Легкость эстрадных представлений. Эстрада и технические средства.

Сценография — это область теории и практики (в данном случае КПР), связанная с использованием различных художественно-технических средств с целью создания единой художественной формы мероприятия. Если художественное оформление предполагает прежде всего участие ТС в оформлении уже разработанного сценического действия, то сценография ставит уже другую задачу, творчески более активную — участие в создании самого действия различными художественно-техническими средствами. Все художественно-декоративные и технические средства, которые используют клубные учреждения в реализации сценарно-режиссерского замысла той или иной программы, мероприятия, рассматриваются сценографией как элементы, создающие единую художественную форму этой программы.

Сценографический подход позволяет понять так называемое "комплексное использование ТС" в КПР. Термин "комплексное использование ТС" нередко трактуется с количественной стороны: чем больше сумел организатор использовать в оформлении мероприятия разнообразных ТС, тем лучше; при этом основным и единственным критерием эффективности их использования является техническое соответствие ГОСТам.

Сценография, разрабатывая концепцию мероприятия в целом, как бы объединяет в ее рамках все основные компоненты, из которых создается целостная форма: действие участников и игра исполнителей, а также сценарно-режиссерское решение, художественно-декоративное, световое, звуковое решения. В КПР речь идет не только о решении сценической площадки, но и всего пространства: сцены, зрительного зала, фойе, клубного здания и подходов к нему. При этом все доступные средства ориентируются на решение главной задачи — создание художественно цельного мероприятия с оптимальной средой внутриаудиторного межличностного общения. Таким образом, основными элементами сценографии в КПР выступают: художественно-декоративное решение интерьера и сценического пространства, техника сцены, световое, звуковое решения. Основная особенность клубной сценографии, ее отличие от сценографии театра заключаются не в создании сценической среды для актеров, а в достижении оптимальных условий для жизнедеятельности собравшихся вместе людей, являющихся одновременно и участниками, и зрителями мероприятия.

Это значит, что к любому выразительному средству предъявляется требование функциональной целесообразности, т. е. с какой сценарно-режиссерской функцией оно введено в данное мероприятие.

Если исходить из того, что любое культурно-массовое мероприятие проходит три основных этапа создания (сценарий— режиссура — исполнение), то комплексное использование ТС предполагает прежде всего использование их либо непосредственно как средств художественной выразительности на каждом из этих этапов, либо как средств оптимизации действия. Каждому этапу свойственны свои выразительные средства, и творческий клубный работник должен ясно представлять возможности ТС в них.

Как известно, к сценарно-драматургическим изобразительно-выразительным средствам относятся: сюжет и композиция, монологи и диалоги участников, система художественных образов, ситуации и поступки, атмосфера события и т. д.

Режиссерско-постановочные средства в КПР: активно действующие актеры и реальные герои, направляемые режиссером, мизансцены, художественно-декорационное решение, свет, звук и все другие средства создания среды мероприятия.

Исполнительские средства: действия и поступки участников, их реакция на среду и оценки, внутренние монологи, темпоритм, а также профессиональное мастерство в различных видах творчества — песня, танец, музыка и т. д.

Таким образом, проблема комплексного использования ТС в художественной КПР состоит прежде всего в разработке художественно-технических приемов, функционального их применения на каждом из творческих этапов. И разработка этих приемов возможна только на основе анализа накопленного опыта прежде всего в области технологии.

Но что значит анализировать технологию культурно-просветительного мероприятия? Это прежде всего искать ответ на вопрос "почему?". Почему здесь висит экран, ав другом случае проекция идет на занавес; почему здесь бутафория, а там — реальные предметы; почему здесь выставка, а там — радиогазета; здесь звучат марши, а там —камерная музыка и т. д.?

Как и в театральной сценографии, здесь те же основные элементы внешней формы, т. е. деталь, композиция задействованного пространства и средства монтировочной трансформации.

Деталь в клубном мероприятии, с которой взаимодействуют реальные участники и исполнители, является важнейшим элементом внешней формы каждого вечера. В зависимости от жанра клубного мероприятия и степени его театрализованности деталями могут быть реальные предметы, взятые из жизни, или бутафорские, лишь отдаленно напоминающие их. Этим определяется качество детали, Она может существовать непосредственно или быть опосредованно представленной в виде слайда, голографии, киноролика, фотографии и т. п.

Композицией задействованного пространства следует считать взаимное расположение деталей клубного мероприятия. Она определяет то или иное размещение участников и весьма часто включает две переплетающиеся между собой части. Одна создает со всеми необходимыми подробностями и натуральными атрибутами жизнь реальных людей, аудитории в данном мероприятии (например, вечер типа "Клубный огонек" с чаепитием за столиками). Другая же только отдаленно напоминает реальные обстоятельства и связана уже с условной жизнью, т. е. с клубной театрализацией.

