. С. 51–64.

² Кампус Э. «Мюзикл» / пер. с эстонского В. А. Самойлова; под. ред. А. А. Ореловича. Л.: Музыка, 1983, С. 128.

³ Там же. С. 128.

⁴ White R. W. Motivation Reconsidered: The Concept of Competence // Psychol. Rev. 1959. Vol. 66, N 5. P. 297–332.

⁵ Андрущенко Е. Ю. «Песня и танец» – «экспериментальный» мюзикл Э. Ллойда-Уэббера: тридцать лет спустя // Южно-российский музыкальный альманах. 2013. 2(13). С. 93–98.

⁶ Greenberg D. M., Matz S. C., Schwartz H. A., Fricke K. R. The self-congruity effect of music // J Pers Soc Psychol. 2020 Jul 2.

⁷ Вернигора О. Н., Воробьева О. А. «Импровизация в системе обучения современным направлениям хореографии: теория и история» // МНКО. 2017. №1 (62). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/improvizatsiya-v-sisteme-obucheniya-sovremennym-napravleniyam-horeografii-teoriya-i-istoriya> (дата обращения: 13.02.2021).

⁸ Orelovich A. «Operetta». – in the book foreign music of the twentieth century, vol. II, book 3., М. 1980. p. 300.

⁹ Musicals. Famous and legendary. – М.: AST, 2017. – 336 p.

¹⁰ Томилин Д. В. Особенности пластической подготовки артиста мюзикла / В. Д. Томилин. М.: Век информации, 2009. С. 52.

А. Н. Ягодка

Особенности постановки сценического боя в эстрадном спектакле и мюзикле

В статье рассматривается процесс постановки сценического боя в эстрадных спектаклях и мюзиклах. Публикация делится на пять важных блоков данного театрально-сценического процесса: отличия сценического боя от уличной драки и спортивного поединка и их сходства, выразительные средства и специфика постановки сценического боя, как разнообразить сцены боя, техника безопасности исполнения приемов: ударов и защит во время постановки сценического боя, своеобразие и отличительные черты постановки сценического боя в эстрадном спектакле и мюзикле.

Ключевые слова: эстрадный спектакль, мюзикл, музыкальная комедия/оперетта, эстрадный концерт, сценическое движение, сценический бой

Alena N. Iagodka

Peculiarities of stage combat performance in variety show and musical

The article examines the process of staging a stage battle in variety performances and musicals. The publication is divided into five important blocks of this theatrical and stage process: the difference between a stage fight and a street fight and a sports fight and their similarities, expressive means and the specifics of staging a stage fight, how to diversify the battle scenes, safety techniques for performing techniques: strikes and defenses during the stage fight staging, the originality and distinctive features of staging a stage fight in a stage fight performance and musical.

Keywords: variety performance, musical, musical comedy, variety show, stage movement, stage fight

В процессе самостоятельной работы над отрывком из пьесы или этюдом на занятиях по сценическому движению и фехтованию, у студентов актерских и режиссерских курсов кафедры «Режиссуры и актерского искусства эстрады» наблюдались схожие логические ошибки при постановке боевых сцен или фехтовальных поединков.

В большинстве случаев, паралогизмы встречаются в той сценической работе, в которой была пропущена цепочка физических действий из-за отсутствия детального анализа ее драматургической основы. Данный факт отрицательно влияет на смысловое зерно всего эстрадного номера и его сюжетную линию. Также встречаются недочеты в исполнении технической и пластической стороны трюковых действий.

Исходя из выше сказанного, цель данной публикации – сбор, структурный анализ и компиляция всего накопленного практического опыта. Прделанная работа позволила объединить все важные посту-

латы в данном теоретическом труде для целевого использования студентами в процессе постановки эстрадных и музыкальных номеров, в которых присутствует сценический бой и фехтование.

Прежде чем говорить о сценическом бое, необходимо определить, что такое «эстрада» и чем она отличается от других жанров театрального искусства.

В настоящее время термин «эстрада» означает вид сценического искусства популярно-развлекательного характера, преимущественно комедийного жанра, основывающийся на таких видах творчества как вокал, хореография, пантомима, жонглирование, разговорный жанр, пародия, клоунада и ко всему этому списку добавляется умение работать с различного рода костюмом (историческим, современным, клоунским и т. д.). «Особенность эстрадного искусства – многожанровость»¹, поэтому, чтобы играть в музыкально-эстрадных спектаклях, актер должен обладать, во-первых, разноплановым пластическим, речевым навыком, полученным в процессе обучения, во-вторых, умением соединять воедино различные виды сценического искусства, в-третьих самостоятельно создавать «художественный образ посредством специфических выразительных средств»².

Характерной чертой эстрады, отличающей ее от других видов сценического искусства, является поиск комических обстоятельств и ситуаций. В нашем случае, это касается трюковой части спектакля.

В статье мы коснемся постановки боя вообще, так как основы сценического боя одинаковы как для драматического, так и для эстрадного спектакля или мюзикла, а также рассмотрим основные принципы работы в эстрадном и музыкальном театре.

Первое, на что хотелось бы обратить внимание, – отличия сценического боя от уличной драки и спортивного поединка и их сходства. Существует три основных отличия.

Первое и самое основное – это наличие в приемах сценического боя техники безопасности, состоящей из удара, отыгрыша и озвучки, а также группировки при различных вариантах падения, чего не скажешь о спорте или об уличной потасовке.

Сохранность здоровья и отсутствие травм (ушибов, порезов, синяков, следов от пощечин) – главная prerogative этого вида сценического движения. В кино актеры могут исполнить контактный удар, а остальные сцены снять в другие дни, так чтобы след от удара прошел. В театре же все происходит здесь и сейчас, и актер, получивший оплеху, через 5 минут должен появиться на сцене. По сюжету прошел уже год, а он все еще с отпечатком ладони партнера на лице.

На сцене создается иллюзия боя, по внешней форме похожая на реальный бой. От актеров не требуется исполнения настоящих боевых приемов. «Для сценического боя в театре и кино меньше учитывается чистота спортивной техники и больше – безопасность и зрелищная выразительность движений»³.

Каждый прием, в свою очередь, должен быть осмысленным и прочувствованным, а также должна присутствовать правдивость исполнения. Сложность заключается в том, что удары, отыгрыши и озвучка, должны быть правдиво исполнены, чтобы зритель не заметил, что приемы выполнены с техникой безопасности и при помощи группировки, а удары воспроизведены не по-настоящему. Необходимо их скрыть, замаскировать.

Есть удары (тычки, шлепки, толчки, щепки, похлопывания и другие) небольшие по амплитуде и силе, которые не наносят вред и травмы телу партнера, их можно производить контактно. Такие приемы не нуждаются в технике безопасности, но требуют аккуратного воздействия на партнера.

Второе отличие заключается в отсутствии импровизации в сценическом бою. Уличная драка наоборот, происходит спонтанно и неожиданно. Все трюки, захваты, падения должны быть тщательно простроены и спланированы между партнерами, учитывая скорость, амплитуду, чистоту исполнения, ритм, характер исполнения. Приемы должны быть выверены в предлагаемых театральных декорациях, особенно если речь идет о падениях между предметами. Когда боевые маневры тщательно выверены, когда в цепочке боевых действий не осталось ничего лишнего, все становится значимым и выразительным.

Третье отличие – это логика и драматургия происходящего. Если в жизненных реалиях, конфликт, из-за которого началась схватка, имеет место быть, то его точно нет в спортивных соревнованиях. Поэтому работа над сценическим боем должна начинаться с кропотливого анализа драматургической основы. Боя ради самого боя быть не должно. Иначе это будет отдельно встроенный в канву спектакля номер. Как писала Галина Викторовна Морозова: «Такой подход влечет за собой отрыв сцены боя от художественной ткани спектакля, ее жанровое и стилевое несоответствие с ним»⁴. От боевых сцен, которые не несут за собой никакого смыслового посыла и душевных переживаний, зрители устают быстрее. А зрителю должно быть интересно смотреть за взаимоотношением персонажей.

Теперь рассмотрим сходства между сценическим и реальным боем. Драка, как в жизни, так и на сцене не может длиться долго. Уличные стычки длятся мгновения, но за это короткое время происходит много

динамичных событий. Сценический бой, в свою очередь, тоже отвечает данным требованиям. Он должен представлять собой строгий количественный и качественный набор нужных приемов.

Еще одна схожесть трех видов боевого взаимодействия – звукоизвлечение. Молчаливой драки быть не может. Обязательным условиям является дыхание, звуки, короткие реплики.

