

Ирина ГОРЮНОВА

РЕЖИССУРА МАССОВЫХ
ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ЗРЕЛИЩ
И МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Лекции и сценарии



Издательство
«Композитор • Санкт-Петербург»
2009

ББК 85.34
Г 67

ISBN 978-5-7379-0384-8

© И. Э. Горюнова, 2009
© Издательство «Композитор • Санкт-Петербург», 2009

Ледниковый период жанра

Наш учитель Владимир Иванович Немирович-Данченко, человек столь же несовременный, сколь своевременный, внятно объяснил, чем грозит нам «бесконечное принуждение к празднику», в которое в последние десятилетия превратился жанр, исследуемый в данной книге: «Когда... определенный слой общества или целая нация начинает удовлетворяться искусством, занимающимся пустяками, это верный признак, что это общество или эта нация начинает доживать свои последние дни».

Растопить затянувшийся «ледниковый период» жанра — задача непростая. Для этого нужно не только горячее желание, но и высочайший профессионализм. То и другое есть у автора этой книги. Лекции, в форме которых изложен насыщенный практическими примерами материал, станут безусловным подспорьем тем, кто посвятил свою жизнь искусству массовых форм, кто из мозаики разных жанров хочет сложить яркий, неповторимый, а главное, цельный узор нового сценического произведения. Эта книжка призвана помочь научиться поверять сценическую гармонию алгеброй увлекательной многоступенчатой работы.

Режиссерский путь Ирины Горюновой к успеху отмечен государственными наградами и премиями. Но важнее — другое. Проложен он яростным стремлением во что бы то ни стало решать профессиональные задачи. А решать их в условиях воцарившейся «диктатуры безвкусицы» становится все сложнее. Тем ценнее изложенный опыт. Тем ответственнее слово.

Яркие, образные, театральные по форме и глубоко идейные по своему посылу и содержанию постановки Горюновой всегда затрагивают духовно-нравственные проблемы общества, страны, человека. Не случайно так богата палитра ее художественных интересов. Выдающиеся мастера отечественной и мировой культуры: хореографы, музыканты, певцы, драматические артисты, прославленные коллективы — не раз составляли труппу масштабных творческих проектов, осуществленных ею на крупнейших сценических площадках страны и мира.

Я рассматриваю «лекции» достаточно молодого режиссера и педагога не только как желание подвести первые итоги и поделиться разнообразно богатым практическим опытом. Я вижу в них важную для режиссера-профессионала позицию, сформулированную в свое время все тем же Немировичем-Данченко в качестве **предостережения**. Эта позиция превратилась в закон жизни: «Мы будем блестящи и пусты душой...»

Сегодня в кармане коллег огромный технический и технологический арсенал средств художественной выразительности. Но вот беда, чем толще этот карман, тем скорее фантазия и мысль режиссеров эстрадно-массовых форм затушевывается бессмысленной пестротой спецэффектов и лавинообразными потоками пошлости.

Важно, что, подробно останавливаясь практически на всех этапах процесса создания музыкально-театрализованного представления, Ирина Горюнова выделяет ключевое звено этого процесса — работу с актером. Я не раз был свидетелем ее работы с артистом на эстрадно-сценической площадке, и меня поражало ее умение вызывать в актере редкое на сегодняшний день понимание права и цели выхода на сцену, умение донести до зрителя идею постановки, ее дух и атмосферу. Важно, что вне поля зрения автора не остается ни один из принципиальных компонентов массового представления. Режиссер не уходит от сложных вопросов. Напротив, пытается обнажить «болевы точки», предостерегая молодых коллег от ложных ходов и неверных решений, воспитывая готовность к любым — не столь уж редким — неожиданностям реального проведения спектакля, подсказывая пути выхода из, казалось бы, тупиковых ситуаций.

В этой связи отнюдь не второстепенны материалы сценариев, куда вошли подробные режиссерские разработки пяти массовых музыкально-театрализованных представлений, поставленных на разных сценических площадках заслуженным деятелем искусств России Ириной Горюновой.

Кроме важных профессиональных практических рекомендаций в предложенный лекционный курс вовлечен значительный образовательный материал, и хотя в лекциях ощущается явное предпочтение автором некоторых деятелей отечественной культуры, каждый мастер может дополнить «исторические страницы» своими примерами и именами. Важно, что в современной творческой и учебно-педагогической практике появилась работа, в которой процесс создания массовых музыкально-театрализованных представлений отражен от начала до конца с позиций проблематики жанра, его специфики и современных тенденций.

Как же превратить уродливо-гламурных псевдозвезд в живых людей? Как вернуть зомбированных роботов к «жизни человеческого духа»? На эти вопросы должны наконец ответить те, кто придет после нас. Те, для кого создавалась эта книга, прочитав которую, я могу лишь вновь процитировать любимого классика: «...Путь был намечен правильно, и по нему надо идти...»

Станислав Гаудасинский,
народный артист России,
лауреат Государственной премии РФ,
профессор

ЛЕКЦИЯ 1 (Вводная)

Современные тенденции и проблемы в работе над массовыми театрализованными зрелищами и музыкальными представлениями

Традиции отмечать знаменательные даты и юбилеи, а также организовывать различного рода олимпиады, фестивали, дни городов и т. д. распространены повсеместно. Как известно, в советские годы по количеству праздников на душу населения наша страна занимала одно из первых мест.

Новая Россия поставила перед организаторами и создателями массовой театрализованной концертной деятельности новые проблемы. **На повестку дня встал вопрос художественного уровня и качества предлагаемой народу продукции. На сегодняшний день необходимо констатировать, что уровень этот крайне низок и в большинстве случаев приближается к откровенной халтуре.** Дегradировал сам вид искусства «массово-театрализованных зрелищ». В результате чего многие, даже выдающиеся, мастера театральной и музыкальной культуры зачастую относятся к нему снисходительно, непрофессионально. В итоге у отечественного зрителя сформировалось стойкое дурновкусие и привычка к низкопробному зрелищу. **Главную роль в этом негативном процессе играет телевидение, так как именно оно является основным источником зрелища для многомиллионной аудитории.**

Превратив большинство эстрадных программ в «фанерный нон-стоп», их создатели перестали задумываться о художественной, качественной, идейно-драматургической сторонах тиражируемого «попсового марафона». Диктатура безвкусицы, воцарившаяся и узаконенная на эстрадных подмостках, поставила под угрозу существование и развитие жанра и во многом благодаря телевидению сделала его главным орудием для «оболванивания масс». Дабы долго не останавливаться на примерах, приведу текст одного из последних растиражированных эстрадных хитов. Российская поп-дива с «медицинским» псевдонимом «Глюкоза» одной фразой обозначила суть жанрово-исторического контекста: «Танцуй, Россия, и плачь, Европа, а у меня самая-самая красивая попа».

Аудитория эстрады поистине безгранична. Поэтому все чаще стадионы и дворцы спорта, далеко не всегда собирающие публику для спортивных состязаний, закрепляются за концертными организациями. А создание многочисленных развлекательных телевизионных шоу-программ в последнее время стало на телевидении своеобразным соревнованием: «Звезды

на льду», «Звезды в цирке», «Звезды на ринге», «Звезды в танцзале»... Обилие «звезд» ослепляет зрителей и греет коммерческое сознание создателей «звездных» программ.

Основные профессиональные проблемы современной режиссуры театралованно-массовых зрелищ — отсутствие единого режиссерского сценария, образных постановочных решений, творческой идеи, неумение организовать репетиционный процесс, а также неумение работать с актером в условиях создания массового представления. В результате на самых разных сценических площадках и по любому поводу мы видим один и тот же набор штампованных приемов и отработанных ходов.

Создание театралованного массового зрелища имеет свою специфику, ибо происходит в крайне нетипичных предлагаемых обстоятельствах. Это выражается в отсутствии традиционной сцены, оснащенной стандартным театральным арсеналом: занавесом, кулисами, софитами, штанкетами, поворотным кругом и т. д., отсутствии постановочных цехов, а часто и театрального света. **Но главное — это отсутствие постоянной труппы актеров, атмосферы театрального здания, а также подготовленного административного аппарата.** Решение всех этих проблем режиссер вынужден брать на себя. Не менее важным является изначальное отсутствие главного компонента современного театра — драматургии с подробной психологической мотивировкой каждого поступка героя и скрупулезной разработкой характеров, то есть нет первоосновы (литературной или музыкальной), которая в театре является для режиссера точкой отсчета.

Что же есть?

Есть огромные масштабы представления, отличные от театра постановочные трудности и целый ряд организационных проблем. Вот хотя бы некоторые из них:

- умение направить работу временно созданной режиссерско-постановочной группы на создание в короткие сроки яркого качественного зрелища;
- умение организовать и провести репетиции порой с тысячами неподготовленных людей (например, на улице, стадионе, площади и т. д.);
- умение в короткие сроки организовать творческий репетиционный процесс, часто совмещая его с технической репетицией (установка света, звука, монтировка декораций);
- умение превратить недостатки сценической площадки в ее достоинства;
- создание неповторимой атмосферы, свойственной именно данному представлению;

- необходимость разместить артистов и организовать их действия таким образом, чтобы зрителям в любой точке порой огромного сценического пространства было одинаково видно и слышно все происходящее.

И часто все это — ради того, чтобы зрители увидели данную работу только один раз! Какая ответственность ложится на режиссера, не имеющего права даже на привычную театральную «накладку»! Вспомним, что в любом традиционном театре ни одна премьера не обходится без той или иной «накладки». В нашей же работе одноразовость показа определяет невозможность что-то доработать, исправить, внести коррективы с учетом реакции публики. И это еще больше повышает меру ответственности режиссера, необходимость «профессионального чутья», требует продуманности и тщательности каждого подготовительного этапа работы.

Наиболее частая ошибка, встречающаяся у неопытного постановщика массового театрализованного зрелища, — попытка механического перенесения апробированных приемов и навыков, полученных в работе в традиционном театре, на постановку массового представления. Такая ошибка нередко приводит к провалу.

В то же время, как известно, масштабно-патетическая режиссерская манера великого мастера советской сцены *Николая Охлопкова* осваивалась режиссером на самой маленькой столичной сцене Московского реалистического театра. Именно здесь в начале 30-х годов прошлого века он проявил первые чудеса режиссерской изобретательности. В поисках большого масштаба изображения он экспериментировал с театральным пространством, разворачивая зрелище среди зрителей, создавая несколько сценических площадок и применяя приемы одновременного действия. В результате зрители оказывались вовлечены в самую гущу событий.

Охлопков одним из первых перенес на сцену некоторые кинематографические приемы. Так, постоянная тяга режиссера к мощному зрелищу отразилась в театральном спектакле «Аристократ» по пьесе Н. Погодина о перерождении уголовников — строителей Беломорканала в сознательных людей. Охлопков поставил спектакль как праздничный карнавал — с использованием приемов старинного площадного театра, с открытой театральной условностью и слугами просцениума. Спектакль был признан «зрелищем поражающей новизны» и одновременно удивлял «масштабами общественно-политического содержания». В русле аналогичных поисков были поставлены «Мать» М. Горького и «Железный поток» по роману А. Серафимовича.

Как известно, в самом первом массово-зрелищном действе «Борьба труда и капитала», осуществленном Охлопковым на главной площади

Иркутска, где начался его режиссерский путь, молодой постановщик сделал главным действующим лицом представления, показанного 1 мая 1921 года, народ, штурмующий старый мир. В программной статье «Об условности» Охлопков вспоминал: «Декораций — никаких... на площади со всех сторон — тысячи зрителей. <...> Но я никогда в жизни не забуду, как эти тысячи зрителей, словно по мановению волшебной палочки чародея, начали верить во все происходящее на сцене, начали видеть те места действия, о которых только намеком говорили детали и игровые предметы. Это чудо осуществилось с помощью древней силы театра — силы, проверенной веками и называемой воображением».

Безусловно, основные законы театра, открытые и сформулированные *К. Станиславским, Е. Вахтанговым, Вс. Мейерхольдом, А. Таировым* и другими основоположниками нашей профессии, не просто применимы к этой так называемой массовой форме, а зачастую проявляются наиболее ярко, так как средства и методы воздействия на зрительскую аудиторию здесь совершенно иные, нежели в театре. Прежде всего, при постановке массового представления следует подумать о форме выражения идеи, **о жанре**. Зачастую этот жанр ближе к искусству плаката, то есть в нем должны содержаться лаконизм и образность, величественность и зрелищность, символика и ясность.

Современная специфика работы в области массовых форм требует от режиссера профессионального знания всех видов искусств и умения использовать их в своей работе. Драма и опера, кинематограф и хореография, симфоническая и хоровая музыка, вокально-инструментальный жанр, фольклор и пантомима, народный танец, детское творчество, спорт — все это арсенал познаний режиссера-постановщика. Режиссер должен знать законы монтажа и законы коллективного восприятия, а также хорошо ориентироваться в самых современных технических средствах художественной выразительности (все виды осветительной и звуковой аппаратуры, кино- и видеопроекции, лазерной техники и т. д.).

Короче говоря, это должен быть совершенно особый, синтетический вид профессиональной подготовки. Повышенное внимание в процессе этой подготовки должно быть направлено на **создание драматургического и режиссерского сценария**. Именно такому режиссеру как никому другому подходит термин *Вс. Мейерхольда* — «автор спектакля».

Задача данной работы — обобщить принципиально важные творческие этапы и приемы в практике создания театрализованного массового зрелища и музыкального представления, рассмотреть общие закономерности режиссерской деятельности, а также проанализировать причины наиболее часто встречающихся практических ошибок.

Рекомендуемая литература:

- Немирович-Данченко В. И.* Театральное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1952.
- Вахтангов Е. Б.* Материалы и статьи. М.: ВТО, 1959.
- Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы. М.: Искусство, 1963.
- Охлопков Н. П.* Всем молодым. М.: Молодая гвардия, 1981.
- Велихова Н. А.* Охлопков и театр улиц. М.: Искусство, 1970.
- Туманов И. М.* Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. Л.: ЛГИК, 1974.
- Шароев И. Т.* Музыка, которую мы видим. М.: Просвещение, 1990.
- Ладур М. Ф.* Искусство для миллионов. М.: Советский художник, 1983.

ЛЕКЦИИ 2–3

Работа режиссера над сценарием массового музыкально-театрализованного представления

∞ **Общие положения**

К сожалению, на сегодняшний день круг профессионалов-драматургов в области данного вида искусства, знающих и понимающих его специфику, крайне ограничен. Таким образом, помимо трех основных (по *В. И. Немировичу-Данченко*) функций режиссера — постановщика, воспитателя, организатора — здесь режиссер выступает еще и в качестве драматурга. То есть, как мы уже говорили, превращается в «автора спектакля».

Толчком к возникновению замысла массового музыкально-театрализованного представления являются конкретные предлагаемые обстоятельства, чаще всего документальные. Именно это определяет тему, идею, сверхзадачу, место проведения, наличие творческих сил и материальных средств. Изучение документов, обычаев, исторических фактов, связанных с тем или иным событием и местом действия, становится **сценарной основой**. В отличие от традиционной пьесы, которая пишется чаще всего «вообще», может быть поставлена в любом театре и в любое время, **сценарий театрализованного массового представления в большинстве случаев прочно привязан к определенному событию и конкретному месту действия.**

Известный режиссер *И. М. Туманов* отмечал, что режиссеру массового представления важно **овладеть темой** не меньше, чем литератору-драматургу.

Так, при подготовке к Общественно-культурному марафону «**Москва за нами!**», посвященному 60-летию разгрома немецко-фашистских войск под Москвой, мне как автору сценария и режиссеру-постановщику необходимо было подготовить несколько театрализованных музыкальных представлений в городах Тверь (Калинин), Смоленск, Калуга, Тула с заключительным театрализованным гала-концертом в Москве, в Государственном концертном зале «Россия». По сути, в каждом городе были созданы и поставлены совершенно разные программы с учетом конкретных исторических событий, происходивших в этих городах, а также с учетом той ключевой роли, которую они сыграли в победе советских войск под Москвой.

Вполне естественно, что во время создания сценариев мне пришлось стать исследователем, изучать архивы и прессу, необходимую литературу, мемориальные экспонаты. Часто режиссер привлекает к этому процессу профессионально подготовленных специалистов. Данная работа и дикту-

ет постановщику отбор художественных номеров, а также создание новых. Лишь после такой подробной, углубленной «разведывательной операции» наступает этап создания подробного литературно-режиссерского сценария.