В зависимости от того, какая из этих частей является преобладающей в данном вечере, от их соотношения и композиция задействованного пространства также приобретает определенное качество.

Изменения, происходящие с деталями и композицией задействованного пространства в ходе массового мероприятия, называются монтировочными трансформациями,

Деталь и композиция как элементы среды крайне редко проходят без изменения от начала до окончания мероприятия. Ведущим средством rx трансформации в КПР являются действия самих участников и аудитории.

Анализируя особенности среды в задействованном пространстве различных форм КПР, можно выделить два. основных художественно-технологических принципа ее организации. Первый характеризуется следующими признаками:

а) господствует в качестве детали реальный предмет, имеющий биографию и определенную социальную значимость;

б) композиция задействованного пространства является той средой, в которой происходит реальная жизнедеятельность аудитории;

в) монтировочные трансформации являются результатом реального действия собравшихся, формой их волеизъявления.

Этот художественно-технологический принцип присущ таким формам работы, как выставки, слеты, торжественные открытия памятников, а также клубным мероприятиям церемониального характера (встречи, проводы, чествования и т. д.).

Здесь все используемые ТС нацелены на то, чтобы подчеркнуть символику в расположении участников, в их костюмах, передать или эмоционально усилить звучание биографии детали, подчеркнуть значение происходящих изменений, т. е. монтировочной трансформации. В данном случае эти трансформации (проходы со знаменами, эмблемами и т. д., перерезание ленточки, падение покрывала с памятника, исполнение гимнов и т. п.) всегда имеют большой социальный смысл, ТС стремятся до конца раскрыть его аудитории.

Второй принцип создает условную среду, которая дается к тому же как бы через мироощущение условных героев и характеризуется уже иными признаками:

а) господствует правдоподобная, но декоративная деталь с выявленной поэтической сущностью, так сказать, с обнаженным вторым планом;

б) композиция задействованного пространства лишь напоминает место действия;

в) средства монтировочной трансформации полностью аналогичны театральным.

В этом случае на ТС падают дополнительные задачи по созданию иллюзии реальности предлагаемых обстоятельств, т. е. детали и композиции сценической площадки, на которой разворачивается действие, но нередко и по имитации самого действия.

В КПР второй принцип чрезвычайно редко используется в чистом виде, так как любая сценарно-режиссерская разработка какого-то театрализованного мероприятия в качестве основного героя рассматривает все же реального человека, а основным материалом считает документальный, взятый из жизни данной аудитории.

Оба эти принципа в разных пропорциях и комбинациях присутствуют в большинстве форм КПР. Эта художественно-технологическая особенность массовых форм КПР при невнимательном отношении нередко приводит к созданию ложной среды, что на сегодняшний день является одним из серьезнейших недостатков многих клубных мероприятий.

Именно смешением художественно-технологических принципов организации среды объясняются ситуации, когда аудитория либо скована формальной обстановкой ненужной парадности и помпезности, которая воспринимается участниками как холодная официальность, либо парализована неуместной игровой условностью, к участию в которой аудитория явно не расположена. Надо сказать, что, к сожалению, очень часто клубные работники создают условную среду и предлагают реальной аудитории существовать в ней подобно массе-актеру длительное время. Но такая ситуация возможна только в массовом действии праздничного характера, когда аудитория заранее знает и готовится к исполнению своей роли в общей игре.

Типичным примером несоответствия является ситуация, когда небольшой коллектив (бригада, звено и т. п.) приглашается на чествование одного или группы своих товарищей и попадает в среду, в которой доминируют марши, торжественно-парадный свет, обилие лозунгов и плакатов, широкоформатные киновыставки и т. п.

В этой среде не возникает живого отношения, это мероприятие из серии "для галочки".

При совпадении характера мероприятия и художественно-технологического принципа создания его среды у аудитории всегда возникает чувство удовлетворения.

ТС являются ярким средством художественной выразительности не только в создании среды, но и в разработке основных компонентов творческого замысла, в частности сюжетно-композиционного решения.

Если исходить из того, что сюжет в клубной драматургии— это совокупность каких-то явлений, событий (или игровых элементов), расположенных в определенной последовательности и раскрывающих тему в намеченном объеме, характеризующих тот или иной конфликт, то необходимо отметить, что ТС могут играть значительную роль в его разработке.

В работе над сюжетом основные творческие трудности в КПР возникают при решении трех задач:

1) Разработка определенной последовательности изложения материала, логики развития основной мысли, что связано с поиском интересного сценарного хода.

2) Организация на этой основе событийного, т. е. конфликтного, действия.

3) Разработка художественно-образного решения всего замысла, т. е. создания единой художественной формы мероприятия.

В решении всех этих трудных задач ТС могут выступать в роли незаменимых помощников.

Возьмем, например, участие ТС в выстраивании события в сценарии. А для начала рассмотрим цепочку факт — документ — событие через призму технических средств.