Выразительные средства и специфика постановки сценического боя

В данном пункте мы разберем этапы сочинения боевых сцен. Как мы говорили выше, работу над постановкой необходимо начинать с тщательного анализа драматургической основы. «Основные предпосылки боя, начало и результат столкновения не могут быть иными, чем это предусмотрено в пьесе»⁵. Во многих трагедиях все боевые поединки ограничены авторами пьес и имеют определенные временные рамки. Например, в пьесах Уильяма Шекспира «Ромео и Джульетта», «Гамлет», а так же Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак». Каждая сцена имеет свое логическое завершение.

Однако режиссер может разрешать конфликты между персонажами при помощи сценического боя, который не прописан в пьесе. Он находит в произведении сцены, завязанные на ссоре двух и более героев (Лопе де Вега «Дурочка» – Ниса и Финея, «Собака на сене» – Диана и Марсела). А затем ставит их, заменив словесные перепалки пластическим поединком, в соответствии с характером персонажа, местом действия и эпохой, не забывая об исторической правде. В данных ситуациях, режиссеру необходимо «уметь угадывать непосредственные данные о боевых ситуациях на основании всего того, что ему известно о происходящих в пьесе событиях, о действующих в ней персонажах»⁶.

В процессе драматургического анализа, необходимо задавать наводящие вопросы: «Кто эти персонажи?», «Какой у них характер?», «Какие у них особенности?», «Зачем они здесь?», «Что они делают?», «Какие у них стремления?», «Чего хотят добиться?». Из ответов на эти вопросы строится логическая цепочка физических действий каждого героя спектакля или мюзикла.

Лучше всего начинать строить сцены боя одновременно с этюдными репетициями, забыв на время о приемах. В таком случае, вы пойдете от психофизики персонажа, а не от надуманных «красочных» приемов, и тем достовернее покажутся зрителю взаимоотношения героев и постановочный бой.

На втором этапе постановки необходимо прорабатывать логичную последовательность атак и защит, отталкиваясь от цепочки физиче-

ских действий персонажей, соблюдая чистоту исполнения приемов. Один прием должен вытекать из другого. Многие забывают, что первым нападает тот, кто разъярен, тот, у кого есть причина. Тем самым рушат логику действий. На ровном месте не может быть драки, необходимо основание на это. Важное правило: «В бой вступают не по прихоти, а по необходимости».

Третий этап. Приступая к постановке боевых приемов, нужно помнить один важный закон: начинать необходимо с медленного темпа и в заданном ритме, затем постепенно ускорять его. Когда координация боя выучена, можно разрушать устойчивый ритм, создавая аритмию. Данный эффект оказывает эмоциональное воздействие на зрителя и добавляет сцене зрелищности, за счет сломанного ритмического рисунка. Обратите внимание на то, что каждый прием необходимо выполнять через небольшую паузу, по другому говоря, оценку, чтобы дать зрителю уловить и осознать происходящее.

В уличной, как и в сценической драке, бой может быть парным и массовым. И только в сценическом воплощении он может быть одиночным. Например, спектакль Джеймса Тьерре «Сияющая пропасть» 2005 г. В этой постановке герой Джеймса борется со своей же рукой.

Никогда нельзя забывать, что отыгрыш в приемах должен быть равносильным (адекватен) удару. С какой амплитудой и посылом произведен удар, в такой же манере должен быть и отыгрыш.

Четвертый этап – проверка. Необходимо отследить важный момент. Все бесконтактные приемы ударов и убийств, должны быть скрыты от глаз зрителя. Например, если партнер лежит на полу, а второй должен ударить его кулаком в лицо, необходимо приподнять партнера так, чтобы его голова скрывала кулак, не дошедший до лица партнера. Это дает возможность создать реалистичную сцену боя.

Если мы говорим о сценах боя с применением оружия, то обязательно в приемах должен быть замах, потом удар или показ, потом укол. Необходимо соблюдать четкую ритмику движений. Так мы уберем партнера от травм.

Несколько слов о дистанции: в рукопашном бою должна быть короткая дистанция, позволяющая достать партнера вытянутой рукой. В боях с применением оружия дистанция увеличивается в зависимости от длины клинка. Например, ножи, кинжалы – короткая дистанция; дубины – средняя дистанция; шпаги, рапиры – скрещивается одна треть клинков; двойное оружие: шпага и дага – длинная дистанция, шпаги не должны пересекаться.

Как разнообразить сцены боя

Как мы уже говорили, сценический бой строится на боевых приемах: ударах и защитах, падениях, уворотах, отклонениях и др. Также, в комбинации необходимо включать приемы захватов, силовых зажимов, удерживаний, скручиваний, чтобы в процессе блокировки можно было обратить внимание на намерения персонажей, их истинные мотивы и желания. Может быть не захват, а например помещение партнера в неловкое положение. В каждом таком приеме может родиться шутка или комический момент.

Есть несколько причин, по которым стоит пользоваться данным советом. При активных действиях, особенно если бой идет на оружии, говорить нельзя, потому что звук ударов шпага будет заглушать речь артистов. Вторая причина – это возникновение паузы. Во время силовых захватов актеры могут оценить ситуацию при помощи речи и мимики.

Еще один вариант разнообразить сценический бой – это выбивание оружия из рук партнера, «выламывание» руки с оружием. Эти действия производятся в противоположную сторону от партера. Приемы должны быть безопасными для здоровья зрителя. Необходимо исключить моменты, когда оружие может полететь в зрительный зал, а также в сторону кулис, где в момент сцены боя стоят «заряженные» на выход артисты.

Техника безопасности исполнения приемов: ударов и защит во время постановки сценического боя

В данном разделе мы коснемся всего двух основных пунктов, так как техника безопасности исполнения приемов обширна и требует детального изучения. Каждый боевой прием имеет свои особенности исполнения и отрабатывается во время занятий по сценическому движению и фехтованию.

Сначала необходимо изучить классические приемы ведения боя и овладеть ими в совершенстве: стойка, передвижения, удары, защиты, а затем можно разрушать ее в зависимости от характера персонажа. «Изучив классику, они ставят перед собой новые, собственные задачи и на основе понятых закономерностей пытаются их решать – и часто успешно»⁷. Например, в комедии Уильяма Шекспира «Двенадцатая ночь, или что угодно», прописана дуэль сэра Эндрю и Виолы (переодетой в юношу Цезарио). Оба не умеют фехтовать, боятся друг друга. У них своя особенная пластическая характеристика, выразительность поведения. Однако под всеми особенностями и отличительными чертами персонажа, скрывается четкая и правильная техника ведения сценического боя.

Еще одна особенность, во время ведения боя на оружии – нельзя давить на партнера при ударах, уколах и захватах. Необходимо оты-

грывать давление на партнера в процессе захватов и противоборстве при помощи пластики, мимики и звуков. «Умение выверять, рассчитывать свои движения приобретается в процессе освоения навыков сценического боя»⁸.

Своеобразие и отличительные черты постановки сценического боя в эстрадном спектакле и мюзикле.

1. В первую очередь эстрада и мюзикл подразумевают юмор, сатиру и иронию. Сценический бой должен быть легким, игривым и веселым.

2. В эстрадном музыкальном театре при постановке сцен боя необходимо отталкиваться от актеров, так как у каждого актера различные психофизические и физиологические особенности. «Индивидуальность артиста служит отправной точкой в возникновении эстрадного номера»⁹. Если у вас играет два или три состава исполнителей, мизансцены боя могут быть стандартными для всех, однако приемы в зависимости от возраста, специфических особенностей актеров могут меняться. В одном спектакле, в одной и той же сцене с разными составами могут быть разные комбинации.

3. В эстрадном спектакле или мюзикле не может быть халатности в сценическом бою, все должно быть досконально выверено и просчитано, так как существует много объектов внимания.

4. Еще одной отличительной чертой сценического боя в эстрадном спектакле от любого другого жанра театрального искусства, является ритм и музыкальность. Большинство фехтовальных сцен или рукопашных боев строятся на заданном композитором ритмическом рисунке.

5. Нельзя забывать о том, что различные виды сценического боя – это определенная социальная среда. В драке на кулаках – это военные, прошедшие специализированную подготовку, или низший класс: пьяницы, бродяги. Если бой строится на благородном оружии с правильной техникой исполнения приемов: шпаги, даги, кинжалы, мы имеем ввиду людей дворянского происхождения.

6. В эстрадном спектакле нельзя не упомянуть о гиперболе, т. е. преувеличении происходящего. Чаще всего это необходимо для создания комической ситуации.