С нашей точки зрения, **массовое представление должно быть действенно-динамичным, образно-эмоциональным и зрелищным.** Ему категорически противопоставлены статичные разговорные эпизоды. Необходимо создать **«систему аудиовизуальных образов».** Декорации, детали реквизита, видеоряд (об этом режиссерско-образном приспособлении речь пойдет позднее) — все это основа зрелищной природы массового театрализованного действия. **Использование текста должно быть сжатым, емким и крайне оправданным.** «Болтовня», чаще всего неподготовленная и непродуманная, звучащая с эстрадно-сценических площадок и ставшая, к сожалению, нормой, лишь увеличивает крайне важную составляющую программы — сценическое **время.**

Жесткий временной каркас, на котором держится темпо-ритмический¹ рисунок представления, не должен давать артистам возможности отступить от режиссерского замысла, отраженного в сценарии. Самодеятельные отступления в виде неуместных банальных реплик: «С праздником!», «Счастья вам!», «Привет!» и т. д. должны быть исключены. Тем более недопустимы неожиданные байки или репризы исполнителей в ходе сценического действия. Однако нам все чаще приходится лицезреть программы, где помимо пошлого текста ведущих на зрителей обрушивается попсовый сленг исполнителей.

Одним из проектов, осуществленных автором, стал **Всероссийский общественно-культурный марафон «Берегите Россию!»** (2006–2007). Серия театрализованных и музыкальных представлений и гала-концертов, посвященных важнейшим историческим датам нашей страны, прошли в ряде российских городов. Проект, целью которого стало объединение регионов страны через национальное многоцветие российской культуры, собрал ярких представителей отечественного искусства: Государственный академический хореографический ансамбль «Березка» п/р н. а. СССР Миры Кольцовой, Государственный академический ансамбль народного танца п/р н. а. СССР Игоря Моисеева, народных артистов СССР — Владимира Спивакова и Владимира Андреева, Санкт-Петербургский государственный академический театр балета Бориса Эйфмана, а также народных артистов России — Владимира Конкина, Надежду Бабкину, Валентину Толкунову, Рената

¹ Написание и значение термина «темпо-ритм» соответствует понятию, прочно укоренившемуся в мировой театральной школе, введенному К. С. Станиславским в своем фундаментальном труде «Работа актера над собой в творческом процессе воплощения».

Ибрагимова, Тамару Гвердцители, Александра Розенбаума, Ларису Долину, Михаила Боярского, Сергея Захарова, Джаз-оркестр п/р лауреата Государственной премии РФ Игоря Бутмана, камерный оркестр «Виртуозы Москвы», ансамбль «Русская песня», Государственный академический ансамбль народного танца имени Ф. Гаскарова Республики Башкортостан, детские танцевальные коллективы и др.

Одним из ключевых событий Марафона стал театрализованный гала-концерт в Башкирском государственном театре оперы и балета, посвященный 450-летию вхождения Башкирии в состав России. **Сценарий масштабного сценического действия** включил в себя страницы нашей общей истории, отраженной в разных жанрах современного искусства: народной и эстрадной песне, современной хореографии и народном танце, драматическом искусстве и кинематографе. В сценарий были включены как лучшие номера артистов и коллективов, так и специально созданные премьеры. В результате пресса писала: «...Выступления подлинных мастеров сцены нашли горячий прием у зрителей. Один за другим выходили участники театрализованной программы на сцену, не прерывая этот яркий, запоминающийся калейдоскоп вокальных, поэтических, танцевальных номеров какими-либо пошлыми обращениями к „залу“, рассуждениями „о времени и о себе“ или словами „мы вас любим“ (как это теперь принято на современной эстраде). Тщательно продуманная драматургия и отобранный репертуар, специально созданные премьеры и высокий исполнительский класс всех без исключения участников гала-концерта свидетельствовали о давно забытом уважительном отношении к зрителю. В результате ретро-показ фрагментов лучшего отечественного кино, эффектные хореографические постановки ансамбля „Березка“, вплетенные в богатую вокальную ткань старых и новых песен наших лучших композиторов, стали настоящим праздником, взволновавшим зрителей...» (Алия Давлетшина. Официальный информационный портал «Республика Башкортостан», ИА «Башинформ». 01.03.2007).

А вот фрагмент другой рецензии:

«...Никто не заглядывал в программки, заботливо разложенные на спинках кресел, хотя выступающих не объявляли. Да это и не требовалось. Во-первых — их, давно любимых и известных артистов, прекрасно знают в лицо, во-вторых — сценарий театрализованного концерта был построен таким образом, что предыдущий номер являлся началом следующего. <...> И только громкие аплодисменты на секунды прерывали зрелище. <...> Тихонько подпевали Валентине Толкуновой, восторженно аплодировали Ренату Ибрагимову, вытирали платочком слезы, слушая Тамару Гвердцители, и, наконец, совместно отплясывали вместе с Надеждой Бабакиной, которая сумела вытащить на сцену даже одного из руководителей

Республики. <...> Как сказал один из присутствующих: „Звезд сегодня на сцене не было, они — на «Фабрике», а у нас здесь мастера искусств, Мастера с большой буквы...“» (Елена Шарова. Республиканская общественно-политическая газета «Республика Башкортостан». 01.03.2007).

Когда мы говорим о сценарии театрализованного массового представления, то менее всего имеем в виду сценарий кинематографический или телевизионный, в которых, по сравнению с традиционной пьесой, лишь слегка расширено описание зрительного ряда.

В данном случае сценарий — всего лишь общепринятый термин, по форме больше напоминающий оперное или балетное либретто. **Это специфический режиссерский сценарий с описанием действенно-событийной линии, с развернутыми и подробными постановочными ремарками.** Сюда входят театральные, зрелищные, пластические, музыкальные, световой и кино-видеоряды, которые в результате должны составить единое целое для зрителя.

(В качестве примеров смотрите Сценарии.)

Естественно, что в процессе предварительной репетиционной работы, в ходе встреч с исполнителями режиссер корректирует сценарий, внося необходимые изменения. Окончательный вариант режиссерского сценария готовится для всех творческих и технических служб (художника-постановщика, балетмейстера, звукорежиссера, художника по свету, видеорежиссера или видеоинженера и помощников режиссера-постановщика), которые совместно с режиссером работают над представлением.

Все более необходимой в нашей постановочно-режиссерской работе сегодня становится **скульптурная выразительность мизансцены.** Казалось бы, это не имеет отношения к созданию сценария, однако уже на этапе сценарной работы мы должны четко представлять себе этапы последующего воплощения действия. **Сценарий фиксирует наши режиссерские задумки и тот процесс работы, который мы ведем с художником, балетмейстером, кинорежиссером, звукорежиссером и другими соавторами этой многовекторной работы.**

Так, прологом к театрализованному гала-концерту, посвященному **55-летию Победы в Великой Отечественной войне**, поставленному мной также на сцене Государственного центрального концертного зала «Россия», стала музыкально-пластическая композиция **«Вставай, страна огромная!»**. Для создания этой работы совместно со звукорежиссером была подготовлена особая музыкальная драматургия с включением звуков боев, с наложением специально обработанной мелодии песни «Вставай, страна огромная!». Задник — экран с документальными кадрами Москвы 41-го, перекрестные движения прожекторов, характерные для тех лет,

и специальная световая партитура создавали необходимую сценическую атмосферу. «Рапидные» движения одетых в зимние одежды москвичей, их бледные, усталые лица высвечивались группами и словно из небытия поднимались к нам. Изначально эти группы людей были «заряжены» в оркестровой яме, которая в ходе действия медленно поднималась. Люди с лопатами рыли окопы, передавали друг другу кирпичи и бревна для строительства и укрепления блиндажей. В это время на сцене прощались влюбленные пары, металась женщина с младенцем. Высвечивая поочередно то одну, то другую группы действующих лиц, художники должны были воскресить жизнь и атмосферу того времени. Дым, заволакивающий сцену, создавал ощущение пелены разрывающихся рядом снарядов и дорожной пыли.

Когда оркестровая яма с работающими людьми поднялась вровень со сценой, возникла общая картина военной Москвы, тематически объединенная с происходящим на экране-заднике. Музыкальная драматургия менялась, мелодия песни «Вставай, страна огромная!» начинала звучать оркестровым маршем, и из зала, проходя между рядами, появлялись группы марширующих ополченцев. Пройдя через зал, они поднимались на сцену, где действующие лица уже выстроились по диагонали, сквозь которую проходили новоявленные солдаты, а те, кто оставался в тылу, махали им вслед и за ними покидали сцену. Пролог завершался.

Для того чтобы эта картина пролога состоялась, а зритель увидел ее без «грязи» и помех при малом количестве сводных репетиций, как это бывает на практике (т. к. большие концертные залы загружены ежедневно), необходимо было всем техническим службам (звукорежиссеру, художнику по свету, осветителям, помощникам режиссера, выпускающим большое количество исполнителей по музыке, рабочим сцены, передвигающим яму и дающим дым, и т. д.) **иметь четко прописанный сценарий.**

Только правильно согласованные и зафиксированные на бумаге действия участников многосложного сценического процесса массового театрально-музыкального представления приведут к результату, который задуман режиссером.

Таким образом, сценарий становится итогом длительной практической работы. Тогда как в других жанрах все наоборот: сценарий является источником, отправной точкой для режиссерской фантазии, работы с актерами и постановочной группой. **Следовательно, наш сценарий — четко зафиксированная на бумаге партитура действий и взаимодействий всех участников массового театрализованного представления, средств выразительности, используемых только в данном сценическом проекте.**

∞ **Принципы построения**

В сценарии театрализованного массового представления, как и в любом драматургическом произведении, есть завязка, развитие действия, кульминация и развязка. У нас это именуется иначе — **пролог, серия тематических эпизодов, финал.**

Пролог, как эпиграф ко всему представлению, несет экспозиционные функции и наибольшую информативную нагрузку. Чаще всего это продолжительный массовый номер с большим количеством исполнителей. Однако это вовсе не обязательно. Представление может начинать большой экран, маленький ребенок, фигура музыканта, просто силуэты людей, голоса, лирический хоровод и т. д. Так, прологом музыкально-театрализованного представления «Из Ленинграда в Петербург», поставленного мной на сцене ГЦКЗ «Россия» к годовщине смерти первого мэра Санкт-Петербурга Анатолия Собчака, стал специально созданный клип на премьеру песни Александра Розенбаума «Петербург». Этот черно-белый клип гармонично вписывался в графические черно-белые декорации. Фигура сидящего за роялем Розенбаума перекликалась с фигурой одиноко идущего по петербургской набережной (на экране) Собчака. Музыкально-поэтическое содержание песни и видеоряд стали эмоциональным прологом не только для всего представления, но и для идущего вслед за прологом выступления ученика Анатолия Собчака, Президента России — Владимира Путина.

Каждый тематический эпизод должен иметь законченное образно-смысловое решение. Все эпизоды должны быть сюжетно или ассоциативно связаны между собой и следовать друг за другом по степени эмоционального нарастания, логично подводя зрителя к финалу. Тематических эпизодов в программе, как правило, должно быть 4–6. Каждый из эпизодов может быть отдельным номером или состоять из нескольких номеров.

Так, в театрализованном гала-концерте «Берегите Россию!» один из тематических блоков, «**Все начинается с любви!**», открывался одноименным стихотворением *Роберта Рождественского*. В этот блок вошли новые, специально подготовленные и поставленные дуэты (Р. Ибрагимов и Т. Гвердцители, Н. Бабкина и Е. Гор, Р. Ибрагимов и В. Толкунова) и хореографические композиции. Были найдены новые решения любимой зрителями классики — песен «Мелодия» (А. Пахмутова, Н. Добронравов), «Старые слова» (О. Фельцман, Р. Рождественский) и «Эхо любви» (Е. Птичкин, Р. Рождественский). На эти песни были подготовлены киноклипы по фильмам советских лет, которые дороги зрительским сердцам многих поколений. Вся композиция объединялась не только мизансценическими, но и поэтическими связками и переходами (в записи драматических артистов

звучали короткие фрагменты стихов о любви). Весь блок завершали новые песни-дуэты — «Влюбленная весна» (А. Пахмутова, Н. Добронравов), написанная для Т. Гвердцители и Р. Ибрагимова, и «Почти как боги» (С. Сашин, Э. Мельник), написанная для Н. Бабкиной и Е. Гора. Словом, это была композиция, объединяющая сразу несколько сценических жанров, которой мы хотели сказать, что без любви нет нас, нет России, нет прошлого и будущего.

В **финале** массового музыкально-театрализованного представления режиссер обычно должен сделать выбор: что это — эмоционально приподнятый апофеозный эпилог или философский финал-многоточие — уход в темноту, пустоту, тишину? А может быть, это — жесткий политический вопрос, призывающий к ответу?

Театрализованное музыкально-сценическое действо **«Последний расстрел»** на сцене Концертного зала «Россия» о последней сталинской расправе — расстреле Еврейского антифашистского комитета завершался специально созданной мной и балетмейстером, н. а. России Б. Санкиным, хореографической сьютитой «Последний расстрел» (музыка н. а. России М. Глуза). Сюита заканчивалась мизансценой расстрела тринадцати арестованных. Одетые в полосатые арестантские робы, каждый из них держал в руках горящую свечу. В конце музыкально-хореографической композиции звучало тринадцать выстрелов, после каждого из которых гасла одна свеча. Оркестровая яма, на которой стояли артисты балета, во время этого «расстрела» медленно опускалась, и визуально зрителю оставалось видно все меньше и меньше расстреливаемых. Наконец оставалась видна лишь одна поднятая со свечой рука. С последним выстрелом исчезла и она. Наступала полная темнота. Раздавался бой кремлевских курантов... Вспыхивал яркий свет, начинала звучать музыка финальной песни «О, народ древний!». Оркестровая яма вновь медленно поднималась, но в ней уже стояла со свечой в руке исполняющая песню Т. Гвердцители в окружении застывших, в виде памятника, расстрелянных заключенных...

К сожалению, в основном приходится видеть, что происходящее на сцене сводится к простому концертному показу-дивертисменту, но даже если режиссер вынужден организовать лишь чередование номеров, он обязательно должен думать о **нарастании эмоционального впечатления**. Зачастую мы видим откровенное неумение «выстроить» последовательность сценических номеров, исходя из качества предлагаемой эстрадной продукции.

Режиссер обязан подумать и о **связках** между номерами. Лучше всего, чтобы это не был банальный конферанс. Мы должны понимать, что **массовое представление — это не прокат готовых номеров, а сплав**

разножанрового материала, специально отобранного, а лучше всего — специально подготовленного для данного проекта. Только тогда мы можем говорить о создании совершенного нового синтетического комплексного жанра.

Подготовке новых, **специально созданных для данного конкретно-го представления номеров** следует уделить особое внимание. К сожалению, такая возможность предоставляется не всегда. Причины различны: отсутствие опытных специалистов в разных жанрах, нехватка времени, сил и средств у руководителей коллективов и т. д. Поэтому иногда следует прибегнуть к переработке или доделке готовых номеров. К примеру, как-то на одном из концертов я увидела танцевальную композицию *«Время, вперед!»* на известную музыку **Г. В. Свиридова**. Мне понравилась динамичная, «полетная» хореография. Однако прыжки из одного конца сцены в другой танцоров в спортивных, огненного цвета, купальниках не выражали ничего, кроме бурного, стремительно-напористого характера и ритмического рисунка музыки. Танец носил чисто иллюстративный характер. Готовясь к постановке представления, посвященного **10-летию Независимости России** (ГЦКЗ «Россия»), я вспомнила про эту работу и предложила руководителю Театра танца «Ритмы планеты» **Борису Санкину**, сохраняя хореографическую стилистику номера, переделать его, раскрыв драматургию этого известного музыкального произведения в преломлении исторических событий распада СССР и образования новой России. Это ведь тоже результат «времени, которое неумолимо идет вперед».

В результате композиция «Время, вперед!» явилась прологом ко всему представлению. На вступлении музыка словно прорывается откуда-то, образуя ритмичные стучащие звуки. Танцоры, сгруппировавшиеся под большим красным полотнищем, пытаются вырваться из-под него. Мигающий свет ПРК и цветных стробоскопов высвечивал движения рук, продетых в разорванные части полотнища, символизировавшего советский флаг. Вырвавшись из-под него, танцоры словно метались в поисках выхода, натываясь на препятствия и как бы ударяясь о них. Через какое-то время на сцену вбегала девушка в спортивном белом купальнике, с белым полотнищем в руках. Затем вбегала девушка с синим полотнищем, затем — с красным. В ходе танца большое рваное красное полотнище исчезало, и возникало три новых. К финалу они составлялись в руках танцоров в российский флаг. Таким образом, в прологе была заявлена **мысль** о том, что все мы вышли из красного советского флага, с трудом находя дорогу и нащупывая новый путь. А трехцветный флаг и новое государство рождались в муках и метаниях. Не случайно в новом флаге есть часть того красного, советского, флага. Мы также хотели сказать о том, что не надо

забывать о разорванных связях, о руках людей, просящих помощи, и о том, что при разрушенных политических границах духовное и культурное пространство остается неделимым...