Все эти различные средства, в которых зафиксированы отдельные факты из нашей жизни, и выступают для нас в качестве документов. Ведь они не только консервируют информацию о факте на длительное время, но и удостоверяют ее подлинность. Документ — это способ фиксации факта при помощи какого-то средства. И когда мы говорим, что в КПР драматургия имеет документальный характер, то имеем в виду прежде всего то, что она опирается на факты, имевшие место в жизни и зафиксированные различными способами,

Технические средства фиксации факта имеют целый ряд преимуществ перед другими. Во-первых, они имеют большую так называемую "информационную емкость" (например, слайдовый портрет в цвете дает мгновенную информацию о человеке сразу по нескольким параметрам: возраст, внешность, настроение, характер и т. д.). Во-вторых, ТС имеют одинаковую способность к передаче как рациональной, так и эмоциональной информации. Это важно в том отношении, что средства фиксации факта, попав в сценарий, становятся одновременно и средствами воздействия на аудиторию, которой всегда интересней "смотреть факты", чем слушать рассказ о них.

Поэтому уже на этапе сбора и отбора фактического материала для будущего сюжета при помощи средств фиксации материалу придается необходимая окраска, различная интерпретация.

Таким образом, технические средства в современной КПР все больше утверждаются в качестве ведущих •йредств фиксации фактического материала по двум основным причинам: ТС повышают оперативность и качество фиксации факта, эффективность сбора материала; ТС позволяют фиксировать факты в различных ракурсах; на различном фоне, выдвигая на первый план самое характерное, наиболее значимое для нас, т. е. позволяют уже на этапе сбора фактов передавать авторское видение материала, показывать местный материал под необычным углом зрения.

Аудиовизуальный характер ТС значительно расширяет возможности использования в этих целях так называемого "эффекта узнавания". Ведь персонажи и обстоятельства в зрительном и слуховом восприятии аудитории предстают такими, какими их знают, "как в жизни". А чем больше в условиях массового мероприятия происходит узнавание на экране или в эфире фактического материала, тем больший интерес этот материал вызывает, тем слабее критическое отношение к той идее,- которую тот материал несет или мотивирует.

Исключительную важность в сюжетно-композиционной обработке материала имеет процесс поиска удачного сценарного хода, т. е. того способа ведения рассказа, изложения сюжета, который проходит через все театрализованное мероприятие, лежит в основе всей его структуры. Он оказывает существенное влияние практически на все элементы театрализации, а нередко даже выполняет функцию самого сюжета.

Трансформация какого-то светозвукотехнического эффекта в контексте развития театрализованного действия может выполнять функцию своеобразного сценарного хода (приема), проходящего через все мероприятие и определяющего его композиционное построение, или выступать в качестве обобщенного образа.

Например, в одной из новогодних интермедий для детей была удачно использована большая хрустальная люстра в центре потолка зрительного зала. Сценарий был построен по традиционной схеме: Дед Мороз со своими друзьями ищет украденную у него волшебную палочку, без которой он не может зажечь главную елку праздника. По ходу поисков вся дружная компания преодолевает массу препятствий, борясь с кознями коварных похитителей. И в зависимости от того, как проходила эта борьба, по-разному горела центральная люстра: чем ближе к победе был Дед Мороз с друзьями, тем ярче горела люстра, и наоборот.

Зал следил за изменением света люстры, видя в этом борьбу добра и зла.

Примечательно, что кульминационная сцена поиска — встреча Деда Мороза лицом к лицу с похитителем — сценаристом вообще была вынесена "за кадр": она проходила вне игровой площадки.

Все друзья деда Мороза и друзья похитителя со сцены и все зрители в зале "следили" за поединком по изменяющемуся свету люстры. Был момент, когда она чуть было не погасла совсем, под восторг "воришек" на фоне притихшей аудитории. И когда она, наконец, засияла всеми своими огнями, дети в зале устроили бурную овацию,— это уже была не люстра, не технический осветительный прибор, это был образ светлого и чистого праздника, образ добра.

Но вместе с тем это был и своеобразный сценарный прием, через который в значительной мере реализовалось развитие сюжета.

Технические средства могут лечь в основу сценографического принципа всего сюжетно-композиционного решения. Так, в одном из театрализованных вечеров Выборгского Дворца культуры в Ленинграде в честь годовщины Великой Октябрьской социалистической революции был эпизод "Разгон демонстрации", посвященный событиям 1905 года на Выборгской стороне. Эта массовая сцена решалась при помощи ТС с участием всего трех исполнителей, хотя аудитория воспринимала действие значительной массы людей.