7. В эстрадной постановке необходим эффект неожиданности, который заставляет зрителя улыбаться, смеяться и получать дозу эндорфинов. Этот эффект меняет ситуацию, происходящую на сцене, в обратную сторону.

8. Как же создать юмор в сцене боя? Существует несколько приемов. Первый пришел к нам из итальянского народного площадного театра – Комедии Дель Арте. Затем перекочевал на экраны. Его испол-

няли выдающиеся актеры немого кино, такие как Бастер Китон, Мак Сеннет, Чарли Чаплин, братья Маркс. Имя ему гэг, что в переводе с английского значит «кляп» или «затычка». В английском театре были распространены споры двух персонажей на сцене, когда первый задевал второго остроумной фразой. Последний должен был найти еще более язвительную фразу, чтобы «задеть» первого. Возьмем пример из комедии Уильяма Шекспира «Много шума из ничего». Беатриче и Бенедикт устраивают словесные баталии. Стоит им только встретиться, как сразу вспыхивает шуточное сражение.

В экранной версии – это прием тычка и палки, неожиданные удары, подставленная подножка, закрытая дверь перед носом и другие. Гэг – это аттракцион, моментально втягивающий нас в сопереживание.

И еще один прием, позволяющий создать комичную ситуацию на сцене во время сценического боя – действенный повтор. Комичные моменты в сценах можно создавать на многочисленном повторе похожих действий. Например, ударов, пинков, шлепков, толчков. Однако смех будет лишь в том случае, если финальный трюк, отличающийся от множества предыдущих ударов, будет произведен через паузу – оценку. А также, будет неожиданным и парадоксальным, не свойственным этому конкретному персонажу. Этот удар меняет ход предыдущего действия, вызывая смех. На стыке стандартной ситуации и парадокса рождается юмор.

Все рекомендации, описанные в данной статье, проверены на практике, и, несомненно, являются действенными приемами для постановки сценического боя в эстрадном спектакле и мюзикле.

Примечания

¹ Богданов И. А. Постановка эстрадного номера / И. А. Богданов. СПб.: Чистый лист, 2004. С. 7.

² Там же. С. 7.

³ Маслак Ю. Г. Сценический бой в театре и кино: учеб. пособие для вузов / Ю. Г. Маслак. М.: Академический проект, 2016. С. 16.

⁴ Морозова Г. В. Сценический бой / Г. В. Морозова. М.: ВЦХТ, 2004. С. 16. (Я вхожу в мир искусства).

⁵ Там же. С. 16.

⁶ Там же. С. 17.

⁷ Рутберг И. Г. Пантомима. Движение и образ / И. Г. Рутберг. М.: Сов. Россия, 1981. (Библиотечка «В помощь художественной самодеятельности»). С. 8.

⁸ Морозова Г. В. Сценический бой. С. 10.

⁹ Богданов И. А. Постановка эстрадного номера. С. 52.

П. Ю. Ежов

Психологические особенности и условия эффективности воспитательного процесса в онлайн-фестивале

Реформация системы образования требует поиска новых форм и содержания образования. Образовательный процесс должен использовать современные системы коммуникации между участниками образовательного процесса. Коммуникация должна быть обеспечена учетом психологических особенностей образовательного процесса. Должны быть разработаны и реализованы условия эффективности образовательной деятельности. Для подготовки специалистов в области социально-культурной деятельности возможно использование такой практико-направленной деятельности, как создание и реализация онлайн-фестиваля. Этот процесс может обеспечить не только получение профессиональных компетенций, но и формирование ценностных ориентаций у студентов, что является предметом воспитания.

Ключевые слова: психологические особенности, условия эффективности, процесс воспитания, онлайн-фестиваль, культурные ценности, современные средства коммуникации

Pavel Y. Ezhov

Psychological features and conditions of the effectiveness of the educational process in the online festival

There is a reformation of the education system. A search for new forms and content of the educational process is required. Education should use modern means of communication between participants in the educational process. Effective communication is possible when taking into account the psychological characteristics of the communicators. Conditions for the effectiveness of educational activities must be developed and implemented. To train specialists in the field of social and cultural activities, it is possible to use such practice-oriented activities as the creation and implementation of an online festival. This process can ensure not only the acquisition of professional competencies, but also the formation of value orientations in students, which is the subject of education

Key words: psychological characteristics, conditions of efficiency, education process, online festival, cultural values, modern means of communication

Современная система образования претерпевает значительные изменения в связи с меняющимися представлениями об образованном человеке. Новая школа направляет свое внимание на воспитание успешных граждан, обладающих современными знаниями, постоянно стремящихся развивать свои профессиональные, социальные, личностные и гражданские компетенции. Акцент ставится на усвоение обучающимися ценностей этики, эстетики, права на примере образцов

отечественной и мировой культуры. Понимание эффекта педагогической деятельности эволюционирует. Если еще в недавнем прошлом школа стремилась наиболее полно сформировать предметные знания, навыки и умения, то сейчас правильным видится развитие личности человека, способного уверенно себя чувствовать в условиях быстро меняющейся действительности, способного к активному созиданию себя, психологически устойчивого к рискам и вызовам современности.

Уточнение целей образовательного процесса неизбежно влечет поиск новых форм и его содержательного наполнения. Современные психолого-педагогические технологии ориентируются на деятельное участие обучающихся, на их культурное творчество, увлеченность не столько результатом, сколько процессом образовательной деятельности, выбор деятельности, способствующей освоению их индивидуальных образовательных траекторий. Новые образовательные формы проходят проверку на экологичность, безопасность для личности обучающегося и окружающих людей, окружающей среды. Ведется поиск психологических особенностей и условий эффективности образовательного процесса.

Исследованию психологических особенностей и условий эффективности различных видов воспитания посвящены труды российских и иностранных ученых¹. Изучению же онлайн-фестиваля в данном контексте пока не уделено должного внимания. Хотя в свете событий последнего времени, а именно – существующих ограничительных мерах, такая форма воспитания уже весьма востребована педагогическим сообществом. К образовательным онлайн-формам в последнее время стремительно растет интерес у педагогов-практиков.

На протяжении нескольких лет кафедрой общей психологии и конфликтологии ведется работа по изучению образовательных возможностей, условий эффективности и психологических особенностей фестиваля художественного творчества, пропагандирующего этнокультурные ценности, идеалы дружбы и продуктивного сотрудничества представителей различных народов и культур, укрепление российского суверенитета.

Цель статьи – выделить психологические особенности и условия эффективности воспитательного процесса в рамках онлайн-фестиваля.

Поиск формы и содержания образовательного процесса при реализации ряда дисциплин, таких как «Сценарно-режиссерские основы», «Практикум по постановке культурно-массового мероприятий», «Организация социально-культурной деятельности» и многих других для направления подготовки «Менеджмент социально-культурной дея-

тельности» начался в 2016 г. До этого момента обучение по данному направлению сводилось больше к теоретическому освоению материала студентами. Практические занятия также имели учебный характер. Возникла идея найти нишу для организации и проведения реальных социально-значимых мероприятий, которые бы могли способствовать не только формированию профессиональных компетенций, но и усвоению студентами культурных ценностей нашей страны.

Вскоре такой сектор социально-культурной деятельности был найден. Он был связан с политикой по укреплению межнациональных отношений народов многонационального Урала как фактора сплоченности, суверенитета Российской Федерации. Было инициировано сотрудничество Уральского государственного педагогического университета и Ассоциацией национально-культурных объединений Свердловской области. К сотрудничеству были приглашены Российский государственный профессионально-педагогический университет, Детско-юношеский центр «Вариант», Свердловская региональная общественная организация русской культуры и развития дружбы народов «Мое Отечество». Позднее к нам присоединили другие национально-культурные, общественные, образовательные организации не только из Екатеринбурга и Свердловской области, но и из стран ближнего и дальнего зарубежья.

В качестве образовательной формы был выбран фестиваль. Выбор формы обусловлен возможностью привлечения большого спектра направлений социально-культурной деятельности: от прикладного, изобразительного, до песенного, танцевального. Разнообразие и масштаб процесса мог позволить принять участие в технологическом процессе создания фестиваля всех участников нескольких академических групп. Для осуществления полного цикла фестиваля, от идеи, до реализации, стало возможным распределение между участниками команды различных функциональных обязанностей, обеспечивающих целостность процесса.