Иногда режиссеру приходится сокращать большие номера (что является крайне болезненным процессом для их создателей) или показывать фрагмент номера. Но так как режиссеру необходимо сохранить **темпо-ритм** всего представления, здесь нужно проявить жесткость. Из этого следует, что подумать о переодевании актеров в другие костюмы или о замене музыкального сопровождения надо заранее.

Часто, чтобы добиться нужного решения, следует объединить несколько номеров в один сводный. Так, создавая финал музыкально-театрализованного действия, посвященного **55-летию образования государства Израиль** (Государственная опера Израиля, Тель-Авив), я попросила н. а. СССР, художественного руководителя Государственного академического хореографического ансамбля «Березка» *Миру Кольцову*, поставившую накануне с коллективом новый номер «Хава Нагила», который шел в сопровождении музыкального ансамбля «Березка», создать новую композицию-финал. Это должна была быть совместная работа с певцом из США Яковом Явно и афроамериканской госпелс-группой из Нью-Йорка, которые исполняли известную песню в современной аранжировке, с элементами симфо-джаза. В результате с последними аккордами знаменитой «Калинки» девушки из «Березки», абсолютно меня хореографический язык, но оставаясь в тех же «летающих» русских костюмах, переходили в ритмичный, зажигательно яркий танец «Хава Нагила» вместе с появившимися на сцене американскими исполнителями, также участвовавшими в танце. В финале к ним присоединился знаменитый танцевальный ансамбль из Израиля «Хора Иерусалаим». Эта интернациональная танцевальная феерия и завершала представление.

Сегодня мы все чаще вспоминаем масштабные тематические театрализованные концерты, поставленные в разные годы советской эпохи на крупнейших отечественных сценах. Однако лишь единичные режиссеры музыкально-театрализованных массовых представлений, в частности *И. М. Туманов, И. Г. Шароев, Г. П. Ансимов, Б. А. Покровский, А. Д. Сиблин, А. Я. Аскольдов, А. А. Рубб, Л. Д. Михайлов, С. Л. Гудасинский*, справлялись с грандиозными масштабами постановок, наполняя их мощным образным содержанием. Если отбросить идеологические клише, с которым часто связаны современные снисходительные и критические оценки их работ, это профессиональное наследие следует внимательно изучить.

Несколько слов необходимо сказать о жанре массового представления и о его определении в период работы над сценарием. **Жанр, как извест-**

но, определяется отношением художника к теме произведения, а также зависит от поставленной сверхзадачи. Назовем некоторые современные, утвердившиеся в практике жанры массовых театрализованных представлений: торжественные шествия и манифестации, открытия и закрытия крупнейших спортивных событий, дни города, тематические театрализованные гала-концерты, представления на воде и на льду, карнавалы и маскарады, эстрадные шоу, митинги-концерты, вечера памяти, творческие вечера известных деятелей культуры.

Некоторые виды режиссерского монтажа в сценарии

Обычно режиссерский монтаж подразделяется на три вида:

- **Последовательный монтаж**

Чаще всего в нем используется логика хронологической последовательности. Как правило, данный вид монтажа свойствен тем или иным тематическим программам, в которых необходимо четко проследить **хронологию** каких-либо исторических событий и донести их до зрителя. В большинстве случаев данный вид монтажа применим к творческим вечерам, бенефисам, юбилейным программам, а также к представлениям, посвященным историческим событиям и датам страны, города, завода, личности и т. д. В таких представлениях ключевые моменты биографии главного действующего лица становятся основным предметом режиссерского исследования.

- **Параллельный монтаж**

Наиболее часто встречающийся в современной практике, когда одним из «действующих лиц» является экран или несколько экранов, постоянно работающие в ходе всей программы. Тщательно продуманный видеоряд совмещается со всеми номерами, а иногда **параллельно** с несколькими номерами (вокальным, хореографическим, разговорным), идущими на сцене.

Прием параллельного монтажа может использоваться и без применения кинопроекции — когда действие развивается одновременно в нескольких параллельных сценических плоскостях. К примеру, на одной из них — блиндаж на фронте, в котором солдат перед боем пишет письмо любимой. Одновременно мы видим киноленту его воспоминаний. На третьей плоскости — девушка читает письмо с фронта. В одном из поставленных мной музыкально-театрализованных представлений, посвященном Великой Отечественной войне, так была решена знаменитая песня «Темная ночь» в исполнении н. а. России Р. Ибрагимова и артистов Театра танца «Ритмы планеты».

- **Ассоциативный монтаж**

В массовом представлении недостаточно освоен.

Одним из примеров подобного монтажа может служить уже описанный пролог «Вставай, страна огромная!», когда идущее в разных частях

сцены и зала действие имеет ассоциативные задачи, вызывая у зрителей ассоциации и воспоминания о хорошо известных им событиях.

Часто в одном и том же театрализованном представлении, в разных его блоках, используются различные типы монтажа.

Важно, чтобы все монтажные приемы точно ложились на избранный жанр представления.

Роль места действия в режиссерском сценарии

Согласно известному положению, содержание определяет форму. Однако при постановке массового театрализованного представления **часто форма сценической площадки оказывает влияние на весь режиссерский сценарий**. Бывает, что сценическую площадку нам выбирать не приходится. Режиссеру могут быть предложены: центральная площадь города или же место у стен памятника архитектуры, стадион, поляна в лесу или цирковая арена. Хорошо, если нам предстоит работать в оборудованном по последнему слову техники концертном зале.

Что волнует режиссера-постановщика прежде всего? Размещение артистов на сцене, их выходы и уходы, проблемы переодевания и проблемы размещения декораций на сцене. Если мы работаем, к примеру, во Дворце спорта, мы должны понять, имеем ли мы возможность, а главное — есть ли необходимость в создании традиционной сценической коробки, каково местоположение зрителя относительно площадки — круговое, трехстороннее или обычное — перед ней. **Именно расположение зрителя диктует режиссеру основные специфические средства выразительности.**

Как ни странно, при выборе места действия на улице режиссер прежде всего обязан узнать предполагаемый прогноз погоды и все, что с этим связано. Мы знаем, что во многих странах мира очень популярны действия, происходящие в памятных исторических местах. Свет и звук для спектаклей ставится сегодня на фоне египетских пирамид, в старинных дворцах и замках, на знаменитых площадях, мостах и т. д. Во всех этих местах действия **само место становится главным действующим лицом, так как огромную роль начинают играть вызываемые данным местом исторические ассоциации**. Поэтому лучше, если в храме мы не будем ставить карнавал, а на аллее аттракционов проводить траурные митинги.

Есть особые, святые места, которые требуют от режиссера суровой простоты, «черно-белого» документального подхода и максимальной искренности в воссоздании подлинных событий. К примеру, если на Красной площади мы водрузим картонные раскрашенные стены Кремля — это будет недопустимый кич.

Крайне серьезным должен быть подход к изучению исторического костюма. Эмоционально-художественное впечатление от масштабных декораций может быть напрочь уничтожено одной мелкой неверной деталью костюма. При работе над крупномасштабными, «площадными», проектами одна старая трехтонка воздействует на зрителя больше, чем десятки картонно-бутафорских. Трагическая подлинность Пискаревского мемориала не потерпит рядом раздражающей подделки и ненужной мишуры раскрашенных «окровавленных» повязок и других псевдоблокадных атрибутов.

Очень часто наше желание создать атмосферу, к примеру, тех же блокадных лет заканчивается трудным отказом от заманчивых режиссерских приемов, многообразия и многослойности. Здесь лучше пойти по пути подлинности, архивных поисков, а не по пути фонограммных записей в исполнении актеров. Скорее всего, это будет звучать фальшиво и не приведет к эмоциональной достоверности. Об этом важно помнить особенно сегодня, когда скупая горькая правда войны отходит от нас все дальше и дальше, а новые поколения еще более чутко будут различать театральную фальшь и абсолютную достоверность прошлого.

Умение использовать особенности той или иной сценической площадки очень важно и при работе режиссера в закрытом помещении. Вспомним, к примеру, изобретательность *Г. А. Товстоногова* и художника *С. С. Манделя* в использовании особенностей сцены в БКЗ «Октябрьский» в Ленинграде во время представления, посвященного 100-летию со дня рождения Ленина: стальной акустический козырек сцены с круглыми люками для прожекторов был опущен вниз и «превращен» в борт крейсера «Аврора» с иллюминаторами, а обнаженные конструкции сцены стали стройками первых пятилеток.

На одном из фестивалей в честь Международного дня защиты детей режиссеру *А. Д. Силину* для проведения театрализованного действия предложили несколько площадок — режиссер выбрал цирк. То, что цирк — это круговые мизансцены и ракурс сверху, понятно. Но сценарно-режиссерский ход определил не только принцип мизансценирования, но и само содержание программы: «Дадим цирк детям!» Пусть дети будут в нем не зрителями, а хозяевами — сами его оформляют, сами в нем играют и вообще делают что хотят. Ученикам нескольких школ Москвы было предложено оформить цирк. Другим школьникам — подготовить цирковые номера, костюмы, реквизит, музыкальное сопровождение. Ученикам спортивных школ — сделать пародию на старинный цирковой номер «французская борьба», а участникам драмкружков — стать коверными клоунами. Затем все лучшие детские номера совместили с профессиональными номерами

мастеров советского цирка. Цирк был оформлен громадными детскими рисунками, большими куклами, сделанными детьми, клоуны работали среди зрителей.

∞ Использование документального материала в сценарии массового представления

В современном драматическом театре, в том числе советского периода, мы знаем много примеров, когда подлинный документ вмонтирован в ткань художественного произведения и преподнесен зрителю с определенных позиций. Этот прием — одно из самых выразительных средств, например, в пьесах *Александра Гельмана* и *Михаила Шатрова*.

В сценариях массовых театрализованных представлений пропорция документального материала часто является доминирующей. Документализм здесь, как мы уже говорили, может быть связан с местом действия. Потому главное для режиссера не только изучить специальную историческую литературу и встретиться с живыми свидетелями событий, но и правильно отобрать средства выразительности.

Так, важной эмоциональной частью массового **театрализованного представления, посвященного 60-летию Победы в Великой Отечественной войне, на Красной площади** были ветераны — участники военных событий, которые проехали по Красной площади в открытых новеньких грузовиках в специально сшитых к этому дню парадных костюмах под аплодисменты и приветствия зрителей.

Работая над художественным оформлением и отбором драматургического материала для **театрализованных гала-концертов Марафона Победы в концертных и театральных залах Белгорода, Костромы, Санкт-Петербурга и Москвы**, я опиралась на исторические документы: задник — карта СССР с красными стрелками продвижения советских войск, в центре карты — пулевое отверстие-видеоэкран; распахнутые солдатские шинели-кулисы как обобщающий поэтический образ простого солдата; таблички-указатели с названием городов-героев; документальные фотографии и звукозапись сводок Совинформбюро с голосом Юрия Левитана, кадры кинохроники, фрагменты фильмов о войне, стихи и песни военных лет и т. д.

Серьезная проблема, часто возникающая в процессе отбора документального материала, — не дать захлестнуть себя его обилием, не утонуть в море фактического изобилия. **Именно в процессе отбора, а затем монтажа проявляется четкая гражданская и художественная позиция режиссера.**

Думая над решением спектакля-концерта, посвященного 50-летию со дня убийства выдающегося артиста, режиссера и общественного деятеля,

н. а. СССР *Соломона Михоэlsa* (закрытие I Московского международного фестиваля искусств им. С. Михоэlsa в ГЦКЗ «Россия»), я изучила всю документальную литературу, связанную с именем Михоэlsa, долгое время запрещенным к упоминанию. Мне показалось интересным подойти к теме гибели Михоэlsa через его переписку с женой А. Потоцкой. Так, в ткань спектакля-концерта «Свечи на снегу» вошли документальные фрагменты писем, которые читали на сцене *Армен Джигарханян* и *Наталья Гундарева*. В память о Наталье Георгиевне Гундаревой не могу не сказать, что в моей практической работе с драматическими артистами при постановке массовых театрализованных проектов и концертов это была единственная актриса, которая пришла на первую репетицию с абсолютным знанием текста. А текст был нестандартный, не поэтический, и режиссерское решение не требовало читать его наизусть. Но личность и отношение к профессии этой выдающейся актрисы не позволяли ей работать иначе.

В спектакле-концерте также были использованы документальные фрагменты воспоминаний дочери Сталина, С. Аллилуевой, об услышанном ею разговоре отца по телефону, в котором он советовал, убив Михоэlsa, инсценировать авткатастрофу (по официальной версии С. Михоэls погиб в Минске в авткатастрофе 13 января 1948 г. Его раздавило грузовиком). На самом деле Михоэls был убит по личному приказу Сталина агентами МГБ, и потому в спектакле-концерте на сцену ГЦКЗ «Россия» выезжал не грузовик, раздавивший Михоэlsa после убийства, а черная «Эмка» — символ тех страшных лет репрессий и убийств. Согласно воспоминаниям очевидцев похорон Михоэlsa, у созданного им театра на Малой Бронной стояли толпы людей (эти документальные кадры также вошли в спектакль-концерт), а на снегу горело множество свечей. Так родилось название «Свечи на снегу».

В структуре массового театрализованного представления не последнюю роль играют ритуально-обрядовые элементы.

Организовывая митинг-концерт на Донском кладбище в Москве в честь открытия памятника 50-летию расстрела Еврейского антифашистского комитета (последний сталинский расстрел), мы пригласили не только известных политических деятелей, руководителей города, послов ряда государств, руководителей и членов общественных организаций, детей и внуков расстрелянных, многие из которых приехали из-за рубежа, но также простых людей, тех, кому дороги историческая память и справедливость. Большое количество народа и множество телекамер сгруппировались на небольшом пространстве, имя которому «Захоронение № 3». Здесь — последний приют множества убитых и замученных в результате

сталинских репрессий. Люди самых разных национальностей... Прижавшись друг к другу, стоят памятники японцам, полякам, венграм и т. д. В центре этого полукруга памятных плит — скульптура скорбящей женщины, вокруг которой всегда посажены живые цветы. Таким образом, всю церемонию открытия нового памятника необходимо было провести, объединив в одно целое речи выступающих официальных лиц, фрагменты исторических сообщений ведущего, концертные номера и ритуально-обрядовые процедуры (все же это не просто памятник — а могила-захоронение).

Одной из главных задач для меня было соблюсти запланированные временные рамки и не дать участникам митинга-концерта выйти за них. А участники этого непростого исторического мероприятия, как я уже подчеркивала, были абсолютно разные. Поэтому необходимо было еще в ходе подготовительной работы четко обозначить время выступления каждого. Следует отметить, что с чиновниками и общественно-политическими деятелями работать в этом смысле намного труднее, чем с профессиональными артистами.

Неотъемлемой частью массовых театрализованных концертов, посвященных важным историческим и государственным датам, являются речи руководителей государства, чиновников высокого ранга и приглашенных гостей. Здесь для режиссера важны не только временные рамки выступлений, но зачастую и их драматургическая роль в идее постановки.

Кроме того, еще раз подчеркну, такая часть нашего профессионального арсенала, как **темпо-ритм, является необходимой и важнейшей составляющей всех видов театрализованно-массовых мероприятий.** Часто пущенная на самотек «импровизация» участников действия напрочь уничтожает все предварительные замыслы режиссера. Любое речевое выступление, **кроме, конечно, глав государств и правительств,** должно быть заранее жестко оговорено и использовано в необходимом с точки зрения режиссера месте программы. Хотя и здесь бывают исключения из правил.

Один любопытный пример из моей практики подтверждает это. За несколько дней до премьеры в ГЦКЗ «Россия» **спектакля-концерта «Из Ленинграда в Петербург»** (памяти Анатолия Собчака) из Администрации Президента запросили сценарий, согласно которому началом-прологом действия была премьера песни **Александра Розенбаума** «Петербург» и специально сделанный видеоклип, хотя, как известно, по законам жанра правительственного концерта выступления официальных лиц, тем более главы государства, открывают мероприятие. Мне напомнили об этом. Но я настаивала на своем, пытаясь убедить, что в данном случае Президент — не только глава государства, но и ученик Анатолия Собчака, близ-

кий ему человек, с которым его связывали не только профессиональные, но и дружеские отношения, а также множество непростых событий. Поэтому в данном случае хотелось уйти от парадного официоза. Меня услышали.

Однако до последнего момента оставались сомнения, что это решение не будет скорректировано, и небольшая трибуна для Президента была заготовлена в левом углу авансцены. Удивительно, но пустая трибуна органично вписалась в декорации архитектурных фрагментов Петербурга. Словно место лидера, оратора, Учителя вдруг оказалось свободным, пустым. Тем более что в видеоклипе песни было немало кадров, где Собчак говорил с трибуны. И вот после песни о Петербурге вышел **В. В. Путин** и встал за эту трибуну... Было слышно и видно, что говорить ему непросто. В зале, где находилось три с половиной тысячи зрителей, наступила звенящая тишина. А я мысленно благодарила всех, кто отступил от протокола, дав первое слово искусству. Но, к сожалению, такое бывает редко.