Раннее утро. Тускло горит одинокий фонарь на площади. Перед ним на полусломанных ящиках расположились трое подростков. Слышна звуковая картина пробуждения рабочей окраины большого города. Ребята ждут прихода "шествия наших". Здесь, на площади, где они ждут, будет "самое главное". И вот, наконец, ребята услышали, а затем и "увидели" в конце улицы шествие рабочих. Аудитория вечера тоже как бы видит вместе с ними это шествие. Звуковая картина шествия рабочих, постепенно усиливаясь, по левой стороне зала перемещается к сцене. Ребята на сцене уже перекликаются со своими знакомыми в колонне, которая, кажется, еще немного — и выйдет на сцену. Но внезапно в другом конце улицы мальчишки "в кадре" увидели (вместе с ними и все в колонне) нечто такое, что погасило общее возбуждение и крики. Один из ребят кричит своим, находящимся "за кадром": "Казаки!"— и показывает в противоположный конец зала. Там, по правой его стороне, постепенно нарастая, движется к сцене другая звуковая картина — проскок казачьей сотни по мостовой. Вот две звуковые картины — демонстрация рабочих и казачья сотня — как бы остановились друг перед другом. Мы "видим" то, что происходит "за кадром", вне сцены. А на сцене — подростки у фонаря с ящиками, оказавшиеся между двумя враждебными силами. Происходит словесная дуэль демонстрантов и казаков. Слышна команда: "Шашки вон!" Начинается разгон демонстрантов. Заметались по сцене голоса людей, плачи и причитания, ржанье лошадей, звон разбитого фонаря, лучи прожекторов, в которых иногда попадают фигурки трех подростков, ищущих спасения от этого кошмара.

Постепенно звуковая картина разгона демонстрации удаляется по обеим сторонам зала. На площади снова тихо. Уже утро. Сцену заливают лучи восходящего солнца. Повсюду видны следы погрома: валяются куски одежды, детские игрушки, разбросаны ящики. Из-под них поочередно вылезают перепуганные подростки. Они потрясены увиденным: "Звери! Звери! Это им даром не пройдет!.."

Думается, что решение- этой массовой сцены при помощи ТС является оптимальным, ибо если бы клубный режиссер ввел сюда массу исполнителей с их атрибутами (не говоря уже о лошадях), то вряд ли он получил бы более динамическую, убедительную и масштабную картину разгона демонстрации, чем которую создали в воображении аудитории ТС.

Принципы составления концертной программы.

Концертная программа – это совокупность, последовательность, чередование номеров.

Принципы построения концертной программы:

1.С учетом зрительского восприятия – более сложные для восприятия номера должны быть в начале.

2.Нельзя ставить рядом одинаковые номера по стилю, характеру, темпу, жанру.

3.Завершать концерт должен легкий для восприятия номер.

Закономерности построенияконцертной программы:

* Разнообразие.
* Сопрягаемость номеров.
* Контрастность – средства для переключения внимания зрителя с предыдущего номера на последующий.
* Номера послабее должны быть в первой половине концерта.

Чаще всего концерт состоит из 1 или 2-х отделений.

Если в концерте два отделения, то:

1-е отделение – 90 минут.

2-е отделение – 45 минут.

Концерт в одно отделение должен быть не более 2-х часов.

Количество номеров: 12-14 – для концерта в одно отделение;

16-18 – для двух отделений.

Определение понятия «монтаж». Возникновение монтажа. Необходимость соединения номеров

Взаимодействие различных видов искусств в наше время приобретает многозначный характер, и динамика нарушений их границ все нарастает. Сегодня классификация видов и жанров становится делом чрезвычайно сложным, ибо виды и жанры настолько связаны друг с другом, причудливо переплетены, что обозначение их границ зачастую довольно условно. Вместе с тем, есть многое, что роднит виды искусств, давая им общность ощущения времени, эпохи и задач, поставленных временем.

В 20-е годы в молодом советском искусстве возникло новое понятие – «монтаж».

Само слово «монтаж» тоже было новым определением, пришедшим в искусство из современной техники.

Первым провозвестником современной монтажной структуры в театре стала «Мистерия-буфф», определившая новый путь создания современного театрального действа – монтажный. В данном случае идёт разговор о художественной целостности, рождаемой множеством разнородных элементов, крепко соединенных монтажной структурой.

Сведение этих элементов воедино в театральном искусстве волновало умы тысячелетия назад. Ещё Аристотель обратил внимание на синтетический вид искусства, где сливаются различные компоненты. Через века Аристотелю словно вторит Роден, неустанно ищущий синтез всех искусств. Он утверждает, что «живопись, скульптура, литература, музыка гораздо ближе друг к другу, чем обычно думают. Они выражают все чувства человеческой души перед природой».

Можно утверждать, что ростки монтажного соединения разнородных компонентов берут начало в народных площадных увеселениях – и в спектаклях шекспировского театра, и в карнавальном блеске Commedia dell’ arte, и в массовых мистериальных действах, в скоморошьих представлениях, в спектаклях массового агиттеатра и т.д. здесь налицо народные истоки будущего «монтажа» аттракционов.