Первыми стали фестивали этнокультурного педагогического наследия «Навруз – Новый день»². Фестиваль был задуман с целью социализации иностранных студентов в российской образовательной среде. Для участия в фестивале были приглашены студенты нескольких образовательных организаций среднего и высшего образования Екатеринбурга и свердловской области. В рамках фестиваля были представлены не только великие учителя представителей народа, но и этнопедагогика танца, песни, народной эпической формы. Студенты с удовольствием продемонстрировали свои национальные костюмы, устроили

национальные подворья с выставками народных промыслов. Провели дегустиацию национальных блюд. Устроили для участников фестиваля национальные игры и обряды. Студенты-таджики приготовили во дворе университета в огромных казанах плов на костре. И угощали не только участников фестиваля, но и всех прохожих на улице. По завершении праздника все желающие (участники этнофестиваля и присоединившиеся прохожие) соединились в хороводе дружбы, в котором представители разных этнокультур по очереди показывали движения танца. Остальные участники вторили им.

Проведенный после фестиваля опрос студентов иностранцев и студентов россиян позволил констатировать достижение целей фестиваля. Студенты-россияне говорили, что отношение к студентам-иностранцам изменилось в лучшую сторону. Произошло осознание того, что присутствие иностранного этнокультурного колорита обогащает родную культуру как в общем, так и в плане этнопедагогического богатства. Студенты-иностранцы констатировали, что им стала более понятна российская культура. Они встретили понимание среди одногруппников. Улучшился педагогический климат в отношениях между студентами. Пребывание в России стало более психологически комфортным. Фестиваль «Навруз – Новый день» стал традиционным.

На основе созданной технологии студентами университета для различных образовательных организаций Екатеринбурга и Свердловской области при взаимодействии с национально-культурными объединениями также были организованы монокультурные фестивали: «Региональный фестиваль российско-казахской песенной культуры «Алтын куз-Золотая осень», «Фестиваль русской, татарской и башкирской песенно-танцевальных культур «Кил-синязым – Приходи, весна» и др.

В 2018 г. в целях расширения масштабов фестивалей было принято решение разработать этнокультурный фестиваль в интернет-пространстве. Такое творчество позволило бы привлечь больше людей к идее консолидации и взаимного обогащения национальных культур и пропаганде величия дружбы народов. Так появился Пилотный международный онлайн-фестиваль художественного культурного наследия России «И светла от берез Россия». В качестве организаторов выступили 6 организаций: 3 этнокультурные, 3 образовательные. Одна из организаций – иностранная, остальные функционируют на территории РФ. Цель фестиваля была сформулирована как сохранение, развитие, распространение культурных ценностей многонациональной России посредством современных информационно-коммуникативных технологий. Фестиваль был приурочен ко Дню народного единства и был

реализован в октябре-ноябре 2018 г. В первом интернет-фестивале приняло участие 273 творческие работы. Уже при проектировании фестиваля началась аналитическая работа и работа по созданию технологии онлайн-фестиваля, выделению психологических особенностей и условий эффективности воспитательной работы в рамках онлайн-фестиваля³. Были собраны отзывы от участников фестиваля, организаторов и исполнителей. На основе их анализа технология поликультурного онлайн-фестиваля была скорректирована, а в 2020 г. разработан международный онлайн пазл-фестиваль художественного творчества, посвященный Году памяти и славы «1418 (мы память бережно храним)». Определение «пазл», включенное в название фестиваля, было призвано подчеркнуть важность каждой работы фестиваля в создании общего образа победы над фашизмом многонациональной страны. Без этого пазла картина окажется неполной. Целью фестиваля стало сохранение и популяризация исторической памяти в многообразии и полноте художественных образов Единства, Стойкости, Доблести, Героизма, Победы в Великой Отечественной войне многонационального народа (СССР) при помощи современных средств коммуникации. На фестиваль поступило уже 572 творческих работы. С учетом того, что многие художественные работы были коллективными, количество участников превысило запланированный показатель – 1418 – число дней Великой Отечественной войны. Реализация фестиваля пришлось на апрель-май 2020 г., самый пик ограничительных мер в связи с пандемией коронавируса, поэтому онлайн-форма оказалась единственно возможной. Гала-концерт фестиваля был разработан в виде онлайн-версии с трансляцией на сайте фестиваля. В форму обратной связи фестиваля была встроена возможность оставления участниками фестиваля отзыва о фестивале, а также просьба оценить фестиваль по шкалам: доступность, полезность и интересность. Обратная связь послужила более детальной проработке отдельных элементов технологии создания онлайн-фестиваля⁴.

В феврале-апреле 2021 г. был разработан и реализован международный онлайн пазл-фестиваль художественного творчества «108 минут». Фестиваль посвящен 60-летию полета Ю. А. Гагарина в космос, осуществившемуся благодаря консолидации усилий всех народов многонациональной страны. 108 минут – продолжительность полета Ю. А. Гагарина в космос. Целью фестиваля стало формирование у подрастающего поколения и молодежи осознание важности полета человека Земли в космос как результата консолидации усилий, дружбы и сотрудничества народов нашей многонациональной страны и всего

человечества. Было принято уже 1272 работы. Зрительская аудитория составила несколько десятков тысяч человек. Ситуация с ограничительными мерами в связи с пандемией уже позволила провести гала-концерт фестиваля на открытой площадке. Поэтому мы смогли организовать его и провести в Центральном парке культуры и отдыха имени Владимира Маяковского в городе Екатеринбурге.

Географический охват проекта включил Кипр, Монголию, Китай, Белоруссию, Украину, Великобританию, Туркменистан. Российские работы были поданы из Чувашии, Карачаево-Черкесии, Башкортостана, Москвы и Московской области, Санкт-Петербурга, Новгородской области, Тулы, Кургана, Кемерово, Белой Калитвы, Челябинска, Челябинской области и десятков других городов. Были полностью представлены населенные пункты Свердловской области. Национальный колорит участников также впечатлил. Русские, казахи, цыгане, армяне, чуваша, коми, таджики, грузины, башкиры, татары, карачаевцы, монголы, китайцы, киприоты и другие народы объединились благодаря памяти о великих событиях в масштабах нашей Родины и всего мира. Мероприятия были широко освещены в программе «Национальное измерение» Свердловского областного телевидения (ОТВ), на сайте Информационного агентства «Этноинфо», народы.урала.све.рф, национальнаяполитика.рф, uralcult.ru и другими средствами массовой информации, на сайтах организаторов и партнеров. Средняя оценка проекта участниками составила 4,8 баллов из 5 по предложенным показателям.

Анализ фестивальной деятельности позволил объединить проведенные фестивали общей идеей: «Мы память бережно храним». Было решено выбрать этот слоган в качестве части названия мероприятия. Новые акценты в сфере патриотического воспитания молодежи позволило нам сформулировать тему для следующего фестиваля. Так, в 2022 г. мы планируем провести международный онлайн пазл-фестиваль художественного творчества, посвященный городам трудовой доблести Урала «Мы память бережно храним» – «Седой Урал ковал победу». Целью фестиваля станет формирование у молодежи осознания важности дружбы и сотрудничества народов нашей многонациональной страны, городов трудовой славы в победе над фашизмом, сохранение и популяризация исторической памяти в многообразии и полноте художественных образов дружбы и сотрудничества народов нашей многонациональной страны, городов трудовой доблести. Выбранная тематика, по нашему мнению, позволит объединить пропагандируемой идеей не только участников из уральского региона, но и других субъектов нашей страны, поскольку в уральский регион и Сибирь были эвакуи-

рованы заводы западной и центральной части России, других союзных республик. Также ведем переговоры с соотечественниками, живущими в других странах на предмет участия в фестивале.

Проведенная аналитическая работа позволила выделить психологические особенности и условия эффективности воспитательного процесса в рамках онлайн-фестиваля.

Онлайн фестиваль может стать психологически комфортным для студентов-организаторов и его участников, достаточно эффективным средством воспитания, формирования направленностей у молодежи при соблюдении следующих условий.

1. Выбор тематики фестиваля должен опираться на значимые потребности общества и человека. При этом важно увидеть интерес отдельного человека в решении задачи, заложенной в цели мероприятия. Такое поле смыслов предоставляет вопрос межнационального сотрудничества народов нашей великой многонациональной страны. Все значимые победы в жизни страны были, а стало быть и будут происходить только при консолидации усилий представителей этнокультурного многообразия. Исходя из этого, в качестве событийной основы могут использоваться яркие, масштабные события, на основе которых можно пропагандировать заявленные цели фестиваля: победа над фашизмом, космическая победа и другие.