Другой пример. Часть вышеупомянутого Марафона Победы проходила в Санкт-Петербургском государственном театре оперы и балета им. Мусоргского, в котором я ставила большое театрализованное представление с участием известных певцов, драматических артистов, танцевальных коллективов и т. д. Приветствовать ветеранов и зрителей перед началом представления должны были губернатор города **В. И. Матвиенко** и полномочный представитель Президента в Северо-Западном Федеральном округе. Вдруг — сообщение: начинайте, руководство приедет позже и выступит в ходе программы! Но как остановить действие, которое имеет четкую драматургию, атмосферу, сценографию, световую партитуру? Закрыть занавес посреди представления, у которого не предполагалось антракта, вынести микрофон и объявить приехавших руководителей? Это значит — поставить в глупое положение уважаемых чиновников высокого ранга, известных артистов, зрителей, да и вообще перечеркнуть всю постановку.

Театрализованный концерт начался. Через какое-то время сообщают: приехало руководство города, надо дать слово. Прошла примерно половина представления. Самое лучшее, думаю я, чтобы они вышли на сцену в конце, поприветствовали ветеранов, поблагодарили приехавших артистов. Но срочные дела требуют их быстрого отъезда. Спасает директор — художественный руководитель театра, н. а. России **С. Л. Гудасинский**. Ведет высоких гостей не на сцену, а в ложу, и они из зала следят за происходящим на сцене, видимо, тоже понимая, что выходить посреди идущего действия будет не очень логично.

Тем временем состоящая из нескольких тематических блоков программа приближалась к теме блокады Ленинграда. Еще одно спасение! Дотянуть до нее и дать слово руководителям Питера. Тогда их появление на

сцене, даже в военных декорациях, будет оправданным: они благодарят ветеранов-блокадников, отдают дань памяти погибшим. Вбегаю в ложу, приветствую высоких гостей и прошу подождать 10 минут, объясняя замысел их появления на сцене. Получаю согласие. Убегаю за кулисы предупредить все службы об изменениях в ходе сценического действия... Звучат строки *Ольги Берггольц*, известный саксофонист *Игорь Бутман* играет вокализ С. Рахманинова. На большом экране-заднике — документальные кадры блокады... Бутман заканчивает вокализ. Стоп-кадр на экране. И на сцене появляется В. И. Матвиенко. Зал замер от неожиданности на несколько секунд, но, узнав губернатора, взорвался аплодисментами. Получилось, что своим появлением Валентина Ивановна словно перебросила мостик из прошлого в настоящее. Я подумала: все же режиссура этого жанра — особенная профессия. **Здесь, как нигде, соотношение документального материала и художественного вымысла, реальности и театрализации, их слияние и взаимопроникновение могут быть самыми неожиданными.**

Рекомендуемая литература:

- Шароев Э. Г.* Режиссер эстрады и массовых представлений. М.: ГИТИС, 1975.
- Товстоногов Г. А.* О профессии режиссера. Л.: Искусство, 1984.
- Туманов И. М.* Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. Л.: ЛГИК, 1974.
- Сценарии театрализованных праздников. М.: Искусство, 1967.
- Развлекательные формы искусства: Сб. статей. М.: Искусство, 1985.
- Тынянов Ю.* Кино — слово — музыка. М., 1977.
- Хазанов Г. В.* Эстрада — место действия // Эстрада: Что? Где? Зачем? М.: Искусство, 1988.
- Ремез О. Я.* Мастерство режиссера. Пространство и время. М.: Просвещение, 1983.

ЛЕКЦИЯ 4

Работа режиссера с художником. Поиск средств художественной выразительности

Главная особенность работы режиссера с художником в постановке массового театрализованного представления заключается в том, что она во многом зависит от предлагаемых и отобранных средств художественной выразительности: места действия, документального и фактического материала, имеющих отсмотренных фрагментов программы.

Можно лишь сожалеть о том, что в последнее время не приходится говорить о создании художественного образа большинства массовых музыкально-театрализованных представлений. Любой зрелищный вид искусства должен нести **художественный образ**, и тот вид искусства, о котором мы говорим, — не исключение. В традиционном театре мы можем найти массу примеров образных решений, которые могли бы послужить «ходом» для массового представления.

Крайне важно, чтобы режиссер и художник нашли яркие основные детали оформления, помогающие зрителю ощутить образ всего сценического действия. В театрализованном массовом представлении роль таких деталей еще важнее, чем в театре, так как количество средств выразительности у нас намного меньше (практически отсутствуют реквизит и единое костюмное решение).

Очень долгим был процесс выбора мной и художником-постановщиком материала для шинелей-кулис в театрализованном гала-концерте, посвященном 60-летию Победы в Великой Отечественной войне. Мы искали суровую фактуру солдатского шинельного сукна. Однако реальный цвет этого сукна, принимая сценический свет, терял подлинность. В процесс поиска и отбора были вовлечены декорационные мастерские, сделавшие для нас несколько предварительных образцов. В результате точное ощущение было найдено.

О принципе работы театрального художника точно сказал *Эдуард Кочергин*: «Я перевожу замысел режиссера на язык пространства».

Если мы работаем на нетрадиционной сцене, в условиях открытого уличного пространства, помимо декорационного оформления мы должны создать «окружающую среду». Здесь художник превращается не только в сценографа, но и в архитектора и дизайнера, а в условиях современных технологий — в инженера-конструктора. **В музыкально-театрализованном представлении «России золотое отражение»**, посвященном 50-летию

знаменитого Саратовского завода стекла (проходившем в Саратовском академическом театре оперы и балета), на сцену в качестве действующего лица выезжала «Его Величество Ваза» высотой 2,5 метра. Она была выполнена по образцу одной из самых красивых изготовленных заводом ваз. Синий хрусталь, обвитый позолотой, переливался под лучами сценического света. Ваза-королева кружилась и танцевала вместе с артистами, одетыми в костюмы Екатерининской эпохи. В финале представления ваза сыграла еще одну роль, отворив свою дверцу и выпустив на сцену крошечного мальчика с переливающимся стеклом в руках, на котором стояла цифра 100. В присутствии всех участников представления, стоящих на сцене, мальчик вручил этот «билет в будущее» руководителю завода.

Вообще уникальная продукция завода стала частью декораций этой постановки. Экран в форме лобового стекла автомобиля, окна, отражающие многие главные здания страны, застекленные продукцией завода, уникальный хрустальный мост из сверхпрочного стекла, хрустальный саксофон, подаренный Биллу Клинтону, и так далее. Данная работа, естественно, требовала не только технического обеспечения и отбора специальных материалов, но и грамотных инженерных решений. Таким образом, постановщикам **все чаще приходится решать не только эстетические, но и технологические задачи**. Пиротехника и лазерное обеспечение оформлений различных шоу-программ также требует от нас большей специальной подготовленности.

Часто на практике режиссеру и художнику приходится сталкиваться с проблемой «подгонки» декораций под место действия. Здесь крайне важна профессиональная подготовленность и опыт художника-постановщика. Бывает, что декорации, великолепно исполненные в чертежах и даже в макете, при монтажке оказываются непригодными для данной сценической площадки. В отличие от подобных ситуаций в стационарном театре, **мы, как правило, не имеем времени для длительной переделки**, так как монтажка декораций в большинстве случаев происходит за день или за несколько часов до начала представления.

Необходимо, чтобы рядом с режиссером были художник-постановщик и грамотный заведующий постановочной частью, умеющие в кратчайшие сроки решить любые технические проблемы на сцене.

В ходе работы над постановкой **антитеррористического театрализованного концерта-митинга «Да будет мир!»** в нью-йоркском Карнеги-холл мы с художником *Борисом Голодницким* придумали сценическое решение, в котором задник представлял огромную лодку, состоящую из узнаваемых архитектурных фрагментов городов, расположенных в странах,

пострадавших от терроризма: России, Израиля, США. Треугольные паруса-кулисы и экран-задник, закрепленный на мачте, также были частью декораций. Последние изготовлялись (естественно, по размерам сцены Карнеги-холл) в театре одного из российских городов, где художник был главным. Американская сторона заранее потребовала от нас строго по форме написанный сценарий и паспорт декораций, на которые, как выяснилось позднее, они даже не потрудились взглянуть.

Когда постановочная группа прибыла в зал, где уже висели наши декорации (по местному профсоюзному закону декорации монтируют только сотрудники зала), стало ясно, что экран повешен на два метра выше, кулисы-паруса также развешены неверно. Ткань, из которой они были сделаны, требовала дополнительной одежды сцены, а она в Карнеги-холл отсутствует. Кроме того, местная фирма, в которой был заказано видеопроекционное оборудование, по ошибке привезла экран другого размера. Следовательно, требовалось время на привоз нужного и замену уже смонтированного экрана... И все это происходило в «центре вселенной» — в городе Нью-Йорке и его прославленном зале. Время таяло со скоростью весеннего снега. В зале в ожидании репетиции сидели около 500 всемирно известных артистов и музыкантов и 50 детей с родителями.

Легендарный филармонический зал со строгими правилами профсоюза, как мы поняли на месте, оказался абсолютно не приспособлен к процессу монтировки декораций для театрализованных постановок. И что самое главное — сотрудники зала не имели опыта подобной работы. Ссылаясь на местные профсоюзные законы, они не подпускали ни одного сотрудника нашей постановочной группы к сцене, а сами не могли быстро и результативно решить возникшие проблемы, главной из которых оставались неверно смонтированные декорации. Художник Б. Голодницкий, успешно работающий на камерной театральной сцене и великолепно выполнивший эскизы, не имел опыта работы на нестандартной сценической площадке в экстремальных условиях.

Ценой больших нервных затрат, под угрозой штрафа (из-за того, что позволила себе выйти на сцену, а это запрещено профсоюзными правилами), мне удалось все же успеть завершить монтировку за счет большей части репетиционного времени. Мероприятие прошло с большим успехом (среди гостей в зрительном зале находились сенаторы, губернатор и глава городского собрания Нью-Йорка, видные общественно-политические деятели, известные артисты, пресса, телевидение). Спасла нас тщательная предварительная подготовка сценария и то, что я все же добилась разрешения сесть за пульта своим российским коллегам: звукорежиссеру,

видеоинженерам, художнику по свету. (В театральном-концертных залах США не разрешается посторонним работать на местном оборудовании.)

Не меньшие проблемы могут возникать при использовании одних и тех же декораций на разных сценических площадках. Необходимо заранее связаться с местной постановочной частью, чтобы получить точный план места проведения и оговорить все возможные варианты оформления программы.

Вопрос **организации пространства** для массового театрализованного представления является ключевым. Хорошо, если место действия соответствует теме и сверхзадачам, подталкивает фантазию режиссера и художника для решения сценической площадки. Однако очень часто место действия выбирается из «престижных» и мешает реализации идеи. В таких случаях недостатки приходится превращать в достоинства.

Если возможности сценографии и декорационного оформления недостаточны (часто по финансовым причинам), **необходимо постараться создать «окружающую среду»** с целью погружения зрителя в определенную, необходимую для данного представления атмосферу. Наиболее просто это сделать звуковым оформлением. Вообще говоря, создание **атмосферы представления** — крайне важная и непростая задача, так как примитивные флаги, ромашки и шарики постепенно начинают превращаться в раздражающий фактор. Иногда праздничную атмосферу удается создать предельно простым, но оригинальным способом. Такой способ нашел известный кинорежиссер *Клод Лелюш*, которому было поручено поставить на стадионе представление, посвященное открытию Олимпиады в Гренобле. С вертолетов на трибуны заснеженного стадиона на зрителей были сброшены миллионы разноцветных благоухающих лепестков живых роз.

Погружение зрителей в соответствующую атмосферу может начаться с оформления пригласительного билета и театрализации подхода к месту действия. Чаще этот прием применяется при тематических театрализованных представлениях. Как правило, предварительное создание «окружающей среды» облегчает режиссеру последующий процесс вовлечения зрителя в действие. Оформление подъездов, фойе, балконов и т. д. порой не менее важный процесс, который не стоит доверять посторонним, так как их решение может абсолютно не соответствовать тому, что зритель увидит на главной сценической площадке.

Учитывая большие расходы на массовое представление и его слабую окупаемость (если речь не идет о коммерческих шоу поп-звезд), оформление сцены требует от режиссера и художника образности и конструктивности. Часто сценическая площадка конструируется на ме-

сте, и необходимо предусмотреть, какова будет нагрузка на нее, как статическая, так и динамическая. Сооружение помостов, подиумов, планшетов, лестниц и других сценических конструкций требует огромной ответственности и учета шагающих, танцующих, прыгающих и т. д. людей. И все это — сфера забот художника и режиссера, потому что именно они выбирают материалы для сооружения различных планшетов сцены.

Так, одной из главных деталей декорационного оформления **музыкально-театрализованного действия, посвященного 15-летию Международного культурного центра им. С. Михоэlsa**, была огромная скрипка-подиум, занимающая значительную часть сцены. На ней должны были работать большие танцевальные коллективы, джаз-оркестр и шоу-балет. Кроме того, внутрь прозрачно-матовой скрипки было вмонтировано множество световых приборов, так как она меняла цвет в зависимости от драматургии представления. Поэтому было необходимо, чтобы материал, из которого эта скрипка изготавливалась, был сверхпрочным, а также хорошо пропускал свет. Но главное — чтобы конструкция выдержала большое количество артистов.

Вообще говоря, **обеспечение техники безопасности в массовом представлении приобретает огромное значение**, так как сооруженные на сценической площадке всякого рода конструкции — колонны, стены, лестницы, щиты, пандусы и другие громоздкие элементы оформления — требуют особого поведения артистов. В этой связи необходимо предварительно оговорить особенности конструкции площадки и декораций с исполнителями и руководителями коллективов.

Часто при конструировании сценической площадки режиссер и художник должны учитывать возможность быстрого появления и исчезновения большой массы исполнителей (хореографических коллективов, оркестров, хоров и т. д.), а также легкой динамичной смены номеров. На больших комбинированных сценах эти задачи решаются переносом действия и света с одной площадки на другую, отвлечением внимания зрителя интермедийным действием или, к примеру, выходом следующего исполнителя из зрительного зала. Часто используются смены одежды сцены, суперзанавесы, а также легкие передвижные ширмы. Может быть также задействован световой занавес. Другой возможный прием — переход на кино-, видеоролик. Тем не менее необходимо провести техническую репетицию с большими коллективами, точно пройдя стыки, связанные с их выходом и уходом со сцены.

Важно помнить, что даже при самой тщательной и грамотной технической подготовке сценической площадки определяющим в ходе сценического действия остается человеческий фактор.

Рекомендуемая литература:

- Михайлова А. А.* Образный мир сцены. М.: Знание, 1979.
- Михайлова А. А.* Пространство для игры // Театр, 1983, № 6.
- Березкин В. И.* Театр художника // Искусство сценографии мирового театра. Т. 4. М.: Комкнига, 2006.
- Тышлер А.* Диалог с режиссером // Художники театра о своем творчестве: Сб. статей. М.: Советский художник, 1973.
- Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены. Л.: Искусство, 1980.
- Стрелер Д.* Театр для людей. М.: Радуга, 1984.

ЛЕКЦИИ 5–6

Отбор и использование традиционных средств художественной выразительности

Как мы уже отмечали, костюмы, реквизит, музыка, свет, видеопроекция — основные средства художественной выразительности, используемые во всех видах зрелищного искусства — требуют специфических приемов в своем применении.

Костюмы и реквизит

Как правило, на практике режиссеру-постановщику приходится иметь дело с готовыми костюмами исполнителей, что нередко приводит к ощущению сценической «грязи», разностильному хаосу и эклектике.

Мы понимаем, что шить специально для данного конкретного представления большое количество костюмов чаще всего нереально. Поэтому **наша задача — заранее отсмотреть костюмы, имеющиеся у исполнителей, и отобрать наиболее подходящие по стилю, жанру, цветовой гамме — идеи и стилистике всего представления.**

Другой вариант работы с костюмами — **прокат**. В основном это относится к использованию той или иной униформы, прежде всего военной и спортивной. Здесь режиссеру проще избежать эклектики и пестроты, так как чаще всего он лично контролирует процесс отбора костюмов.

Возможной формой влияния режиссера на уже готовые костюмы является **смена деталей**, дающих возможность трансформации и мгновенного изменения образа. Платки, головные уборы, зонтики, шарфы, веера, банты, ленты, перчатки — все эти выразительные детали костюма приобрести значительно проще и дешевле, чем костюм целиком.

Для постановки, посвященной дню рождения Москвы, по моей просьбе была подготовлена большая театрализованно-песенная сюита о Москве. Это было попурри известных песен, и артисты-певцы, выходявшие на сцену группами, друг за другом, каждый раз меняли детали костюмов в зависимости от содержания песни и времени, в котором она была написана.