Естественно, каждая эпоха по-своему осваивала проблемы монтажного соединения в различных видах искусства. В 20-е годы 20 века путь монтажной методики нащупывался на разных этапах во взаимосвязи законов расчленения, соединения, сцепки, совмещения. Так осмысливался новый метод, получивший глубинную значимость. Благодаря логически оправданному сопоставлению разноязычного и разноречивого.

Искусство, построенное по методу монтажа, верно и точно отображало жизнь. Противоположные явления, резко и неожиданно сопоставленные, давали новый смысл.

С. Эйзенштейн  на примере отрывков из «Руслана и Людмилы» и «Полтавы» доказывал, что еще Пушкин писал монтажно (вспомним название одной из глав эйзенштейновского исследования  «Монтаж» – «Пушкин-монтажер»).

Существование монтажного метода он находил и в поэзии У. Уитмена (на примере «Песни о топоре»), у Ги де Мопассана, у А. Н. Островского и даже в литературных опусах Леонардо да Винчи.

Использование приема монтажа мы находим в произведениях Н.В.Гоголя. вспомним «Мертвые души», эпизод отъезда Чичикова из города N. А также у Л.Н.Толстого, Маяковского и т.д.

Действенность монтажного метода присутствует и в других видах искусств, например, архитектура, живопись, изобразительное искусство и т.д.

Итак, монтаж – это волевое выделение смысла, заложенного в произведении. Поэтому метод монтажа находится в прямой связи с гражданской позицией автора, его идейно-художественными устремлениями.

Монтаж драматургичен в своей основе и конфликтен.

Искусство монтажа в том, что его первый этап – расчленение на самостоятельные элементы – подводит нас к части второй – соединению этих частей, рождающему качественно новое целое. В этом – диалектичность монтажа.

Монтаж – искусство расчленения, слом непрерывного действия, поиск нового драматургического принципа прерванного, рожденного монтажной структурой действия.

В монтажной конструкции произведение дробится как бы на множество кристаллов, где каждый, являясь составной частью целого, подчинен единой воле художника, единой мысли, идущей сквозным действием через все самостоятельно существующие, законченные эпизоды-номера, объединенные ритмически-смысловым, стремительным движением  к конечной цели – сверхзадаче данного произведения.

Творческий метод организации отдельных драматургических элементов относительно друг друга, а также художественного и документального материалов внутри драматургического модуля (сценарного элемента) есть монтаж во времени и пространстве. Именно монтаж создает единое художественно целое, коим является сценарий театрализованного представления. (С.К.Борисов)

Монтаж – сборка, соединение. Подбор и соединение отдельных художественных частей чего-либо (на основе их сравнения) с помощью использования различных приемов для создания художественного и смыслового единства. В наиболее чистом виде монтаж существует в кинематографе. Метод монтажа стал одним из главных в практике театрализованных праздничных форм работы. Сама природа праздника (отсутствие явного деления на сцену и на зал, на исполнителей и зрителей, активное действие праздничных масс и т.д.) требует соединения очень далеких друг от друга в эстетическом плане явлений. (Шилов)

Основой искусства монтажа является искусство соединять отдельные куски так, чтобы зритель получил впечатление целого, непрерывного, продолжающегося действия. Монтаж обладает способностью трансформировать точку зрения, композиционные функции, выполнять перестановку эпизодов и блоков сценария, например: перемещение развязки на место завязки. Сценарист должен владеть искусством монтажа, используя произведения искусства как «заготовки». Но взаимоотношение выразительных средств не сводиться в сценарии к простому сложению. Их синтез дает новое эстетическое качество. В драматургии театрализованных представлений используется такое средство монтажа как столкновение, являющееся главным драматургическим правилом построения сценария. В сценарии театрализованного представления «формы жизни» и «формы искусства» должны быть выстроены в ряд, в котором между ними бы возникали определенные взаимоотношения. Создать идейно-драматургическую основу целого из разных по содержанию материалов возможно тогда, когда добьешься их смыслового единства.

А чтобы выстроить единый пластический образ – спектакль –  значит создать конструкцию, где каждый самостоятельно существующий действенный элемент находится в полном соответствии и взаимодействии с другими элементами и, следовательно, с динамической конструкцией в целом, определяющей место и функцию каждого элемента в отдельности.

«Монтаж эпизодов», «монтаж номеров», т.е. принцип прерванного действия, придал современному концертному представлению (эстрадному спектаклю, массовому действу) качества, которые способствуют эмоциональному воздействию на зрителя, дают возможность глубокому раскрытию темы.

Режиссер – драматург, пользуясь монтажным методом, применяя «монтаж номеров», «монтаж эпизодов», « монтаж аттракционов» т.е. три формы «сборки» спектакля массового действа или эстрадного спектакля, конструирует из разноязычного и разножанрового материала логически стройное музыкально-сценическое произведение.