2. Форма проведения фестиваля может быть выбрана исходя из принципа доступности участия в фестивале целевой аудитории. На сегодняшний день каждый молодой человек имеет смартфон, наделенный множеством полезных функций. Смартфон сегодня является почтовым оператором, видеокамерой, средством поиска нужной информации и даже фото- и видеостудией. Большинство представителей молодежи с легкостью осваивают эти функции и используют изготовленные собственными силами фото- и видео-произведения для обмена друг с другом средствами популярных социальных сетей.

3. Важно сформулировать принципы, на которых будет основана деятельность по созданию фестиваля. Современные индивидуальные средства коммуникации позволяют реализовать принцип «бесплатности» создания и участия в фестивале. «Близость» предполагает стирание физических расстояний и границ между участниками и зрителями, проживающими в разных населенных пунктах и странах. «Комфортность участия» предполагает, что человек может принять участие в фестивале без приложения особых усилий.

4. Формулирование название и формата ориентируется на принятые в молодежной среде речевые обороты, популярные у молодежи

способы коммуникации. Эти составляющие также рождаются в ходе проведения мозгового штурма студентов и ориентируются на их интересы как представителей молодежной страны.

5. Постановка цели основывается на тех воспитательных целевых установках, которые закладываются в мероприятие. Если рассматривать фестиваль не только как событие общественно-культурной жизни, но и как часть образовательно-воспитательного события в рамках профессионального образования студентов-организаторов, нужно предусмотреть возможность реализации их способностей при выполнении интересных им функций в полном процессе создания мероприятия.

6. Планирование результатов включает проектирование количественных и качественных показателей.

7. Мероприятие становится более интересным, масштабным и значимым при привлечении партнеров из других образовательных и иных организаций.

8. Важно предусмотреть создание итогового мероприятия, планировать способы получения обратной связи, позволяющие использовать полученные данные для улучшения технологии, получения позитивного эмоционального отклика и рационального подкрепления полученных воспитательных эффектов у студентов организационной группы фестиваля.

Примечания

¹ Конович А. А. Культурный слой как особый род охраняемых ценностей культуры // Вестн. территориального упр. М-ва культуры РФ по сохранению культурных ценностей в СПб. СПб.: Территориальное упр. М-ва культуры РФ по сохранению культурных ценностей в СПб; АНО «Комиссия по экспертизе культурных ценностей», 2002. С. 26–37; Конович А. А., Кудашов В. Ф. Зрелищность праздника как фактор формирования историко-культурной идентичности // Вестник СПбГИК. 2017. №3 (32). С. 57–61; Конович Н. Д. Формирование речевой культуры студентов-режиссеров в современном этнокультурном образовательном пространстве // Труды СПбГИК. 2012. С. 137–143; Организационно-методическое сопровождение проекта «Педагогические классы»: учебно-методическое пособие / С. А. Минюрова, Н. М. Паэгле, Н. С. Белоусова [и др.]; Уральский государственный педагогический университет. Екатеринбург: [б. и.], 2020. 220 с.; Профилактика девиантного поведения обучающихся в условиях образовательной организации / А. В. Смирнов [и др.]; Урал. гос. пед. ун-т; под ред. Н. Н. Васягиной, Е. А. Казаевой. Екатеринбург: [б. и.], 2018. 260 с.; Maksimova L. A. Smirnov A. V., Vasyagina N. N. Analysis of the psychosemantics of information environment among representatives of different age and sex groups // The european proceedings of social & behavioural sciences EPSBS. Moscow: Future Academy, 2019. P. 334–342; Maksimova L. A.,

Valiev R. A., Kulikova N. A. Formation of regional personal identity in teen-age in conditions of technological progress and digitalization growth in information-oriented society // *Advances in social science, education and humanities research Proceedings of the International Scientific Conference «Digitalization of Education: History, Trends and Prospects» (DETP 2020)*. Yekaterinburg: International scientific conference «Digitalization of education: history, trends and prospects detp 2020», 2020. P. 87–95; Yezhov P. Yu., Smirnov A. V. «Creative Participation» – Technology for the Prevention of Youth Addictions, Using Modern Gadget Technologies [Electronic resource] // *Proceedings of the International Scientific Conference «Digitalization of Education: History, Trends and Prospects» (DETP 2020)*. Series: *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. Available Online 13 May 2020. URL: <https://doi.org/10.2991/assehr.k.200509.091>. (дата обращения 13.05.2020).

² Ежов П. Ю. Этнопедагогический фестиваль как средство социализации иностранных студентов в российской образовательной среде // *Педагогическое образование в России*. 2017. № 11 (61). С. 18–23.

³ Ежов П. Ю., Крамаренко Н. А. Опыт проектирования международного онлайн-фестиваля художественного культурного наследия России «И светла от берез Россия» как инновационной формы развития гражданского потенциала современной молодежи // *Гражданский потенциал современной молодежи: материалы всероссийской науч.-практ. конф.* 2018. С. 58–63.

⁴ Ежов П. Ю., Куликова Н. А. Онлайн-фестиваль художественного творчества в условиях пандемии // *Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры*. 2020. № 4 (45) декабрь. С. 26–32.

С. Е. Парфенов

Современные цифровые технологии в эстраде

Появление цифровых технологий повлияло на многие сферы деятельности современного человека. В этой статье рассматриваются изменения, произошедшие с эстрадой в конце двадцатого века под влиянием цифровых технологий, и к чему это привело в начале двадцать первого века. Сегодня мы видим, что развитие цифровой среды выдвигает новые требования к зрелищному искусству, поместив эстраду в новое пространство цифрового свойства; происходят слишком большие изменения, чтобы оставить их без изучения.

Ключевые слова: эстрада, зрелищное искусство, зритель, цифровые технологии, цифровое пространство, интернет

Stanislav E. Parfenov

Modern digital technologies on the entertainment art

The advent of digital technologies has influenced many areas of modern human activity. This article examines the changes that took place in the stage at the end of the twentieth century under the influence of digital technology, and what changes this led to at the beginning of the twenty-first century. Today we see that the development of the digital environment puts forward new requirements for the performing arts, placing the stage in a new digital space; there are too many changes to leave without study.

Key words: variety art, entertainment art, spectator, digital technology, digital space, internet

Режиссеры эстрадного искусства, осознавшие ценность цифровых технологий, стали интегрировать их в сценическое пространство. Это связано с тем, что цифровые технологии способны воздействовать на зрителя совершенно в новом виде. Современный зритель уже не удивляется наличию голограмм и дополненной реальности на сцене. Сегодня цифровое пространство превратилось из декоративного элемента в сценического партнера эстрадного артиста. В первую очередь, нужно осознать, что эстрада и цифровые технологии – это не объединение сценического пространства и компьютерных технологий, а новое восприятие мира, присущее зрелищному искусству будущего. Развитие цифровых технологий повлияло на многие сферы деятельности современного человека и зрелищное искусство не осталось в стороне. Искусство эстрады, всегда отвечающее актуальным и современным потребностям зрителя, не смогло законсервироваться, и в начале XXI в. ему пришлось принять новые правила игры для дальнейшего развития. Сегодня мы наблюдаем, что цифровые технологии становятся

основообразующими выразительными средствами в создании эстрадного номера, что доказывает перемещение эстрады в новое пространство цифрового свойства.

Что стало основным толчком для развития эстрадного искусства в цифровом направлении? Появление экрана на сцене. То есть не помещение развлекательного искусства в цифровое пространство, а цифровые технологии, использованные на эстраде. Когда и где появились первые видеоэкраны? Первооткрывателями использования коротких видео эпизодов в спектаклях были постановщики ревью и эстрадных обзоров. Известно, что «в 1904 году в парижском мюзик-холле «Фоли-Бержер» режиссером Виктором де Коттеном было поставлено обозрение, частью которого был специально снятый Жоржем Мельесом фильм «Рейс Париж – Монте-Карло за два часа»¹. Это была настоящая короткая киносатира на бельгийского короля Леопольда II, который был известен всем своей любовью к автомобилям. Эти кадры положили начало новому сценическому приему не только в эстрадном театре, но во всех сценических искусствах.

Фильм «Фауст», продолжительность которого составляет 15 минут, будет снят Мельесом в 1905 г., для другой феерии Виктора де Коттена («Пилюли дьявола», шла в театре «Шатле»). И уже после этого начнется новая эра сценического пространства. Режиссеры, осознав ценность синтеза экрана и сценического действия, начнут демонстрировать зрителю новые визуальные решения, и уже к концу 1920-х гг. в большинстве немецких театров будет проекционное оборудование. Обозрение 1911 г. в Гамбургской оперетте, «Прогулка по озеру Альстер», открывалась кинохроникой, где по тем временам очень реалистично прибывала подводная лодка, которая сама по себе уже являлась достоянием всей Германии. Далее зритель знакомился с главными персонажами ревью, которые радостно прогуливались по городу и неожиданно встречали бандитов, с которыми они решили не связываться, а убежать. Неожиданно их дорога приводит к театру, в который они не задумываясь забегают, и уже через несколько секунд артисты появляются на сцене. В этом ревью впервые режиссер показал исходное событие на экране и показал всему миру возможности видеопроекции.