Нередко **костюмы специально изготавливаются для ключевых блоков представления, несущих на себе основную идейную нагрузку.**

Так, для театрализованно-музыкального представления со сквозным сюжетом «Последний расстрел» были поставлены несколько ключевых хореографических сьюит («Тринадцать», «Последний расстрел», «Танец сексотов»). Для исполнителей были сшиты специальные арестантские

робы и стилизованные длинные кожаные плащи времен НКВД, черные костюмы-трико «палачей».

У режиссера всегда есть возможность большим количеством мелких деталей, розданных исполнителям, например флажков, свечей, лент, превратить артистов в море огня, воды или в огромный флаг.

Специфика нашего вида искусства в том, что он требует крупного выразительного элемента, ибо мелкая деталь, пусть даже очень выигрышная, образная и метко найденная, скорее всего просто останется незамеченной. А вот **огромное множество деталей или синхронное их применение может привести к переходу из количества в качество**. Для примера вспомним закрытие «Олимпиады-80» в Москве. Знаменитого плачущего олимпийского Мишку создавало множество людей на трибуне, а фигура куклы улетающего Мишки должна была соответствовать размеру стадиона.

Точно так же, как белый голубь, прочно вошедший в наше идеологизированное сознание как образ мира, один, как правило, не вызывал никаких ассоциаций (или же он должен был быть очень крупным). Чаще всего голубей должно было быть много.

Нередко часть реквизита умело превращается в художественный образ, становясь деталью декорации. Так, в финале «Победа!» музыкально-театрализованного действия, поставленного мной к 60-летию Победы в Великой Отечественной войне, полностью менялась одежда сцены — опускались новые кулисы, и экран закрывался белоснежной тюлевой сеткой, апплицированной цветущими ветками яблони. Большое количество высыпавших на сцену людей держали в руках те же яблоневые ветки и к концу музыкальной композиции, уходя со сцены, вставляли эти ветки в кулисы и задник.

Куклы и маски

В условиях площадного действия, когда бытовой жест и мимика актера не видны, а фигура его слишком мала, или же когда стоят задачи гипербололизации и гротеска, используются такие сверхвыразительные элементы, как большие куклы и яркие маски. Эти старинные приемы средневекового уличного театра и народного балагана обрели в наше время вторую жизнь. Изготовлением данной продукции занимаются специальные фирмы. Необходимо лишь найти тот образный прием, который требуется для реализации режиссерской задачи.

Особенно часто куклы и маски разнообразных форм и размеров, конструкций и материалов используются сегодня в уличных празднествах. Важно, чтобы они несли образные функции (сатирические, инфор-

мационные, исторические и т. д.). Даже при постановке, к примеру, циркового шоу, где, как правило, часто используются надувные клоуны, стоит подумать не только о декоративных функциях, которые несут на себе куклы, но и задуматься о результате восприятия этих сценических элементов зрителями.

Надувные куклы и маски могут, как мы знаем, играть роль не менее важную, чем самый талантливый актер. Вспомним еще раз надувного олимпийского Мишку, улетевшего в ночное небо над Москвой в церемонии закрытия Олимпиады-80, который заставил плакать миллионы зрителей.

Ярким примером использования разнообразных кукол может служить **современное оформление различного рода телевизионных студий.** Например, большие надувные куклы использовал телеканал «Культура» в оформлении студии программы «Культурная революция».

Большую популярность приобрели специальные костюмы, надев которые, артисты превращаются в гигантских зверей или знакомых сказочных персонажей. Использование таких костюмов превращает артиста в большую куклу. Особенно актуально использование подобных приемов в постановке массовых праздников, детских елок, крупных корпоративных праздничных мероприятий. Как правило, такие люди-куклы осуществляют декорационные или развлекательные функции.

Свет

Свет как средство выразительности приобретает в современном массовом театрализованном зрелище все более главенствующее значение. На сегодняшний день **свет служит не только элементом художественной выразительности, но может являться самостоятельным действующим лицом. Все более популярными становятся световые шоу, а также водные феерии, в которых свет играет одну из главных ролей.**

В наши дни к услугам режиссера — огромный выбор специальной световой аппаратуры для массовых театрализованных шоу (пульта с компьютерным запоминающим устройством, множество разновидностей стробоскопов, световых пушек, скрытых подсветов, приборы заливного света, различные модификации светофильтров, лазерное оборудование). Режиссеру далеко не просто разобраться в этой профессиональной технике.

В последнее время световые шоу как отдельные представления, имеющие самостоятельную художественную концепцию, становятся все более популярными. Часто они сочетаются с водными феериями или шоу фонтанов, которые вызывают большой зрительский интерес и особенно популярны на Западе.

Появление видеосветовых приборов типа *Catalyst* (Каталист) позволяет еще больше расширить возможности светового художественного оформления. Это мультифункциональный прибор, который объединяет две системы: автоматизированный световой прибор и видеопроектор. Прибор поддерживает все стандарты видео и осуществляет полный контроль над изображением, может перемещать его, фокусировать, менять размеры и автоматически корректировать трапецию. Так как видеопроектор вмонтирован в световую лиру, появляется возможность показа видеоизображения в трехмерном пространстве. Проекция может осуществляться на поверхности сцены, стен, потолка, декораций, водной глади или одновременно на все вышеперечисленное. Проецируя высококонтрастные видеоизображения, прибор позволяет давать четкую картинку без перепадов яркости, характерных для обычных световых приборов.

Но главная роль в работе с художником по свету по-прежнему принадлежит режиссерской фантазии.

Как я уже упоминала, частью сценографического решения музыкально-театрализованного действия, посвященного 15-летию Международного культурного центра им. С. Михоэlsa, поставленного мной на сцене ГЦКЗ «Россия» (художник *Б. Голодницкий*), была огромная скрипка-подиум (на которой разворачивалось действие), почти целиком занимающая сцену. Внутри скрипки были вмонтированы световые приборы, позволяющие постоянно менять цветовую гамму в зависимости от световой партитуры. Скрипка то заливалась алым цветом, то ритмично мигала в такт музыке, то небесная синева и окутывающий скрипку дым позволяли воспринимать артиста, словно плывущим по небу. Обрамляли же сцену 15 свечей, которыми управляла специально изготовленная лебедка. Вернее, лебедкой управляли рабочие за сценой, меняя размеры свечей, высота которых могла достигать до 8 метров. Внутри свечей также были вмонтированы световые приборы, обеспечивающие богатую сценическую световую палитру. Подвижная конструкция декорационного оформления, вмонтированное внутри нее световое оборудование обеспечили необходимую динамику сценографии и атмосферу действия.

Свет может быть также частью костюма или реквизита. Так, специально изготовленные свечи в руках танцоров в финале поставленного мной музыкально-театрализованного представления «Последний расстрел» составлялись в большой символический семисвечник, горящий в память расстрелянных.

Часто свет может являться **основным**, чуть ли не единственным средством художественного оформления. В больших шоу-программах светом переносится место действия с одной площадки на другую, «прячутся»

перестановки, направляется внимание зрителей на определенный объект, «кадрируется» площадка. Сегодня все чаще вместо обычного занавеса используется световой. Световой занавес — очень эффектный прием, требующий, однако, большого количества современных, специально смонтированных прожекторов. Одним из первых в нашей стране этот прием использовал **Ю. П. Любимов** в спектаклях Театра на Таганке. Правда, тогда для реализации этого приема режиссер применил большое число автомобильных фар.

Сегодня же современное лазерное оборудование вполне способно заменить декорационное оформление.

Работа с художником по свету в этой связи приобретает все более важное значение, так как **образное решение всех эпизодов массового театрализованного представления должно быть четко продумано с точки зрения световой партитуры. Последняя является важной составляющей режиссерского сценария.**

В настоящее время часто встречается чрезмерное увлечение мелькающим и моргающим цветным светом, бесконечно бегущими гирляндами и огнями и тому подобными дискотечными эффектами. Такое, существующее отдельно от происходящего на сцене и не несущее никаких образных и драматургических функций, световое оформление не имеет ничего общего с созданием полноценного художественно-сценического образа. Часто, «захлебнувшись» в обилии световой аппаратуры, режиссер забывает о жанре и теме представления или концерта, а камерные драматические номера с одним или двумя актерами оказываются провальными во многом из-за неумения создать камерную театральную атмосферу на большой площадке.

Нередко за суперэффектами постановщики забывают о простейших истинах. Например, что доминанта того или иного цветного света: красного — цвета тревоги, войны, пожарищ, желтого — цвета солнца, мира, счастья, синего — цвета ночи, космоса, тайны и т. д. — не только подчеркивает драматургию концертного номера или эпизода, но и помогает созданию общей атмосферы всего представления.

Очень эффектно использование в массовом представлении теней и силуэтов. Их преимущество в том, что изображение может появляться неожиданно для зрителя, увеличиваться или уменьшаться в размерах (объект движется от экрана к источнику света или наоборот). В театрализованном представлении «Последний расстрел» собирательный образ сотрудника МГБ исполнил н. а. России **Владимир Конкин**. Актер появлялся перед зрителями лишь единожды, зачитывая постановления о роспуске Еврейского антифашистского комитета и аресте его членов. Все остальное время артист находился за специальной ширмой-экраном, примыкающей

к фрагменту тюремной решетки. По моему решению лица заключенных в сценах допроса высвечивались ярким белым светом, что называется, крупным планом, а сами артисты находились на авансцене за большой решеткой (фрагментом тюремной камеры). СобираТЕЛЬНЫЙ образ следователя, коих по стране были тысячи — и все они были одинаковыми винтиками одной сталинской машины, — тенью возникал за ширмой. Со звуками скрежета замка и захлопывающегося карцера давался яркий белый луч света на решетку, за которой находился заключенный. Одновременно высвечивалась тень одетого в военную форму сидящего за столом следователя.

Документальные тексты были взяты из некогда засекреченных дел расстрелянных членов Еврейского антифашистского комитета: начальника Совинформбюро Соломона Лозовского (н. а. России Зиновий Высоковский), поэта Переца Маркиша (н. а. СССР Владимир Андреев), главного врача Боткинской больницы Бориса Шемелиовича (з. а. России Владимир Долинский), народного артиста РСФСР Вениамина Зускина (н. а. России Михаил Светин), академика Лины Штерн (Нина Михозлс).

Использование видеопроекции и экранов

В последние годы в массовых представлениях огромную роль играют различные видеопроекции и экраны. Такая работа требует соответствующих технических возможностей сценической площадки и дополнительного, довольно дорогостоящего, оборудования.

Приемы использования кино-, видео- и слайдпроекций в массовых представлениях очень разнообразны. Принимая решение использовать данное оборудование в театрализованном массовом представлении, **режиссер-постановщик должен исходить прежде всего из идейно-художественных задач данной постановки.**

Условия сценической площадки и жанр, который определил режиссер, диктуют ему количество видеопроекционных экранов и их размеры. Сегодня режиссеры все чаще используют разного рода экраны как единственное средство декорационного решения. Благо, технические возможности вполне позволяют это. Часто такие решения помогают достичь нужного эффекта еще в большей степени, чем сооружение устаревших громоздких декорационных конструкций.

Сегодня режиссер-постановщик в своей работе может использовать:

- **Светодиодные экраны или табло. Они применяются в основном в уличных условиях.**

При их выборе важно знать, что все табло подразделяются на три больших класса: монохромные (одного цвета свечения), многоцветные и полноцветные. В работе с монохромным табло следует только понять

и выбрать, какой цвет для вас предпочтительней. Как правило, используются три цвета — красный, зеленый, желтый. Под полноцветным табло понимаются изделия с воспроизведением всей гаммы цветов, до 16,7 миллионов оттенков цветов. Многоцветные табло воспроизводят ограниченное количество цветов — от 3 до 65 538 оттенков цветов.

Большинство табло, использующихся в мире, воспроизводят компьютерную **графику** и **анимацию**. Но существует отдельный класс табло (как правило, они наиболее дорогостоящие), которые способны воспроизводить видеоизображение с телевизора, видеокамеры, видеомагнитофона или других источников видеосигнала. По сути это огромный телевизор, который устанавливается на улицах и площадях.

Для формирования более крупного по размерам экрана обычно используют несколько табло, при монтажке которых стыки остаются незаметными, и картинка образует единое целое.

• *Мобильные проекционные дисплеи, адаптированные для небольших залов и концертных площадок.*

В зависимости от модели дисплея данный аппарат может быть пригоден для разного количества зрителей. Например, используя дисплеи *Digilight*, вы можете не беспокоиться о полном затемнении помещения, так как специальные свойства экрана дают возможность его применения в помещениях с интенсивным освещением. Угол обзора не менее впечатляет и составляет примерно 180 градусов. Источники сигнала могут быть абсолютно любыми — от бытового видеомагнитофона или переносного компьютера до профессионального видеооборудования. Эти дисплеи без проблем «впишутся» в любые декорации, и режиссеру не нужно будет волноваться, что слишком насыщенный свет может «забить» изображение на дисплее.

• *Проекционные натяжные экраны.*

Проекционные экраны отображают информацию, получаемую от проектора.

Существуют **проекционные экраны прямой проекции (front)**, когда проектор и аудитория находятся по одну сторону относительно экрана (*рис. 1*).

А также — **обратной проекции (rear)**, когда проектор стоит за экраном (*рис. 2*).

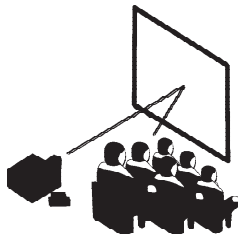


Рис. 1

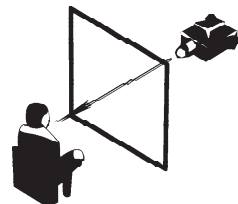


Рис. 2

Наиболее часто используются экраны следующих размеров: 2x3, 3x4, 4x6, 6x8, 8x12.

По типам конструкции различают следующие виды проекционных экранов: моторизованные, подпружиненные и мобильные.

У **моторизованных экранов** в комплекте есть электромотор, при помощи которого можно опускать и поднимать экран.

Подпружиненные — это экраны с ручным приводом; разворот полотна и обратное скручивание нужно производить вручную.

Мобильные экраны имеют такую конструкцию, с помощью которой их можно сворачивать, разворачивать и переносить.

Устанавливаемые раз и навсегда экраны называются **стационарными**. Их натягивают на раму или «прячут» в тубус, из которого извлекают во время показа. Цель конструкции мобильных экранов одна: обеспечить быстрое разворачивание или сворачивание, а также удобство при транспортировке.

У каждого экрана есть свой **коэффициент усиления (Screen gain)**. У некоторых белых экранов для домашнего кинотеатра он бывает достаточно низкий: 1,0–1,3. А у некоторых серых экранов коэффициент усиления равен 0,8. Коэффициент усиления — показатель того, как хорошо экран отражает направленный на него свет по сравнению со стандартным экраном (Matt White). **Экран с коэффициентом 1,5 будет отражать на 50% больше света, чем экран с белым матовым покрытием, а серый экран с коэффициентом 0,8 вернет зрителю на 20% меньше света, чем стандартный экран.** Экраны с низким коэффициентом имеют более широкий угол обзора, а экраны с высоким коэффициентом — достаточно узкий угол обзора. **То есть одни экраны отдают весь полученный свет на небольшое пространство перед собой и кажутся более яркими, другие же распределяют свет равномерно по всей поверхности, но изображение кажется менее ярким.**

- *Плазменные панели с разными диагоналями — 42", 54", 61" и др.*

Плазменные панели применяются как при оформлении больших выставочных стендов, так и в скомпонованном виде на стадионах и площадях при проведении крупномасштабных шоу, театрализованных исторических действий и др. **Но, в отличие от светодиодных табло, в скомпонованном виде экран не образует единое целое, так как видны рамки каждой из панелей.**

☞ **Режиссерские приемы использования кино- и видеопроекции**

- *Широкий формат экрана, целиком образующий задник сценической площадки и совпадающий с ним по размеру.*

Фактически экран здесь выполняет функцию основной декорации или является ее важной составляющей. Он может создавать движущийся или статичный фон для того или иного номера, выполнять функции киноэкрана для тематических эпизодов — кинороликов. В таком случае экран должен нести на себе важную смысловую нагрузку, а драматургия видеоряда представления должна быть отдельно сочиненной и иметь отдельный сценарий. Носителями воспроизводимого на экран изображения могут выступать профессиональные *betacam*-магнитофоны, DVD-магнитофоны, компьютеры, ноутбуки, с которых воспроизводят кино-, видео-, слайдпроекции, движущиеся компьютерные изображения.