Режиссеру-драматургу необходимо создать из огромного материала – политического, общественного, событийного, художественного – стройную композицию, с выявлением внутренней архитектоникой, точно и логично построенную. Режиссер соединяет разрозненные куски при помощи смыслового «хода», не только сопоставляющего эти куски, но и связывающего их в единое целое.

Поэтому монтажная структура спектакля – это не просто эмоциональное соединение игровых кусков; в основе этой структуры лежит идейно-смысловое начало, определяющее ход и направление «сборки».

В массовом действе и эстрадном представлении необходимо не искать плавности, а наоборот, идти на резкое обострение действия.  Режиссер-драматург должен не сглаживать видовое и жанровое противоборство, не затушать различие компонентов, сведенных воедино в монтажной структуре а, напротив, обнажить их, заострять, сталкивать в контрастном сопоставлении.

**Существуют основные виды монтажа:**

1. Последовательный. Материал соединяется на основе самых простых причинно-следственных связей, по принципу одно после другого.

2. Контрастный. Материал монтируется таким образом, чтобы столкнуть различные точки зрения на одно и то же событие.

3. Параллельный. Материал стыкуется как тесно связанные между собой, но самостоятельно развивающиеся смысловые ряды («неразделимо», но «неслиянно»).

4. Ассоциативный. Материал монтируется на основе соприкосновения ассоциативных кругов, которые порождают документальные и художественные фрагменты.

5. Иллюстративный монтаж – есть художественное изображение, которое в его содержательной части повторяет изображение документальное.

**Функции монтажа:**

1.Анализ, синтез и конфликт фактов жизни и фактов искусства

2.Средство воплощения сюжета

3.Средство выражающее авторскую позицию

4.Драматургический метод организации материала

5.Средство художественной выразительности.

6.Формы организации зрительского восприятия

7.Различная организация эпизодов

8.Способ изменения жанра.

**Приёмы монтажа.**

Приемы монтажа не могут быть оторваны от конфликтной системы сценария, да и специфику самого конфликта можно рассматривать только через эти приемы.

Контрастность – сближение противоположных, контрастирующих по смыслу элементов художественного произведения. По контрасту можно строить не только эпизоды, но и номера, и части эпизодов. Монтаж по контрасту – один из самых сильных и наиболее распространенных приемов подлинно конфликтного отражения противоречивой действительности в тп. Чаще всего конфликт выступает в сценарии как внутренняя контрастность тем, как определенное построение и сочетание эпизодов и номеров, создающих в целый органический сплав. Именно органический сплав форм и художественно-выразительных средств отражает важные, существенные моменты развивающейся, меняющейся действительности.

Параллелизм – параллельно развиваются два сюжета, две линии, две судьбы, как будто внешне не связанные, но имеющие внутренний контакт.

Одновременность – действие одновременно происходит на нескольких площадках.

Лейтмотив (напоминание) – подчёркивание основной мысли (музыкой, голосом, светом, мизансценой). Чаще всего напоминание бывает комплексным, в нем принимают участие все средства художественной выразительности.

Последовательность – один из основных монтажных приемов и одновременно одна из особенностей драматургии театрализованного представления. Этот монтажный прием предполагает формирование материала в хронологическом порядке, исторически последовательно, природно-обусловлено, логически-поступательно.

Мы назвали и охарактеризовали лишь несколько из наиболее распространенных приемов художественного монтажа. Практически их гораздо больше, а точнее сказать, количеству их нет предела, как нет, и не может быть предела творческим поискам и открытиям.

Шоу – программы и сюжетные эстрадные представления.

ЭСТРАДНЫИ НОМЕР — это краткое самостоятельное и законченное произведения эстрадного искусства, основа любого типа эстрадного представления.

Эстрадный концерт может быть просто сборным или, как иногда говорят. — дивертисментным, а может — и тематическим, театрализованным. Особую группу концертов составляют концерты праздничные юбилейные, хотя практически и они по своей структуре являются и дивертисментными, и тематическими.

При более глубокой театрализации концерта, с вынесением на у его названия, использованием декораций, реквизита, того или пусть элементарного, сюжетного хода, мы можем говорить об разном представлении, эстрадном спектакле. Двигаясь дальше в пении усложнения структуры построения эстрадной программы сможем говорить о мюзик-холльном представлении, еще далее ревю...

Рассматривая такую первичную единицу любого эстрадного концерта как номер, мы обнаружим, что почти в каждом номере, вне зависимости от его жанра, есть своя драматургия. Отдельные ее элементы можно усмотреть не только в фельетоне или монологе, но и в в репризе и даже в частушке, где первые две строчки можно к экспозиции, заявлению темы, а последнюю, «ударную» -развязке всего этого микропроизведения.