Но настоящая революция цифрового искусства на эстраде произошла с появлением светодиодного экрана. Мы привыкли думать, что это произошло не более 20 лет назад и случиться исключительно где-нибудь в Америке или Японии. Между тем, это событие произошло «в Москве в 1972 году, когда была введена в эксплуатацию система ЭЛИН, разработанная и изготовленная специалистами Централь-

ного конструкторского бюро информационной техники (ЦКБИТ) г. Винницы»². Экран ЭЛИН позволил транслировать не только текстовую информацию, но и полноценно показывать цветные видеофрагменты. Родоначалник светодиодного экрана, был сконструирован из 102 900 автомобильных ламп накаливания, закрытых красными, синими и зелеными светофильтрами. Этот экран позволял транслировать кинофильмы, плакаты, иллюстрации, текстовые материалы и передачи. Это было настолько удивительно, что в праздничные дни на проспекте Калинина собиралось много желающих увидеть чудо техники.

Сегодня светодиодные экраны стали неотъемлемой частью нашей жизни и трудно представить, чтобы современный человек пошел смотреть экран на проспекте как телевизор и тем более чтобы собирався народ для совместного просмотра. А ведь эта технология очень молода. Да и сами экраны со сменной информацией – достаточно новое историческое явление. Художники и режиссеры всего мира, увидев яркую картинку на улице, захотели перенести это новое цифровое пространство на сцену, что привело к появлению новых форм, таких как искусство цифровых инсталляций и виртуальная реальность, которые стали признанными художественными практиками. Современные эстрадные представления уже не удивляют наличием светодиодного экрана, но их появление повлекло появление новой цифровой художественной реальности. Взаимодействие эстрады с цифровыми технологиями вышло на новый уровень и положило начало новой эпохи режиссуры – режиссуре развлекательного искусства. Отправной точкой для этого послужило осознание того, что современные технологии могут заменять живого артиста на сцене, если раньше мы наблюдали за тем, как Барбара Стрейзанд общается через экран со своими партнерами, которые ушли из жизни, то при появлении видеоголограмм, осязаемые кумиры прошлого стали появляться на сцене. «Первую голограмму создал Деннис Габор в 1947 г. в ходе эксперимента по повышению разрешающей способности электронного микроскопа. То есть, его способности давать отдельные изображения двух близких друг к другу точек объекта. Также Деннис Габор придумал сам термин «голография», где holos от греческого означает «весь, полностью». Таким названием он хотел обратить особое внимание на полную запись оптических свойств объекта»³. В 1971 г. за достижения в области голографии Деннис Габор был удостоен Нобелевской премии по физике.

В 2006 г. состоялась вручение ежегодной премии «Грэмми» на котором в первые были представлены новые возможности голограммы.

Во время исполнения песни «Fell Good» участники виртуальной группы Gorillaz ожили на глазах у зрителя, рисованные персонажи мультипликационного клипа, стали исполнять номер, а под финал номера к ним присоединилась Мадонна со своим хитом «Hung Up», так получился голографический дуэт с живым исполнителем.

23 февраля 2019 г. состоялось совсем невероятное событие для зрелищного искусства, оно произошло в китайском городе Шанхай – это был концерт персонажа мультфильма в стиле аниме Луо Тяньи. Голографической артистке аккомпанировал пианист-виртуоз Лан Лан, который является одним из самых известных музыкантов в Китае, что показывает уровень популярности аниме культуры в этой стране. «Уникальное шоу готовилось полгода командой из 200 человек. Концерт длился два с половиной часа, билеты на него были раскуплены еще в конце 2018 года. Движения и выражение лица „артистки“ создавалось с помощью технологий трехмерного моделирования и захвата движения. Виртуальная певица не только пела и танцевала, но и общалась с залом. Для этого за кулисами работала актриса озвучания и танцовщица. Внешний вид и поведение певицы созданы на основе популярного анимационного жанра аниме»⁴. Мультипликационный персонаж существовал на сцене так же, как и на экране телевизора. Это заинтересовало многих поклонников жанра аниме, которые захотели своими глазами увидеть выступление вокалоида ЛуоТяньи. Vocaloid – это программное обеспечение для создания музыки, разработанное Yamaha в 2004 г. На данный момент разработана пятая версия и стоит она 225 долларов. Если вы являетесь автором текстов, теперь у вас есть возможность продемонстрировать свое творчество не через живого артиста, а в цифровом виде. Автор сам загружает все нужные параметры, цифровой синтезатор привязывает их к программе и выдает готовый результат. Например, ЛуоТяньи была разработана Shanghai HENIAN InformationTechnologyCo. Ltd. и получила ее голос от актрисы озвучивания и певицы Шань Синь. Помимо голоса вокалоид обычно получает готовый эстрадный виртуальный образ, который может стать довольно популярным, как показал Шанхайский концерт ЛуоТяньи.

Цирк Ронкалли в немецком Гамбурге с 1976 г. славился своими шоу с участием животных. И вот, в начале XXI в. владельцы принимают решение заменить живых зверей голограммами. Такой шаг обоснован в первую очередь массовой борьбой с жестокостью, которой животных подвергают в цирках. На следующий день после премьеры, о цирке Ронкалли заговорили по всему миру и прозвали цирком из будущего. За один год шоу с участием 3D слонов, коней и даже гигантской золотой

рыбки посетило более 600 000 человек. При помощи 11 лазерных проекторов удалось создать трехмерные голографические изображения, которые заполняли собой всю арену шириной 32 метра, что позволило продемонстрировать изображение в 360 градусов, и зритель мог видеть действие из любого места в зрительном зале. Весь манеж был обтянут проекционным тюлем, по которому перед зрителем проплывали рыбы, а внутри манежа по мгновению волшебной палочки возникал слон, который мог взлететь, а мог спеть любую песню. В результате реализации нового проекта, Цирк Ронкалли действительно получил второе дыхание, а количество желающих посетить новое 3D-шоу побilo все рекорды. Биргер Вундерлих считает, что такому успеху они во многом обязаны компании Optoma: «Проекторы не просто позволили реализовать все наши задумки, но и стабильно работали на протяжении всего периода, пока длился проект. Выбрав оборудование от Optoma мы совсем не переживали, что что-то может пойти не так»⁵. Среди посетителей представления была известная немецкая актриса Жаннин Кунце, которая с радостью поделилась своими впечатлениями: «Голограммы были такие реалистичные и живые! Конечно, все мы помним старый цирк Roncalli с живыми лошадьми и слонами, однако их проекции также отлично вписываются в формат нового шоу. Старая история была представлена совершенно по-новому, и это здорово!»⁶

Идея о замене эстрадных исполнителей их виртуальными двойниками навсегда закрепилась в головах режиссеров, стало понятно, что заменить главную звезду шоу невозможно, потому что зритель приходит на концерт именно на нее, но появилась возможность заменить партнеров, например танцоров. В 2011 г. американская певица Бейонсе выступила на Billboard Awards, исполнив песню «Runtheworld», этот номер стал предвестником изменений, которые начнут происходить с эстрадой. Вместе с артисткой на сцене было четыре танцора, но певица вместо своих партнеров взаимодействовала с видеоконтентом на протяжении всего номера. Она уворачивалась от летящих в нее нарисованных предметов, одним взмахом руки меняла место действия. Кульминацией номера стало размножение артистки на экране, перед зрителем предстала большая армия из одной певицы, которая повторяла все движения за Бейонсе. Нужно отметить мастерство видеохудожников, которые с помощью перспективы создали ощущение нескончаемой сцены. Этот номер настолько удивил всех зрителей, что стал одним из родоначальников нового жанра «mappingvideoperformance». Основой этого жанра является взаимодействие артиста с видеоконтентом на сцене. Художники тщательно прорисовывают видеоконтент, а

артистка на репетициях добивается максимальной синхронизации с видео. Этот симбиоз порождает новую художественную реальность. По всему миру начали создавать номера, в которых артисты взаимодействуют с экранами, первопроходцами стали хореографы. Они воплощали все свои фантазии с помощью цифровых технологий, которые были недоступны ранее. Нужно отметить, что через видеоконтент режиссеры стали раскрывать драматургию номера. Танцевальный дуэт мог танцевать на сцене обычный танец, а их тени на экране показывали зрителю их настоящие взаимоотношения. Хореография стала взаимодействовать с геометрическими фигурами, различными текстурами. Постепенно в видео стали добавлять трюки, встроенные в цифровые технологии, например, артистов стали подвешивать на трос, чтобы можно было менять плоскость сцены, тем самым разрывая классический закон (глубина, высота, ширина). Демонстрируя зрителю вид сверху или сцену вверх ногами, режиссеры стали уделять внимание динамической составляющей номера, музыка встала во главе угла при постановке эстрадного номера потому, что именно она позволяет ориентироваться артисту в пространстве. Не прошло и пары лет, как взаимодействие с экраном стало неотъемлемой частью всех жанров искусства эстрады. Сегодня можно встретить цифровую клоунаду, где артист вытаскивает из экрана различные предметы или бросает мячи в экран, которые пропадают в нем. При этом все законы жанра сохраняются, меняются только средства выразительности.