Чаще всего в таких случаях используются большие натяжные экраны с rear-проекцией. Однако важно помнить, что расстояние от источника видеосигнала до экрана обычно составляет 5–8 метров (в зависимости от размеров и качества оборудования). Данные технические требования приводят, естественно, к потере сценического пространства (глубины сцены). Поэтому, планируя использование такого вида экрана в своей работе, следует заранее знать размеры сценической площадки и количество участников театрализованного действия, а также учитывать размеры других декорационных элементов. Поэтому главное для режиссера-постановщика — знать, какое сценическое пространство требуется для каждого номера (в особенности для больших хореографических коллективов, оркестров и хоров и других массовых номеров).

Как пример использования двух больших натяжных экранов в качестве сценического декорационного задника и суперзанавеса можно привести гала-концерт, посвященный открытию после реконструкции Московского академического Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко. Использование экрана-суперзанавеса позволило постановщикам, не прерывая сценического действия, а наоборот — насыщая его, одновременно готовить сцену для следующего номера.

• ***Вмонтированный в декорацию экран как основная образная часть декорации. Ассоциативный экран.***

В качестве примера можно привести экран в форме треугольника фронтального письма, вмонтированный в писанный задник, на котором были отображены фрагменты документальных автографов на стенах Рейхстага, Брестской крепости, блокадного Ленинграда (художник — заслуженный художник России **Александр Мальков**, ГЦКЗ «Россия»).

Другой пример, также из моей режиссерской практики, — экран в виде фасада Смольного, вмонтированный в архитектурный коллаж главных памятников Петербурга (театрализованный концерт «Из Ленинграда в Петербург», художник — **Владимир Михайлов**, ГЦКЗ «Россия»).

Такое использование экрана обязывает режиссера-постановщика и художника изначально найти образное зерно музыкально-театрализованного представления, которое могло бы соответствовать использованию экрана для наибольшего эмоционального и художественного впечатления. В данном случае видеодраматургия представления (так же как и в первом варианте использования экрана) несет на себе не менее важную нагрузку, чем происходящее на сцене.

• *Использование нескольких экранов одновременно (прием полиэкрана).*

Как правило, для этого требуются дополнительные технические установки. Здесь могут быть использованы как натяжные экраны, так и светодиодные табло. Этот прием дает нам возможность манипулировать различными сюжетами одновременно, а также «вписать» с помощью камеры участников представления в экран. Кроме того, большое количество экранов дает возможность не быть привязанным к таким деталям оформления, как суперзанавес или основной занавес.

В массовом музыкально-театрализованном представлении, посвященном 55-летию государства Израиль, поставленном мной на сцене Израильской государственной оперы в Тель-Авиве, задник-экран был оформлен в виде развернутого свитка Торы. Большая декорационная конструкция имела суперзанавес в виде массивных храмовых ворот, которые открывались и закрывались в ходе представления. За воротами располагалась еще одна высокая сценическая площадка, к которой вели ступени. Когда ворота закрывались, большой экран зрителю виден не был, и смысловая нагрузка ложилась на два малых экрана, висящих по бокам авансцены. Они либо дублировали видеоряд основного, либо работали сепаратно, в зависимости от сценария.

Таким образом, несколько проекционных источников и экранов позволили использовать суперзанавес в виде больших ворот и существенно расширили сценографические возможности, создав условия для подготовки исполнителей к выходу на площадку-подиум за воротами. Кроме того, масштабная программа постановки получилась более информационно насыщенной за счет дополнительных экранов.

Специфика использования современного проекционного оборудования дает нам возможность не только плоскостных (экранных) проекций. Сегодня мы имеем куда больший выбор: проекции, направленные на лед или на арену, на водяной занавес, на стены помещения, в котором происходит действие, на дым и т. д. В ряде европейских городов, да и в нашей столице (в летнее время на ВВЦ), можно увидеть шоу фонтанов, где в музыкальном сопровождении на водяном занавесе демонстрируются различные световые эффекты и картинки.

Тем не менее, став традиционными, эти средства выразительности не должны превратиться в привычный, «навязший в зубах» штамп. Задача режиссера-постановщика и заключается в том, чтобы, имея большой выбор технического потенциала спецэффектов и выразительных средств, отобрать необходимые и наиболее образные для выражения творческой задачи и идеи постановки.

Рекомендуемая литература:

- Художник и зрелище: Сб. статей. М.: Советский художник, 1990.
Тихомиров Д. В. Беседы о режиссуре театрализованных представлений. М.: Советская Россия, 1977.
Шароев И. Г. Многоликая эстрада: за кулисами кремлевских концертов. М.: Вагриус, 1995.
Интернет-литература: www.arispro.ru/catalog.htm

ЛЕКЦИЯ 7

Роль звукорежиссера и работа с ним в процессе создания массового музыкально-театрализованного представления

Вряд ли возможно переоценить роль звукорежиссера в современном процессе создания массового музыкально-театрализованного представления. Являясь одной из самых востребованных специальностей в современной музыкальной театральной практике, звукорежиссура, к сожалению, остается наиболее уязвимой с профессиональной точки зрения.

Сегодня от специалиста требуется не только высококлассная техническая подготовка, но и безупречный слух, творческое мышление, знание истории и теории музыки, особенностей разных музыкальных жанров. Но и этого недостаточно. Сложнейшие современные технологии звукозаписи, акустики, технического оборудования, компьютерные возможности, с одной стороны — продвинули эту профессию далеко вперед на благо актеру и режиссеру, с другой — создали немало творческо-этических проблем. **Давая возможность дельцам от шоу-бизнеса нивелировать столь важное понятие, как личность певца-актера, современные технологии способны заменить подлинное искусство владения голосом изощренным «искусством» технических изобретений.**

Однако в данном контексте нас интересуют лишь те аспекты профессии звукорежиссера, которые крайне важны в работе с режиссером-постановщиком в процессе создания массового музыкально-театрализованного представления. Ведь именно звукорежиссер является сегодня главным посредником между сценой и залом. Поэтому «человек за пультом» должен быть не просто соратником и единомышленником режиссера и актеров, но стать одним из тех, кто создает сценическую атмосферу и влияет на общий результат работы.

Звукорежиссура как самостоятельный вид творческой деятельности и как профессия зародилась в 40–50-е годы XX века в связи с быстрым развитием и применением электроакустической аппаратуры и магнитной звукозаписи. Вспомним имена выдающихся мастеров отечественной звукорежиссуры, чье творчество заложило прочные основы профессии. Среди них: И. П. Вепринцев, И. Г. Дудкевич, С. А. Осколков, А. И. Мелитонян, Б. Я. Меерзон, П. К. Кондрашин, В. Г. Динов, А. В. Севашко, Ю. Л. Богданов, Э. Л. Успенский, В. М. Беднов и др.

К сожалению, в современной сценической практике люди, называющие себя звукорежиссерами, часто оказываются далеки от профессионалов, так

как их понимание профессии порой ограничивается лишь умением вставить и вынуть звуковой носитель из аппарата и передвигать ручки пульта. Поэтому к выбору звукорежиссера для совместной работы надо подходить особенно тщательно, так как именно звукорежиссеру предстоит стать одним из соавторов вашей постановки.

Одним из критериев отбора, безусловно, является опыт и уровень технической подготовки. Хорошо, если звукорежиссер в равной степени владеет мастерством студийной звукозаписи и работы на сценической площадке. Ключевым требованием является умение быстро и профессионально подключать оборудование, коммутировать и знать технологические цепочки подключения. Звукорежиссер должен грамотно составить **музыкально-технический райдер** представления, учитывая все требования его участников, концепцию и сценарий режиссера-постановщика и, конечно, бюджетную составляющую проекта.

Немалую роль в выборе личности звукорежиссера играет жанр представления. Создавая масштабное сценическое действие со сквозным сюжетом, лейтмотивными ходами, многослойной музыкальной партитурой, речевыми вставками, вы явно не обойдетесь звукорежиссером, имеющим лишь опыт проведения «фанерных нон-стопов». **Тем более нельзя доверять проведение музыкально-театрализованного представления случайным звукорежиссерам его участников. Это — верный путь к провалу. Звукорежиссер должен стать вашим союзником с первых этапов работы: с момента создания сценария, подбора музыкального и текстового материала, отбора фонограмм, их записи и сведения.** Таким образом, звукорежиссер должен «вариться в котле вашего блюда» с самого начала, а вернее — быть одним из «поваров».

Звукорежиссеру необходимо не только предварительно изучить (или создать) музыкальный и текстовый материал будущего представления, но и знать, где и как будут разворачиваться сценические события. **Звукорежиссер должен иметь представление о мизансценическом передвижении музыкантов и артистов, их возможных выходах из зала и т. д.**

Звуковая партитура представления обычно создается от нескольких недель до нескольких месяцев. Поэтому важно, чтобы процесс создания находился «в одних руках». Корректировка, монтаж и окончательная шлифовка звучания музыкального и речевого материала — необходимая часть работы звукорежиссера. **Режиссеру-постановщику часто приходится соединять разного рода музыкальную драматургию, делать сокращения внутри готового материала, объединять новые записи в единое целое.** Здесь необходим не только профессионализм звукорежиссера, но и вкус, этическая деликатность, а также редакторские способности. Словом,

чтобы не получилось так, как в популярной репризе. «Почему здесь не слышно фортепиано, на котором я играю?» — спрашивает известный исполнитель. «Знаете ли, оно здесь совершенно не нужно, — отвечает звукорежиссер, — его вполне можно сделать потише». Так профессионал отвечать не должен.

Часто, работая по просьбе режиссера-постановщика над созданием нового звукового трека, звукорежиссер должен объединить абсолютно разные по стилю, характеру и составу инструментов звуковые фрагменты. Так, например, создавая музыкальный трек хореографической композиции финала театрализованного действия «Последний расстрел», мне необходимо было сделать наложение на симфоническую музыку сюиты звуков скрежета дверей карцера, затем выстрелов и, следом, — боя кремлевских курантов. Благодаря профессиональной работе звукорежиссера, умению грамотно применять технические средства для достижения поставленной творческой задачи мне удалось добиться мощного эмоционального впечатления, которое усилило и обогатило талантливую хореографию Бориса Санкина и музыкальную драматургию Михаила Глуза.

В процессе подобного рода работы звукорежиссеры обычно используют специальные программы для сведения или традиционный многоканальный микшер, подключенный к многоканальному магнитофону, и полный комплект внешних эффектов: *ревербераторы, компрессоры, эквалайзеры, де-ессоры* и т. д. Но режиссеру обязательно надо контролировать «замыленное» восприятие звукорежиссера, сотни раз прослушивающего звуковой файл и зачастую иллюзорно оценивающего результат. «Режиссерское ухо» важно для окончательного принятия решения.

Одним из первых этапов совместной работы со звукорежиссером является исследование сценической площадки и ее технических возможностей. Если звуковое оборудование арендуется для проекта в полном объеме, как это бывает в случае проведения программ на открытых площадках, то все технические позиции, включая пульт звукорежиссера и его местонахождение, вы определяете сами. Если, к примеру, вы делаете постановку в драматическом театре, где стоит простейший микшерный пульт (так как в драмтеатре не требуется техническая подзвучка и в целом иные требования к объему звука), вы чаще всего должны принять решение как о замене самого пульта, так и о месте его нахождения. В театре пульт звукорежиссера обычно находится в отдельном закрытом помещении в конце зрительного зала. Это продиктовано иными задачами музыки в драматическом спектакле, а также старыми конструкциями театральных зданий. **Процесс выстраивания «живого звука» и ключевая роль звукорежиссера в проведении массового музыкально-театрализованного**

шоу диктуют месторасположение звукорежиссера либо в центре зала, либо у левого или правого портала, где максимально слышны баланс и качество звука. В этих точках удобно не только контролировать уровень децибел, но и принимать мгновенные решения. Ведь в ходе программы звукорежиссер если не капитан, то уж точно рулевой.

Возвращаясь к вопросу выбора звукорежиссерского пульта, хочу напомнить, что так называемая «бюджетная аппаратура» (до 16 каналов) в основном рассчитана на небольшие клубно-театральные залы. Если работать предстоит на крупных сценических площадках, следует выбирать пульты с большими сервисными возможностями.

С другой стороны, мощные цифровые микшерные пульты типа *Yamaha* с мультифункциональной клавиатурой часто ограничивают оперативность звукорежиссера, не позволяя ему справиться с поставленными задачами. В качестве примера приведу ситуацию, сложившуюся при проведении в нью-йоркском Карнеги-холл театрализованного антитеррористического концерта-митинга «Да будет мир!». Многослойная драматургия звуковой партитуры программы требовала от опытного звукорежиссера быстрого переключения звуковых и тембральных источников. По окончании представления звукорежиссер Валерий Гусев признался: «Мои руки работали быстрее аппаратуры, которая не успевала реагировать на смену задач, и слышна была „ступенчатость“ работы». **Во избежание звуковой «грязи» и нервных потерь при сложном режиссерском сценарии и предельно насыщенной работе звукорежиссера в ходе программы рекомендуем выбирать большие классические многосервисные аналоговые консоли.** Наиболее часто сегодня на практике используются микшерные пульты *Soundcraft, Yamaha, Allen & Heath, Midas*. Профессионалы советуют обращать внимание на размеры фейдеров (ручек). Оптимальный размер 100 мм позволяет избежать искажений, так как маленькие ручки неудобны, чаще западают, дают подрывы и потрескивания звука, а также, как правило, в них отсутствует тонкомпенсация (при низком уровне звук может выхолащиваться).

Пример с Карнеги-холл также иллюстрирует, что филармонические залы, к коим он относится, исключают динамику в работе звукорежиссера. В таких залах звукорежиссер чаще всего имеет дело практически с одним звуковым источником, к примеру с оркестром. Выставив звук и записав его на цифру, звукорежиссер может «жить спокойно» во время концерта. Работа на сцене большого количества исполнителей и коллективов с множеством звукорядов, с включением кинематографических, музыкальных и речевых фрагментов требует, как мы уже говорили, отдавать предпочтение аналоговым консолям. Обязательное

условие такого пульта — параметрический эквалайзер, который позволяет избежать искажения звука.

Особый этап работы звукорежиссера, которую режиссер-постановщик должен проконтролировать при любых условиях, — настройка звука перед началом сценического действия. Режиссеру необходимо изначально помнить о таком понятии, как «болевого порог слышимости». Обычно он определяется как 120–130 дБ. На практике часто динамический диапазон уровней зашкаливает. Мне неоднократно приходилось слышать, как, выходя из зала, зрители сетовали на безобразно громкий звук или на звуковой дисбаланс во время представления. Думаю, многие были среди таких зрителей не раз. Основное правило звукорежиссера часто формулируют так: «Все должно быть слышно!» Для решения этой задачи нужно уметь ответить на два вопроса: почему какой-либо компонент фонограммы не слышен и что с этим делать?

Проверка звукового баланса и качества звука обычно делается после технической установки всего звукового оборудования. Следующий этап — обязательная проверка «линейности звучания аппаратуры». **Часто, работая на имеющемся на площадке оборудовании, мы сталкиваемся с безграмотным его расположением,** и важно, чтобы звукорежиссер профессионально диагностировал качество стационарной установки колонок. При искажении звука необходимо сначала перестроить стационарно стоящее техническое оборудование и лишь затем заняться пультом. Работая в различных театральных и концертных залах страны, я не раз была свидетелем спешной переустановки и перенастройки неверно установленного оборудования. Надо учитывать, что на это уходит время, порой немалое, и предварительно планировать репетицию соответствующим образом.

Продолжая разговор о звукотехническом оборудовании и тех минимальных азах, которые режиссеру-постановщику необходимо знать, дабы ориентироваться в техническом пространстве зала, несколько слов следует сказать о качестве звуковых колонок. Стоит обязательно обратить внимание на то, из какого материала они изготовлены. В российских залах еще встречаются колонки из ДСП и пластика. От них следует отказаться. Предпочтение отдается дереву, в крайнем случае — клееной фанере. Если оборудование берется напрокат, требуйте от звукорежиссера изучения технических характеристик, так как в них, как правило, указано, из какого материала изготовлены колонки. Также требуйте реально оценить зал с точки зрения необходимой мощности и частот диапазона. Стандарт, который указывается в звуковом райдере, — не более 10 Вт на одно посадочное место. Однако если мы имеем дело с готовыми компрессированными фонограммами, достаточно и 5 Вт (см. Сценарии).

Зачастую зал и его архитектура диктует расстановку звуковых колонок или, наоборот, затрудняет этот процесс. Так, в театрах оперы и балета наличие портиков, колонн, зрительских лож и других архитектурных выступов требует от звукорежиссера не только предварительного общения с техническими и постановочными службами театра (этот процесс необходим в любом случае), но и поиска правильного технического решения. Последнее, кстати, не всегда визуально устраивает постановщиков (режиссера и художника), так как может нарушить сценографию и мешать передвижению артистов и коллективов.