Режиссер, ставящий эстрадное представление (концерт, обозрение шоу), как правило, не работает над номерами, из которых оно состоит. Он объединяет уже готовые номера той или иной сюжетной линией, единой темой, выстраивает сквозное действие представления организует его темпоритмическую структуру, решает задачи музыкального, сценографического, светового оформления. То перед ним стоит целый ряд художественных и организационных проблем, требующих разрешения в программе в целом и не имеющих прямого отношения к собственно эстрадному номеру, Часто «... режиссер эстрады принимает номера от специалистов различных жанров, а затем из них создает эстрадную программу. Номер имеет большую самостоятельность». Так же и драматург эст-эго представления, как правило, не вникает в драматургию каждого отдельного номера. Он выстраивает их в единое целое, необходимые для его замысла номера.

История возникновения зрелищ: Древняя Греция, Древний Рим, Средневековье, Возрождение.

*Древняя Греция*

История массовых праздничных действ насчитывает около 30 веков. Родились они в Древней Греции и отличались необычайной красочностью, массовостью и превосходной организацией. Древнейшими празднествами можно считать *Дионисии*. Дионис в древности был не только символом вина и плодородия, но и символом народного празднества, народного веселья и театральных представлений.

Следует упомянуть четыре ежегодных праздника Диониса.

*Малые, или сельские Дионисии*(в конце декабря – начале января) приурочены к первой пробе молодого вина, в эти дни устраивались веселые процессии с песнями и танцами, играми и шутками, переодеваниями, шествиями ряженых и т. д.

Во время праздника *Ленеи*(в конце января – начале февраля) происходили театральные состязания, ставшие составной частью народного празднества.

Праздник *Анфестерий*продолжался 3 дня (в конце февраля – начале марта). Первый день был посвящен детям, все дети в этот день получали подарки. Во второй день по Афинам ходили горожане, устраивая импровизированные процессии ряженых (персонажи из мифологии). Последний день посвящался памяти усопших.

*Великие, или городские Дионисии*(в конце марта – начале апреля, во время весеннего равноденствия) – праздник весны, плодородия, здоровья.

Мартовские Великие Дионисии – самый главный праздник Великих Дионисий. В первый из 7 дней Великих Дионисий праздничное шествие заполняло весь город. На четвертый день открывались трехдневные драматические состязания. Этими спектаклями заканчивались Великие Дионисии.

Древний мир любил массовые зрелищные мероприятия. В Древней Греции проводились Олимпийские игры, на которые стекалось большое количество народа. Сведения о происхождении игр утеряны, однако сохранилось несколько легенд, описывающих это событие. Первое документально подтвержденное празднование относится к 776 г. до н. э., хотя известно, что игры проводились и раньше.

Посвященные верховному богу Зевсу, Олимпийские игры проводились каждые четыре года летом в священной области Олимпия. На время их проведения объявлялось священное перемирие, в это время нельзя было вести войну. Олимпийские игры способствовали развитию культуры, искусства и философии в древнем мире, так как они сопровождались представлениями артистов, певцов и музыкантов.

*Древний Рим*

В Древнем мире наряду с культурным туризмом и посещением важных религиозных и спортивных праздников существовала традиция развлекательных путешествий. Люди того времени охотно посещали массовые зрелищные мероприятия. Под открытым небом стали обустраиваться каменные сооружения – театры. Первый каменный театр в Риме был построен по приказу императора Помпея, на которого произвели впечатление греческие театры. Зрелища проводились ежегодно, и ни один из императоров не жалел на них денег.

После объявления о предстоящих гладиаторских боях или травле зверей в города Древнего Рима стекались тысячи жителей с разных концов империи.

*Пятилетние игры*проводились по образцу Олимпийских и других древнегреческих игр.

*Триумфы*устраивались в честь победы над врагом и представляли собой массовые спектакли, прославлявшие республику, ее силу, могущество, мужество ее боевых легионов.

Популярны были в Риме и *луперкалии*– празднования в честь Фавна, *«Праздник перепутий»*и *малые триумфы*– овации, во время которых триумфатор входил в город пешком, а не въезжал на колеснице, как в большом триумфе.

*Средневековье и эпоха Возрождения*

Средневековая площадь была средоточием административной, общественной и религиозной жизни города, где стояли рядом церковь и ратуша. В определенные дни площадь становилась шумным рынком, где собирался буквально весь город и куда съезжались люди из дальних окрестностей. Именно в этих условиях появились первые ростки профессионального анимационного искусства – в сатирических песенках, акробатических трюках и танцах, исполняемых на ярмарке жонглерами, универсальными актерами-одиночками, предшественниками славного племени артистов театра и эстрады. Искусство жонглеров, импровизаторов, акробатов впоследствии станет составной частью итальянского карнавального действа. Именно карнавальным играм – массовому театрализованному народному празднеству – обязаны зрелищные искусства рождением многих видов и жанров.