В сентябре 2019 г., в Государственном музее заповеднике «Петергоф» на большом каскаде, проходило мультимедийное шоу «#ИМПЕРАТРИЦА 2019», подготовленное студией «Шоу Консалтинг» (режиссер-постановщик Станислав Парфенов). Мероприятие было приурочено к ежегодному осеннему празднику фонтанов, который был посвящен 290-летию юбилею Екатерины Великой. Структура этого шоу напоминала эстрадный концерт, в основе каждого эпизода лежал эстрадный номер. В этом спектакле были продемонстрированы возможности взаимодействия артиста с цифровым пространством. Помимо фасада Большого дворца, видео транслировалось на панорамные светодиодные экраны, расположенные по всей длине террасы Нижнего парка протяженностью 50 м в длину и 3 м в высоту. «Специально для этих экранов были сняты видеоклипы, которые обогатили номера с участием живых артистов. Вместе с артистами на сцене, в полном синхроне с ними, на экранах танцевали десятки виртуальных двойников»⁷. Все массовые номера исполняли восемь человек, которые размножались на экранах, и у зрителя создавалось впечатление, что на сцене

неисчислимо количество артистов. Этот прием не смог заменить живого артиста, но помог раскрыть драматургию номеров. Например, в номере «Фавориты», создатели шоу хотели показать, как менялось отношение Екатерины Великой к мужчинам. Если в начале номера это был дуэт мужчины и женщины, где женщина меняла партнеров, то в финале номера перед зрителями предстал настоящий конвейер из мужчин. На экране появлялся механизм, который перемещал артистов, и механические детали этого конвейера издавали свой ритм, что помогло передать нужную атмосферу. Как видно из описания номера, визуальный видеоряд являлся партнером артиста и помогал ему в исполнении номера. Структура шоу перемешивала номера в исполнении живых артистов и видеомэппинг на фасаде Большого Дворца.

Видеомэппинг стал занимать особое место на эстраде, и его нужно рассматривать как отдельное выразительное средство. «Видеомэппинг (3D mapping) (англ. video – видео и англ. mapping – отражение, проецирование) – направление в аудиовизуальном искусстве, представляющее собой 3D-проекцию на физический объект окружающей среды с учетом его геометрии и местоположения в пространстве»⁸. Видеомэппинг – современная цифровая технология, изменяющее пространство вокруг артиста и превращая сценические объекты в динамические фоны. Для данной техники нужны геометрические объекты, поверхность которых сможет принимать на себя видеопроекцию, для создания эффекта 3D используется большее количество видеопроекторов, что бы обеспечить заливку пространства с разных сторон объекта.

В 1969 г. Диснейленд на открытии аттракциона «Призрачное поместье» дал старт новым цифровым технологиям под названием видеомэппинг. Инсталляционный художник Майкл Наймарк пригласил гостей к себе домой и снял на видео, как обычные люди существуют в его доме, после чего воссоздал это изображение в пустой комнате. Этот эксперимент перевернул все видеопроизводство в мире. После этого события стало ясно, что видеомэппинг станет основой для создания любой художественной реальности. Сегодня видеомэппинг используется во всех направлениях искусства, создаются целые фестивали, посвященные этой цифровой технологии.

Единственной проблемой для режиссеров оставалось преодоление плоской картинке, был необходим объем. Решением этой проблемы стал проекционный тюль, который опускается перед артистом и на него проецируется специально созданное видео, создавая эффект многогранности и объема происходящего. Проекционный тюль, это современный и достаточно инновационный материал, он имеет мало

общего с декоративной составляющей традиционного занавеса. Это часть проекционной системы, позволяющей взглянуть на сцену и постановку под другим углом. Такие видео экраны не причиняют никакого эстетического вреда оформительскому наполнению, в отличие от стандартных белых экранов для видеопроэкторов. Даже при обычном освещении проекционный тюль малозаметен и его присутствие на сцене не является чем-то инородным и лишним, современная световая аппаратура позволяет с легкостью визуально убрать проекционный тюль и сделать его практически невидимым для зрителя. Если опустить проекционный тюль перед артистом, а за ним расположить светодиодный экран, то это позволит создать объем на сцене с помощью видео, именно этот эффект привел к революции цифрового пространства.

Какими же возможностями обладает проекционный тюль? Перечислим несколько самых известных:

1. Смена прозрачности. В зависимости от сценического света, тюль становится темным как занавес, скрывая то, что расположено за ним, либо полностью прозрачным. Изменения насыщенности света пропорционально меняет степень прозрачности.

2. Голографический объект. Этот эффект достигается при синтезе света и видео эффектов. При соблюдении правильного баланса, у зрителя возникает ощущение парящих в воздухе объектов.

3. Видимые лучи света. Тюль отражает свет, а значит, любое преломление лучей будет заметно на нем. Если в классических эстрадных представлениях используют сценический дым для усиления световой партитуры, то при решении новых художественных задач, возможно использование тюля.

4. Для смягчения картинки от видеоэкрана или циклоамы, современные лазерные проекторы выдают очень яркую картинку, которая не всегда комфортна для обычного зрителя, чтобы снизить нагрузку на глаза можно использовать проекционный тюль, который будет расположен между видеоэкраном и зрительным залом.

Показав новые выразительные средства – цифровые технологии, эстрада стала выдвигать новые требования к артистам, если раньше формула артист – зрительный зал работала беспроблемно, то сейчас появилась новая вводная. Цифровые технологии стали полноценным партнером артиста и теперь без осознания этого не возможно профессионально работать на сцене.

Появление новых принципов постановки эстрадных номеров привело к переосмыслению художественной составляющей эстрадных театров. В Санкт-Петербургском театре эстрады им. А. Райкина, 12 ноября

прошла премьера спектакля по рассказам В. Сорокина «Дураки-Дороги» (режиссер-постановщик С. Парфенов), основным художественным ходом спектакля стал глитч арт. «Glitch по-английски – «сбой», поэтому глитч-арт еще называют искусством ошибок. В отличие от цифровых сбоев, эти искажения намеренные и управляемые. Их разновидности ограничены только фантазией художника. Это могут быть композиции из пикселей, раздвоение картинки или надписи, эффект засвеченной пленки, сжатие или растягивание изображения, неоновые цвета»⁹. Видеоряд помогал донести идею спектакля, даже техническая составляющая спектакля играла на художественную идею. Видеопроектор, проецировавший видеоконтент на сцену, был установлен перед артистами, такое расположение видеопроектора позволило любому человеку, находящемуся на сцене отбрасывать тень на видео, которое показывалось за их спиной, тем самым наличие артистов на сцене тоже становилось ошибкой, которая портила картинку. В этом спектакле многие эстрадные номера строились на синтезе актерского мастерства и современных технологий.

Рассмотрим номер «Обращение губернатора нашего края» (исполнитель – Ю. Гальцев). Номер начинается с того, что Губернатор готовится к обращению перед народом, ему приносят текст, который он видит в первый раз, номер решен через песню, когда губернатор начинает петь, то оказывается, что его текст расходится с тем, что зритель видит на экране. Этот прием стал основой всего номера, к финалу видеоконтент был настолько абсурдным, что превратился в иллюстрацию караоке и губернатор вместе со всем залом допевал свою песню.

Развитие цифровых технологий дало новый вектор направления искусства эстрады, самое значимое развитие произошло в направлениях связанных с видео. В начале XXI в. появился термин «Медиаискусство». «Медиаискусство – вид искусства, произведения которого создаются и представляются с помощью современных информационно-коммуникационных (или медиа) технологий. Новое медиаискусство относится к произведениям искусства, созданным с использованием новых медиа-технологий, включая: цифровое искусство, компьютерную графику, компьютерную анимацию, виртуальное искусство, интернет-искусство, интерактивное искусство, видеоигры, компьютерную робототехнику, 3D-печать и искусство и биотехнологию»¹⁰.