Выбор места строительства сценической площадки на улице также должен быть скорректирован с учетом звуковых и акустических особенностей местности. Прежде чем строить сцену, обязательно посоветуйтесь со звукорежиссером. Звук не должен «уходить в дыру» или, наоборот, упираться в жесткую преграду зданий. Если же от этих помех не уйти, проследите, чтобы колонки обязательно были подняты вверх, иначе затем не удастся собрать «звуковую кашу». Распределение звука важно и при наличии находящейся неподалеку водной поверхности, на которую звук ни в коем случае не должен быть направлен. В противном случае звук, что называется, «уйдет в воду», а сидящие возле колонок зрители ничего не услышат. Нужно помнить, что колонки всегда должны находиться над зрителями под небольшим углом и быть направленными на зрителей, создавая равномерный «эффект лейки». Таким образом, колонки, с одной стороны, не будут бросаться в глаза, с другой — будут удалены от передвигающихся по сцене микрофонов.

Микрофоны играют одну из ключевых ролей в процессе проведения массового музыкально-театрализованного представления. Их правильное использование и четко продуманный райдер, вписанный в режиссерский сценарий, — сфера профессиональных интересов режиссера-постановщика (см. Сценарии).

За последние 10–15 лет появилось большое разнообразие микрофонов. Существует главный критерий качества микрофона: звук должен сниматься максимально достоверно. Сегодня наиболее часто используются шнуровые, подвесные, гарнитурные и радиомикрофоны марок *Audio-Technica*, *Shanhaiyer*, *AKG*, *EV*, *Shure*. При участии в программе больших оркестров имеет смысл использовать студийные микрофоны *Neumann*, *RODE*, *AKG*. Если оркестр надо быстро убрать со сцены, микрофоны должны быть только подвесные. В противном случае мы обречены на ненужные сценические паузы или на закрытие занавеса, за которым все равно будут раздаваться посторонние шумы. Если все же подвесные микрофоны отсутствуют и вы вынуждены использовать микрофоны на стойках, непременно

делайте для них сценические метки на репетиции, чтобы при выносе микрофонов во время действия они были поставлены быстро и в нужное место.

Во время представления обычно происходит динамичная смена разного рода микрофонов: надеваются и снимаются гарнитуры и петлички, из рук в руки передаются радиомикрофоны, опускаются и поднимаются подвесные микрофоны, выносятся «журавли» (микрофоны на стойках). В правительственных концертах иногда требуют поставить трибуну с микрофоном, которую затем надо быстро унести. Все эти «ходячие» микрофоны не должны «заблудиться» в бушующем море закулисной жизни. Для этого **весь «микрофонный путь» представления должен быть строго зафиксирован в режиссерском сценарии**, и специально обученные люди (минимум по одному человеку в «карманах» сцены) должны обслуживать представление строго по сценарию. Желательно не загружать головы этих обученных людей полным режиссерским сценарием, а выдать им специальный краткий райдер с учетом времени и места появления артиста за кулисами перед выходом на сцену. Тогда микрофонная «накладка», одна из самых распространенных в нашей профессиональной практике, будет исключена, и артисты будут появляться на сцене вовремя, а не метаться (как это часто бывает) за кулисами в поисках свободного микрофона.

Другим важным звуковым и сценическим атрибутом являются **мониторы**. Именно они часто оказываются источником конфликта между режиссером-постановщиком, звукорежиссером и артистом. **До сих пор существует расхожее мнение, что без передних мониторов, стоящих на авансцене, эстрадный певец работать не может.** Таким образом, прямо перед глазами зрителей партера постоянно находятся два (и более) больших неприглядных ящика, соединенных проводами. Никакого отношения к сценографии они не имеют, более того, зрительно «перерезают» ноги всем артистам, включая артистов балета и больших хореографических коллективов. Вспоминаю, сколько ухищрений было предпринято мной и главным художником ГЦКЗ «Россия» А. П. Мальковым в наших совместных сценических работах, чтобы скрыть эти стационарно стоящие мониторы. То мы превращали их в снежные сугробы, то — в кустистые заросли, то — в элегантные скамеечки. Однако проблемы это до конца не решало, и зрители, сидящие в партере, не могли полноценно видеть всю сценическую картину. Кроме того, передние мониторы нередко создают дополнительные фоновые шумы, «захватывая» движущиеся по сцене микрофоны.

Данная проблема решается с помощью прострельных мониторных систем со стороны порталов и добавлением дополнительных мониторов, которые можно расположить в глубине сцены, за третьей-четвертой кулисами (см. Сценарий). В итоге звук равномерно распределяется по сцене,

а авансцена полностью освобождается от ненужных деталей. Кроме того, современные технологии позволяют использовать системы *in-ear* (в уши). Однако до сих пор некоторые исполнители, приходя на сценическую репетицию, требуют передние напольные мониторы. Наша со звукорежиссером задача — грамотно и профессионально успокоить артиста и продемонстрировать качество звука.

Собственно говоря, работа звукорежиссера с актерами и коллективами, принимающими участие в постановке, начинается задолго до представления. Все фонограммы, задействованные в нем, должны быть не только получены заранее, но соответственно вмонтированы в единый звукоряд представления. Необходимо контактировать с исполнителями и в процессе создания новых фонограмм. Но и во время чистовых сценических репетиций звукорежиссеру желательно иметь под рукой DVD-плеер с цифровым обменом на мини-диск для мобильной перегонки, обработки или срочной замены звукового материала.

При проведении больших концертных программ и массовых музыкально-театрализованных представлений не стоит применять виртуальную технику, включая пульты. Задействованы должны быть только реальные приборы, надежность которых определяется очень просто: звук «не заедает», «не слетает», «не исчезает». Подобные накладки происходят обычно с CD-проигрывателями и компьютерами, которые могут дать сбой в любой момент. Оперативность и надежность по-прежнему обеспечивает мини-диск-проигрыватель. Кроме того, на мини-диске всегда желательно иметь дубль всего звукоряда проекта.

Общаясь с артистами, коллективами или их руководителями, надо заинтересоваться, есть ли у исполнителей свой микрофон, и соответственно с ним проводить репетицию. Сегодня у ряда популярных отечественных артистов и музыкантов проявлением «высшего профессионализма» считается не появляться на репетиции. Приедет, мол, мой звукорежиссер, который «все знает». Эта крайне опасная, непрофессиональная позиция обычно приводит как к звуковым, так и к сценическим накладкам. Зарубежные коллеги самого высокого уровня, с которыми мне приходилось работать, никогда не позволяют себе подобного поведения. В качестве примера приведу великую Мирей Матье, приехавшую в Москву принять участие в музыкально-театрализованном проекте «Память сердца», посвященном 70-летию первого мэра Санкт-Петербурга Анатолия Собчака. Мы провели с ней в репетиционном режиме несколько дней. Более ответственного эстрадного артиста я не встречала. Она не только на равных с другими артистами репетировала специально для нее поставленные номера с Государственным академическим хореографическим ансамблем

«Березка», но и неустанно общалась с нашим звукорежиссером, предоставив ему несколько вариантов своих фонограмм. Придя на финальную репетицию в Московский академический Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко, она, звезда мирового уровня, которой рукоплескали лучшие залы мира и которую записывали лучшие студии мира, вновь и вновь проверяла звук и просила режиссера и артистов еще раз пройти свои «куски»... Это поистине был пример подлинного профессионализма.

Рекомендованная литература:

- Козюренко Ю. И.* Основы звукорежиссуры в театре. М.: Искусство, 1975.
- Клюкин И. И.* Удивительный мир звука. Л.: Судостроение, 1978.
- Севашико А. В.* Звукорежиссура и запись фонограмм. Профессиональное руководство. М.: Альтекс-А., 2004.
- Меерзон Б. Я.* Акустические основы звукорежиссуры. М.: Аспект-Пресс, 2005.

ЛЕКЦИИ 8–9

Этапы репетиционной и организационной работы.

Постановка массовых сцен.

Принципы работы режиссера с исполнителями

Массовое представление может быть юмористическим и сатирическим, трагедийным или патетическим, но оно всегда **жизнеутверждающе**. Не может быть пессимистического массового представления. Оптимизм — его суть, смысл и содержание (не путать с псевдооптимизмом). Массовое представление не может быть также будничным или бытовым. Пушкинская формула «Прекрасное должно быть величаво» как нельзя более подходит к искусству массовых форм, так как при их постановке **нас чаще всего волнует не судьба «маленького человека», а «судьбы народные»**.

Одна из самых сложных технологических задач режиссуры — работа с большим количеством исполнителей над так называемыми «массовыми сценами». Это касается как оперно-драматических постановок, так и работы на больших эстрадных площадках. *А. Д. Попов* называл такую работу самым сложным экзаменом на режиссерскую зрелость. Режиссеру массовых представлений приходится сдавать этот «экзамен» постоянно, и времени на подготовку у него крайне мало. **Именно поэтому столь необходима подробная разработка массовых сцен, создание точной партитуры движения больших групп людей, тщательная подготовка к репетиции с большим количеством часто неподготовленных исполнителей, поиск выразительного рисунка массовых мизансцен.** Только в процессе преодоления всех этих трудностей рождается яркий, впечатляющий образ.

И. М. Туманов в книге «Режиссура массового праздника и театрализованного концерта» подчеркивает: «Условия, в которых рождаются массовые зрелища, не дают практической возможности сделать всех исполнителей участниками творческого процесса, потому что масштаб их использования громадный»². Мы хорошо понимаем, что в открытиях и закрытиях Олимпиад, праздниках городов, любых «стадионных» постановках участвуют десятки тысяч исполнителей. О какой психологии может тут идти речь? **Только о ярком, пластическом образе, для создания которого в первую очередь нужна «солдатская дисциплина» всех участников и точная режиссерская партитура.**

² *Туманов И. М.* Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. Л.: ЛГИК, 1974. С. 24.

Конечно, и в массовом представлении нам приходится иметь дело с отдельными артистами. В этом случае попытка создать полнокровный сценический образ, идентичный исполнению роли на театральных подмостках, часто обречена на неудачу. Однако здесь нужно иметь в виду прежде всего площадку, на которой вы работаете. Естественно, на большом расстоянии фигура актера видна зрителю лишь в самых общих чертах, поэтому бытовой достоверный жест и мимика просто «не дойдут» до аудитории. Микрофоны не донесут интонационной нюансировки исполнителя.

Выступления профессиональных чтецов-артистов, конференсье, известных вокалистов и кинозвезд превращаются в обыкновенную халтуру, когда вместо интересного монтажа номеров, пронизанного какой-либо идеей, вместо яркого пластического образа, придуманного и выстроенного режиссером театрализованного массового представления, **мы видим лишь спекуляцию на популярности известного артиста**, ничем не прикрытую коммерческую заинтересованность. Многочисленные случаи подмены знаменитых и популярных исполнителей (уже активно растиражированные в СМИ, в т. ч. телевизионных) — яркое доказательство сказанного. Еще в советские времена подобная подмена произошла со знаменитой исполнительницей русских народных песен. Этот случай долго переходил из уст в уста среди коллег. Певица не смогла приехать на массовое представление, идущее на стадионе большого областного центра. Администратор, не долго мучаясь, одел в концертное платье известной артистки уборщицу стадиона, чья фигура была отдаленно похожа на знаменитый силуэт певицы. Уборщица стояла у микрофона в центре стадиона, открывая рот под фонограмму популярной песни. Ни один зритель не заметил подмены. Уборщица получила свою долю оваций, администратор — сборы, а зрители — ожидаемое зрелище.

В последнее время особенно участились случаи «рождения двойников поп-звезд», которые, собрав с одураченных зрителей немалый гонорар, — исчезают. **Полагаю, деятелям отечественной культуры давно пора задуматься о качестве тиражируемого ширпотребя, подделать который становится все легче.**

Помимо морально-этических проблем подобные случаи дают нам повод поговорить **о специфической возможности использования дублера в массовом представлении.** Очень часто этот прием применяется при цирковых постановках, например в детских сказках, когда для создания одного и того же персонажа используются сразу несколько актрис. В одном из эпизодов профессиональная циркачка выполняет, к примеру, воздушно-акробатический номер. В момент пения на сцене ее подменяет вокалистка, а в разговорных эпизодах работает актриса драматического

театра. Поскольку лиц почти не видно, а фигуры подбираются схожие, грим и костюмы — одинаковые, создается впечатление универсальной исполнительницы. Таким образом, кинематографический прием использования дублеров вполне применим в театрализованных массовых представлениях. Не надо ограничивать свою фантазию из-за неподготовленности артиста, если вам необходимы эффектные трюки или смена жанров. Одним из таких эффектных трюков была замена композитора **Никиты Богословского** на его коллегу **Оскара Фельцмана** в юбилейном концерте, посвященном 90-летию Н. Богословского в ГЦКЗ «Россия». Эта задумка была продиктована известной всем склонностью Богословского к розыгрышам — с одной стороны, и преклонным возрастом композитора — с другой. Чтобы не затруднять Богословского присутствием на сцене во время всего представления, его ближайший друг, известный композитор Фельцман, талантливо сыграл роль юбиляра и лишь в конце был разоблачен самим же неожиданно появившимся Богословским.

В отличие от реалистичного традиционного театра, привычного нам, режиссер массового представления чаще сталкивается с манерой игры образа-маски, то есть условного персонажа, отличающегося, так скажем, гипертрофированными чертами. Такой персонаж-маска несет аллегорические функции. Например, собирательный образ Войны или Матери, Влюбленного или Жертвы, Героя или Злодея.

В процессе создания больших массовых сцен полезно брать на вооружение работу балетмейстеров. Крупнейший балетмейстер **Аркадий Обрант** писал: «Массовое театрализованное представление в гораздо большей степени, нежели драматический спектакль или даже опера, подчиняется практической организованности действия. Если многочисленные участники тех или иных эпизодов представления не проникнутся единым чувством ритма, общим пониманием задачи, если они не будут способны к синхронному движению или не сумеют существовать в сложных условиях полиритмии, — никакой режиссер не добьется впечатляющего результата»³.

Как же добиться подобного результата?

При постановке масштабных празднеств и зрелищ на площадях или стадионах **удобнее всего репетировать по фрагментам всей пластической композиции и с отдельными группами исполнителей.** В каждой группе назначается руководитель из числа участников, и к ней прикрепляется ассистент режиссера. Желательно, чтобы это был специалист по

³ Цит. по кн.: *Силин А. Д.* Театр выходит на площадь. М.: Минкульт СССР, 1991. С. 109.

какому-либо из видов сценического движения. С ними подробно оговаривается задача этой группы, рисунок движения и ритм.

На отдельных репетициях, которые проводит руководитель группы и ассистенты, необходимо четко запомнить фонограмму, схему движения и прорепетировать рисунок, ритм и темп перестроений, если таковые присутствуют. Именно этим (типом движения, пластической характерностью) отличается одна группа от другой, особенно если эти группы противоборствующие.

К сожалению, **в массовом представлении режиссер-постановщик практически не может себе позволить творческих поисков на площадке или изменение рисунка.** Все приходится продумывать заранее, неоднократно выверять с музыкальным руководителем или звукорежиссером, с балетмейстерами и ассистентами и обязательно прописывать в режиссерском сценарии. Актер-исполнитель должен лишь твердо помнить, по какой реплике (музыкальной фразе или сигналу) куда он идет и что делает.

Главному режиссеру представления необходимо контролировать черновую подготовительную работу, дабы избежать неожиданностей на первой сводной репетиции, так как здесь уже не до отдельных движений исполнителей — успеть бы свести воедино все группы, добиться полной синхронности и четкости. **Именно синхронность и четкость выполнения, отсутствие «грязи» и недоделок в больших массовых сценах помогает нам достичь максимального влияния на зрителей.** Это тем более важно при телевизионных съемках, так как малейшая недоработка, зафиксированная камерой, приводит затем к исключению данного фрагмента из телеверсии.

Очень часто на сцене одновременно с массовой действует небольшая группа исполнителей или отдельный актер-солист. Исключительность солиста в массе подчеркивается опять же движением. К примеру: все двигаются — один стоит, все замерли — один начал движение. Таким образом, мы сразу же обратим на солиста внимание. Может быть и контраст встречного движения: все присели — один встал, все идут влево — один вправо и т. д.

Контраст типов движения используется по-разному. Если нам надо привлечь внимание зрителя к солисту, находящемуся в гуще толпы, то, прежде чем начать говорить или петь, он должен как-то выделиться пластически. Допустим, все замерли, солист сделал шаг вперед, поднял руку — взял на себя внимание зала — и лишь потом начал говорить или петь.

Последние годы все чаще используется кинематографический эффект «замедленной или ускоренной съемки».

Например, какое-то движение вся масса артистов начинает выполнять нарочито замедленно, как во сне. Очень эффектно также выглядит движение «стоп-кадрами», как бы разложенное на отдельные элементы.