Карнавал – это народной действо, уходящее своими корнями в древние фольклорные обрядовые игрища. Центром возникновения карнавала считается Венеция. К IX-X векам относятся наиболее ранние известия о периодических городских празднествах в разных городах Западной Европы. Как полагает историк средневековой культуры В. П. Даркевич, эти праздники достигли расцвета в XIV-XV веках, когда они собирали немало участников и гостей.

Жанр религиозного театра, являвшегося частью многодневного массового действа, в основе которого лежало самодеятельное искусство городского плебса, называется мистерия. В мистериальных массовых зрелищах стал традиционным конфликт между богом и дьяволом.

В эпоху Возрождения народные празднества получили идеологическую и эстетическую оценку, обрели признание как важный фактор общественной и культурной жизни народа. Своеобразие в карнавальное празднество внес XV век. Появились мимы, жонглеры, зазывалы, буффоны. Буффоны – те же шуты, основа искусства которых – злободневная сатира на городской быт и нравы. В XVI веке на карнавальном празднестве возникает одно из самых значительных явлений искусства эпохи Возрождения – *комедия дель арте*. Она арте несла в себе лучшие черты народного творчества: оптимизм, жизнеутверждающее начало, сатирическое отношение к власти и духовенству.

В западноевропейском театре традиции постановки театральных спектаклей под открытым небом насчитывают тысячелетнюю историю, и отсчет ее нужно вести еще от времен театра Диониса. Первые лондонские театры возникли за городской чертой, так как муниципалитет изгнал за городскую черту все зрелищные предприятия, на которые валил народ. Театральные здания крыш не имели, спектакли в любую погоду игрались под открытым небом.

*Массовые зрелища в России*

Русские народные гулянья, скоморошьи игры и «глумы» неразрывно связаны с бытом народа. Это одна из составных частей духовной жизни русского человека – фольклора, неиссякаемого родника поэтических сил народа, веками создаваемого бесчисленными поколениями. В народном быту зародились массовые празднества и зрелища. Достаточно вспомнить наиболее характерные из них: *кузьминки (девичий праздник), семик, ночь на Ивана Купалу, веснянки, Масленицу, колядки.*Во время этих праздников выстраивались балаганы, где ставили целые музыкальные спектакли, основанные на фольклорных истоках, выступали деды-балагуры, петрушечники, вожаки ученых медведей. Непременными участниками и заводилами старинных народных праздников и гуляний всегда были скоморохи. Скоморошьи игры и *«глумы»*превращались в самостоятельные спектакли, которые давали актеры-скоморохи на играх и братчинах.

Допетровская Россия не знала светских официальных торжеств. Начало им положил Петр I, устроив в Москве в 1697 году первое «триумфование» по случаю взятия Азова. С тех пор подобные торжества, а также карнавальные шествия стали обычаем. В петровские времена многие придворные празднества сопровождались фейерверками, которые являли собой целые огненные представления, где были сюжет, развитие действия, кульминация и завершение.

При Екатерине II театрализованные маскарады и представления являлись официозно-пышными дворцовыми зрелищами.

*Советская Россия*

Массовое народно-героическое представление, политически четко направленное, точно и убедительно выстроенное художественно, родилось в агиттеатре, который был рожден революцией. Театр народных масс с первых же дней советской власти принимал самое деятельное участие в культурной революции, проводимой в стране. В. И. Ленин, определяя в перспективе задачи культурной революции, говорил о создании в конечном итоге *«культурной коммунистической страны»*. В праздничном шествии массовых площадных действ нашли образное воплощение устремления народа-победителя, с великим энтузиазмом приступившего к строительству новой жизни. Массовое самодеятельное движение в 1920-х годах проходило под лозунгом *«За искусство»*, выражающее классовые задачи революции.

В этот период практикуются различные виды культурного досуга: мистерия-буфф, митинг-концерт, массовые спектакли-обозрения, кружки самодеятельности в рабочих клубах, массовый агиттеатр. Все они способствовали формированию политических взглядов у зрителей.

В современном представлении массовые праздники и зрелища также имеют множество разновидностей:

• массовые постановки под открытым небом;

• физкультурные праздники;

• массовые представления-митинги;

• юбилейные празднества;

• фестивали искусств.

Анализ истории анимационной деятельности по организации массовых празднеств и представлений показывает жизненность и большие возможности этого жанра. С давних времен он всегда идет в ногу с эпохой, став образным воплощением ее устремлений, надежд и являясь яркой характеристикой того или иного периода в жизни народа, развитии страны. Может быть, поэтому жанр насчитывает такое многообразие форм. Схематично эволюция анимационных программ и массовых празднеств и зрелищ показана на рисунке 5,

|  |
| --- |
| https://konspekta.net/infopediasu/baza16/70321629079.files/image008.jpg |

Рис. 5. Эволюция анимационных программ