Выявить научный источник определения «медиаискусство» не удастся. Однако этот термин настолько широко используется в журналистике, публицистике, критике, что приобрел значение само собой разумеющегося понятия. Игровые, зрелищные виды искусства в цифровом пространстве, в том числе и эстрада, безусловно, являются частью

всего современного массива медийного искусства. Искусство эстрады в цифровом пространстве следует разделить от огромного пласта телевизионной эстрады. Сегодня оно тоже является частью медийного искусства, хотя в строгом смысле, его появление и первоначальное существование никак не связаны с цифровым пространством и цифровыми технологиями, так как последних в период становления телевидения еще просто не существовало, даже сигнал был аналоговым. Вместе с тем нельзя не обратить внимания на диалектику взаимного сосуществования искусства эстрады в цифровом пространстве и эстрадного телевизионного искусства. Здесь присутствуют как точки их притяжения, так и обстоятельства, которые не позволяют классифицировать их как нечто до конца единое. Сегодня мы видим, что развитие цифровой среды выдвигает новые требования к зрелищному искусству, помещив эстраду в новое пространство цифрового свойства; происходят слишком большие изменения, чтобы оставить их без изучения. В этой статье мы рассмотрели лишь несколько новых технологий, но даже этот краткий обзор позволяет сделать вывод, что сегодня искусство эстрады в целом и эстрадный театр активно перемещается в цифровое пространство, где уже оно само начинает формировать новые качества выразительности эстрадного искусства.

Примечания

¹ Кино в театре: от «Фоли-Бержер» до Всеволода Мейерхольда // информационное агентство COLTA: официальный сайт. URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/434-kino-v-teatre-ot-fo-berzher-do-vsevoloda-meyerholda> (дата обращения: 23.03.2021).

² Первый в мире наружный видеоэкран – советский. «Как мы делали «ЭЛИН». URL: <http://communist-ml.ru/archives/20798> (дата обращения: 01.04.2019).

³ Искусство голограммы и голограммы в искусстве // информационное агентство Системный Блок – издание о цифровых технологиях: официальный сайт. URL: <https://sysblok.ru/arts/iskusstvo-gologrammy-i-gologrammy-v-iskusstve/> (дата обращения: 22.08.2020).

⁴ В Китае мультяшная певица-голограмма дала стадионный концерт // информационное агентство Вести: официальный сайт. URL: <https://www.vesti.ru/article/1300588> (дата обращения: 04.03.2019).

⁵ Цирк Roncalli: голографические животные поразили своей реалистичностью // STEpline: официальный сайт. URL: https://stepline.kz/articles/tsirk_roncalli_golograficheskie_givotnie_porazili_svoey_realistichnostyu/ (дата обращения: 07.10.2020).

⁶ Цирк Roncalli: голографические животные поразили своей реалистичностью // STEpline: официальный сайт. URL: https://stepline.kz/articles/tsirk_roncalli_golograficheskie_givotnie_porazili_svoey_realistichnostyu/ (дата обращения: 07.10.2020).

⁷ Мультимедийное шоу «#ИМПЕРАТРИЦА2019» // Студия «Шоу Консалтинг»: официальный сайт. URL: <https://showconsulting.ru/portfolio/2022/imperatrica2019-multimedijnoe-shou/> (дата обращения: 16.11.2019).

⁸ 3D mapping что это такое // сайт о компьютерных технологиях Dudot: официальный сайт. URL: <https://dudom.ru/kompjutery/3d-mapping-что-это-такое/> (дата обращения: 11.08.2020).

⁹ Глитч-арт: что это за стиль и как он пригодится // Logaster научный портал: официальный сайт. URL: <https://www.logaster.ru/blog/glitch-art-in-branding/> (дата обращения: 11.03.2021).

¹⁰ Новое медиа-искусство // HiSoUR история культуры: официальный сайт. URL: <https://www.hisour.com/ru/new-media-art-21613/> (дата обращения: 17.02.2020).

Сведения об авторах

**Богданов Игорь Алексеевич, доктор искусствоведения, профессор,
Российский государственный институт сценических искусств**

Bogdanov Igor Alekseevich, doctor in art studies, professor,
Russian State Institute of performing arts
Igor6304@yandex.ru

**Джинджолия Джессика Руслановна, аспирант
Санкт-Петербургский государственный институт культуры**

Jesika Ruslanovna Jinjolia, graduate student
Saint Petersburg State University of Culture
Jjp95@mail.ru

**Добровольская Мария Сергеевна, доцент
Санкт-Петербургский государственный институт культуры**

Dobrovolskaia Mariia Sergeevna, associate professor
Saint Petersburg State University of Culture
masha_d72@mail.ru

**Драпеко Елена Григорьевна, первый заместитель председателя
комитета по культуре Государственной Думы РФ, заслуженный артист
РСФСР, профессор**

Drapeko Elena Grigorievna, first deputy chairman of the culture committee
of the State Duma of RF, honored artist of the RSFSR, professor
drapeko@rambler.ru

**Ежов Павел Юрьевич, кандидат педагогических наук, доцент
Уральский государственный педагогический университет**

Ezhov Pavel Yuryevich, PhD in pedagogics, associate professor
Ural state pedagogical University
pavelezov96@mail.ru

**Ежова Елизавета Александровна, старший преподаватель
Санкт-Петербургский государственный институт культуры**

Ezhova Elizabeth Alexandrovna, senior teacher
Saint Petersburg State University of Culture
lizochka79@mail.ru

**Жарков Анатолий Дмитриевич, доктор педагогических наук, профессор,
Московский государственный институт культуры**

Zharkov Anatoly Dmitrievich, doctor in pedagogics, professor
Moscow State University of Culture
kdd007@bk.ru

**Исакова Полина Александровна, старший преподаватель
Российский государственный институт сценических искусств**

Polina Alexandrovna Isakova, senior teacher
Russian State Institute of performing art
isakovap@mail.ru

**Клецко Ирина Владимировна, старший преподаватель
Санкт-Петербургский государственный институт культуры**

Kletsko Irina Vladimirovna, senior teacher
Saint Petersburg State University of Culture
i.kletsko@mail.ru

**Конович Аскольд Аркадьевич, доктор педагогических наук, профессор
Санкт-Петербургский государственный институт культуры**

Konovich Askold Arkadievich, doctor in pedagogics, professor
Saint Petersburg State University of Culture
askold.konovich@mail.ru

**Конович Наталья Дмитриевна, кандидат педагогических наук, доцент
Санкт-Петербургский государственный институт культуры**

Konovich Natalia Dmitrievna, PhD in pedagogics, associate professor
Saint Petersburg State University of Culture
kafedra@rpm-guki.ru

**Кудашов Валерий Фазильевич, кандидат педагогических наук, доцент
Санкт-Петербургский государственный институт культуры**

Kudashov Valery Fazilevich, PhD in pedagogics, associate professor
Saint Petersburg State University of Culture
kudashoff@mail.ru

**Лято Юлия Павловна, доцент
Санкт-Петербургский государственный институт культуры**

Lyato Yulia Pavlovna, associate professor
Saint Petersburg State University of Culture
ljato82@mail.ru

**Парфенов Станислав Евгеньевич, старший преподаватель
Российский государственный институт сценических искусств**

Parfenov Stanislav Evgenevich, senior Lecturer
Russian State Institute of performing arts
pochtaparfenov@gmail.com

**Попов Владимир Леонидович, доцент
Санкт-Петербургский государственный институт культуры**

Popov Vladimir Leonidovich, associate professor
Saint Petersburg State University of Culture
vpopov56@mail.ru

**Сумин Юрий Михайлович, кандидат педагогических наук, профессор
Санкт-Петербургский государственный институт культуры**

Sumin Yuriy Michailovich, PhD in pedagogics, professor
Saint Petersburg State University of Culture
vitsumin@yandex.ru

**Шулин Вячеслав Валерьевич, кандидат искусствоведения, доцент
Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена**

Vyacheslav Valerevich Shulin, PHD of Art History, Associate Professor
The Herzen State Pedagogical University of Russia
shulinv@yandex.ru

**Ягодка Алена Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент
Санкт-Петербургский государственный институт культуры**

Iagodka Alena Nikolaevna, PhD in pedagogics, associate professor
Saint Petersburg State University of Culture
alenayagodka@yandex.ru