В уже приведенном примере пролога «Вставай, страна огромная!» в театрализованном гала-концерте «Москва за нами!» — к 60-летию битвы под Москвой — вся масса людей, роющих окопы и передающих друг другу кирпичи и бревна, действовала по принципу замедленной съемки. Это действие подчеркивалось дымом и световыми эффектами и происходило, как я уже описывала, в медленно поднимающейся оркестровой яме. На сцене же в обычном темпе металась мать с младенцем, разыскивая мужа среди проходящих мимо людей, также существующих в обычном темпо-ритме. Лишь с появлением рядов ополчения из зрительного зала, в момент соединения поднимающейся оркестровой ямы со сценой, все действие начинало происходить в едином **темпо-ритме**.

Другой пример — постановка песенно-пластической композиции «Молитва» (музыка М. Глуза, ст. А. Хаита). Слова песни: «Молюсь за своего отца, который не увидел нас. // Молюсь за каждого бойца, что умирал по сотни раз. // За Бабий Яр, за Сталинград, за тех, кого не дождалось, // За всех, кто не пришел назад, // Чтоб мы сегодня собрались», — подсказали нам, постановщикам, идею начала номера. Из темноты возникал памятник (застывшие в композиции фигуры артистов-бойцов, словно только что вышедших из боя). Другие группы (люди разных поколений и дети с цветами) медленно, с противоположных концов сцены, двигались к памятнику. Когда они собирались у памятника, свет понемногу убирался. Начиналась следующая картина: мы переносились в 41-й год — прощание, проводы на фронт, смерть бойцов. В финале песни вновь возникала картинка «живого памятника».

Конечно, подобные виды музыкально-пластических композиций требуют только подготовленных исполнителей и большого числа предварительных репетиций. Кстати, хочу заметить, что во многие постановочные работы, сделанные с н. а. России Борисом Санкиным, были вовлечены *студенты кафедры хореографии Московского государственного университета культуры*. Для них это была большая практическая школа и сценическая практика.

Итак, образная мизансцена, аллегорическое построение, пластическая метафора — все это язык массовых зрелищ. Попытки поставить массовые сцены средствами бытового психологического театра, как правило, к успеху не приводят.

Продолжая разговор о пластически организованном действии, то есть о мизансцене в театрализованном массовом зрелище, нужно подчеркнуть,

что мизансцена в театрализованно-массовом представлении или концерте имеет ярко выраженные особенности. Однако всегда важно помнить, что **мизансцена не застывшее мгновение, а образный язык человеческих движений, динамически развивающаяся во времени и пространстве пластическая композиция.** К сожалению, именно на эстраде часто приходится сталкиваться с формальным подходом режиссера к поиску и нахождению мизансцен или с переносом на эстрадные подмостки принципов мизансценирования в театре. Отсюда множество неоправданных ни мыслью, ни содержанием номера перемещений актера на сцене.

Сегодня практически все эстрадные певцы вообще не задумываются об этих перемещениях и просто-напросто носятся из конца в конец сцены в ритм музыкального сопровождения. Нелишне вспомнить слова **Вс. Мейерхольда**: «...с помощью мизансцены вскрывается подтекст, вскрывается все то, что лежит между строк»⁴. К сожалению, приходится констатировать, что во многих современных эстрадных номерах и в строках-то ничего не лежит, а уж между строк тем более. Но это уже вопрос режиссерского отбора материала.

В отличие от театра, в эстрадном представлении нет так называемых «проходных мизансцен». **В эстрадном представлении мизансцена, несмотря на кажущуюся неожиданность ее возникновения, импровизации исполнителя, всегда результат поиска режиссером и актером не только сиюминутного действия, но и сквозного действия представления, его темпо-ритма.**

Так, главной идеей, диктующей декорационное оформление и сценографию музыкально-театрализованного представления, поставленного мной на сцене Санкт-Петербургского театра оперы и балета им. Мусоргского и ГЦКЗ «Россия», посвященного 60-летию Победы в Великой Отечественной войне, была победа простого солдата, по-пластунски пропахавшего тысячи километров фронтовых дорог и защитившего всех своей солдатской шинелью. Когда замечательный актер Тверского драматического театра н. а. России **Александр Чуйков** выходил на сцену в гимнастерке и плащ-палатке и пронзительно читал монолог старшины Васкова из романа Б. Васильева «А зори здесь тихие», а за ним на экране появлялись знакомые лица героинь из известного одноименного кинофильма, в конце монолога плакали сам актер и весь зал. Гигантские, широко распахнутые шинели-кулисы имели выходы для актеров в виде шлиц-разрезов шинелей. В конце монолога актер поворачивался спиной к зрителям, утыкался лицом в шинель, как большой ребенок, цепляясь за нее, точно ища защиты,

⁴ Мейерхольд В. Е. Статьи, письма, речи, беседы. М.: Искусство, 1968. С. 57.

и плакал о погибших девочках, которых не смог спасти. Начиная звучать музыка следующего номера-песни «О чем ты плачешь, старшина?», и из этой огромной шинели выходила н. а. России **Валентина Толкунова**, которая начинала петь, обращаясь к плачущему артисту: «О чем ты плачешь, старшина, у кромки старого окопа?» Затем она продвигалась вперед, к авансцене. Старшина, словно вслушиваясь в слова песни: «А ты стоял перед врагом в своей простреленной шинели», отходил от шинели-кулисы, разворачивался лицом к зрителям и замирал, будто превращаясь в памятник. К концу песни с артиста «снимался» свет, и он исчезал, уходя в разрез шинели-кулисы. На последних словах песни — «О чем ты плачешь, старшина?» — Толкунова вновь обращалась к Чуйкову, поворачиваясь к нему, но на его месте оставался лишь красный луч прожектора. Солдат ушел, остался свет памяти.

Данный пример иллюстрирует необходимость мизансценических связей, различных по жанру, но единых по смыслу и драматургии концертных номеров. **Именно мизансценическая связка, продуманная и реализованная режиссером на репетиции, призвана не только объединить разрозненные концертные номера в единый смысловой и тематический кусок, но и сделать часто незнакомых ранее (как в приведенном выше примере) исполнителей подлинными партнерами на сцене.**

Как показывает практика большинства работающих в этом жанре режиссеров, именно совокупность пластического решения мизансцен, их сочетания и чередования не только раскрывают содержание представления, но и придают ему определенную пластическую форму и темпо-ритмический рисунок.

В массовом театрализованном представлении, в эстрадном концерте и номере верный **темпо-ритм** — залог успеха его восприятия как единого, непрерывно и стремительно развивающегося действия, идущего на одном дыхании. Энергичные, стремительные ритмы, пронизывающие действие, — отличительная черта хорошего эстрадного номера, концерта, представления. **Эстраде в большей степени, чем театру, противопоказаны медлительность, вялость ритма, бессмысленные паузы.**

Поскольку каждый день приносит в сознание зрителя новое восприятие прошедших событий, новую их оценку, то создаваемая режиссером мизансцена в номере представления, как правило, выражает сегодняшнее понимание вчерашних событий.

Итак, не стоит отдавать процесс мизансценирования, как важнейшую сторону работы режиссера, на откуп самим исполнителям. Мы рискуем оказаться в плену нелепых передвижений по сцене, имитирующих экспрессию исполнения, но, по сути, не оправданных ни

содержанием номера, ни заложенным в нем смыслом. Постарайтесь объяснить артисту, что именно мизансцены выражают не только эмоциональный, но и смысловой, поэтический строй номера и представления.

Рекомендуемая литература:

- Ансимов Г. П.* Режиссер в музыкальном театре. М.: ВТО, 1980.
Попов А. Д. Художественная целостность спектакля. М.: ВТО, 1959.
Покровский Б. А. Ступени профессии. М.: ВТО, 1984.
Охлопков Н. П. Статьи. Воспоминания. М.: ВТО, 1986.
Силин А. Д. Театр выходит на площадь. М.: Минкульт СССР, 1991.
Массовые театрализованные представления и праздники: Сб. статей. М.: ВТО, 1963.
Режиссура массовых зрелищ: Сб. статей. М.: ВТО, 1964.

ЛЕКЦИИ 10–11

ЭСТРАДА И АКТЕР

☞ **Специфика создания сценического образа на эстраде**

Как известно, особенностям актерской профессии посвящены сотни трудов выдающихся деятелей мирового театра. **Нас же в данном случае интересуют лишь те стороны и особенности актерской профессии, которые связаны с эстрадным жанром и которые во многом определяют работу режиссера театрализованного массового представления с исполнителем.**

Безусловно, для эстрадного артиста, как и для театрального, крайне важны жизненный опыт, эмоциональная память, восприятие им окружающей жизни, которые формируют его мировоззрение. Умение видеть и проникать в суть явлений действительности, на наш взгляд, не менее важно, чем подлинное актерское мастерство. Но если в театральном искусстве артист — лишь одна из основных фигур творческого процесса, то на эстрадной площадке царит поистине культ актера. **Эстрада — это искусство солистов. Нет артиста — нет номера.** Ведь чаще всего на эстраде артист остается один на один со зрителем. Его не спасут никакой реквизит и оформление. Вспомним хотя бы *Аркадия Исааковича Райкина*, о котором по праву можно сказать: «Голый человек на голой земле». Все его оружие — уникальное актерское дарование, умение проникать в суть явлений действительности, пропуская их через свое мировоззрение — мировоззрение выдающегося художника.

Особенности эстрадной режиссуры напрямую связаны с особенностями актерского исполнительского творчества. **Режиссерской заботой было и остается выявление и подчеркивание личностных качеств актера — человека в рамках общего замысла и воплощения.** На эстраде нам особенно важна яркая актерская индивидуальность, потому что, в отличие от театра, где актер выступает в личине персонажа, зритель воспринимает личность самого актера эстрады как сценический образ с его собственным отношением к жизни. Зритель чаще всего отождествляет качества героя с человеческими жизненными качествами исполнителя.

Специфика эстрады требует, чтобы артист был не только яркой индивидуальностью, но и чтобы эта индивидуальность была интересна для зрителей. Эстрадному артисту, более чем театральному, присуща «исповедальность» исполнения. Артист на эстрадной площадке действует по законам площадного театра, когда главным становится **посыл как результат максимальной сосредоточенности, поскольку для публики**

огромное значение имеют личные переживания, душевный и духовный мир артиста. Зрителям, которых артист заставляет следить за собой — волноваться, грустить, любить, радоваться, — актер прежде всего интересен как личность. Именно в эстрадном искусстве личностные качества оказываются определяющими.

Легко убедиться в этом, вспоминая имена столь различных по жанру и стилю эстрадных артистов, работавших в разное время и в разных политических условиях: *А. И. Райкина, К. И. Шульженко, М. В. Миранову, Л. О. Утесова, М. Н. Бернеса, З. Е. Гердта, И. Л. Андроникова, Ю. В. Никулина, Л. Г. Зыкину, А. Б. Пугачеву, И. Д. Кобзона, Н. Г. Бабкину, Г. В. Хазанова, Т. М. Гвердцители и др.*

Дело не только в наличии яркого образного мышления, исполнительского актерского или вокального таланта, богатстве речевых выразительных средств (все перечисленное свойственно и талантливым артистам театра). Дело в умении активно общаться со зрителем, ведь на эстраде главный партнер актера — зритель. В эстрадном искусстве ключевое значение имеет способность артиста сразу при выходе на сцену устанавливать прямой контакт со зрителями, общаться с ними, как с добрыми друзьями. Если в этом союзе артиста и зрителя достигнута гармония общения — начинает жить большое искусство. По сути, артист эстрады ведет диалог с публикой. Диалог потому, что непрерывная реакция зрительного зала на актерский посыл и есть те своеобразные реплики второго участника диалога, которым становится зритель.

Характер общения на эстраде во многом зависит от жанра исполняемого номера. При этом активное общение со зрительным залом определяет реакцию последнего. Другая особенность — умение эстрадного артиста мгновенно отвечать на реакцию зала. Это возможно лишь тогда, когда исполнитель владеет даром импровизации и импровизационной исполнительской манерой. Об обязательности импровизационного исполнения говорила в одном из своих интервью *Алла Пугачева*: «Импровизация обязательна, без нее не может быть речи об эстрадном исполнении. „Арлекино“ я не могу спеть дважды одинаково, всегда присутствует импровизация, не говоря уже о том, что поешь в разной обстановке»⁵.

Импровизационная манера исполнения предполагает огромную внутреннюю подвижность актера. Во многом впечатление импровизационности создает умение исполнителя как бы искать слово и складывать фразу на глазах у зрителей.

⁵ Легенда и правда об «Арлекино». Интервью А. Пугачевой // Клуб и художественная самодеятельность. 1976, № 9. С. 26.

И в театре, и на эстраде у актера одна и та же цель — **создание сценического образа**. Но при всей кажущейся одинаковости цели создаваемые сценические образы имеют отличия: у них разная глубина разработки. Причина тому — **разные «условия игры»**. Артист эстрады творит в своеобразном театре, отличающемся от драматического хотя бы тем, что на решение тех же задач, на которые артист театра имеет 1,5–2 часа сценического времени, в распоряжении артиста эстрады всего 3–5 минут, отпущенных для сценической жизни персонажа.

В качестве примера хочу привести исполнение н. а. СССР *Ирины Богачевой* романса *Валерия Гаврилина* на слова *Александра Володина* «**Простите меня**». За несколько минут перед зрителем разворачивается картина целого романа жизни двух людей, история их взаимоотношений. Хотя никаких событий в романсе не излагается. Но мастерское владение вокально-интонационным языком выдающейся певицей и актрисой, музыкальная драматургия Гаврилина, пластика и глубина проживания Богачевой — все это делает время сценической жизни романса достаточным, чтобы вызвать глубокий душевный отклик и сопереживание у зрителя.

Другим ярким Мастером перевоплощения на эстраде является н. а. СССР *Владимир Андреев*. К примеру, его исполнение стихотворения *Евгения Евтушенко* «Бабий Яр» не только рисует перед зрителем страшные картины Холокоста, но главное — поражает глубиной гражданской позиции Личности и Артиста, коим является Андреев.

Другой известный артист театра *Борис Борисов* в своей книге «История моего смеха» подчеркивал: «Мне легче сыграть роль в пьесе, чем выступать с моим эстрадным репертуаром в концерте. Все те вещи, которые я исполняю, рисуют фигуру, тип человека, изобразить которого надо в течение трех минут»⁶. Действительно, для этого нужно обладать особым складом таланта перевоплощения. (Вспомним еще раз сатирические миниатюры Аркадия Райкина.)

Современный артист эстрады должен владеть многими талантами и по существу быть синтетическим актером. Успех эстрадного артиста обуславливается не только высоким профессионализмом, но и легкостью, непринужденностью исполнения, **умением придать номеру соответствующую форму** — то монументальную и строгую, то изящную и легкую, то сатирически-острую, то лирически-нежную. И в этой работе режиссер должен принимать самое активное участие.

Особая проблема на сегодняшней эстраде — репертуар. Огромное значение имеет его выбор режиссером и исполнителем. Н. П. Смирнов-

⁶ *Борисов Б.* История моего смеха. Л.: Театропечать, 1929. С. 163.

Сокольский в своей книге «Сорок пять лет на эстраде» подчеркивал важность этой темы: «Нельзя прикрывать важной и нужной темой убогость артистического дарования, но нельзя прикрывать блеском и талантом исполнения убогость и ненужность содержания»⁷. Режиссеру необходимо помнить об этом, жестко преграждая путь на сцену пошлости и бессмысленному кривлянию.

Сегодня все чаще приходится сталкиваться с тем, что имя и популярность артиста приводят к тому, что публика не только прощает, но и поощряет явную слабость некоторых исполняемых «опусов». Современные эстрадные певцы и певицы «при полной свободе творчества» теряют чувство ответственности перед зрителем, а также свой внутренний контроль. Роль режиссера чаще всего сводится к нулю, ибо именно он ради сиюминутного успеха позволяет снижать требовательность к качеству репертуара. В результате — засилье пошлости и вседозволенности. **Получив расхожий титул «звезды», артисты годами не меняют репертуар, теряя свое дарование, мастерство и индивидуальность.** Годы идут, а артист остается все тем же, продолжая эксплуатировать свои «потрепанные данные», из которых уже выжато все, что только можно.

Спокойной жизни для артиста и режиссера, работающих на эстраде, быть не должно. Все мы — свидетели того, как однажды завоеванный успех того или иного исполнителя, не подтвержденный новыми художественными достижениями, исчезает из воспоминаний. **Море подделок, заполонивших массовые эстрадные жанры, давно не имеет ничего общего с искусством. Вульгарный репертуар, завоевывающий зрительский успех, привел к абсолютному дефициту подлинных мастеров, отсутствию личностей и бытующему до сих пор мнению, что режиссером эстрады и театрализованных массовых зрелищ может быть каждый.**

Как мы уже отмечали, на создание сценического образа на эстраде в распоряжении исполнителя есть всего лишь несколько минут. Однако следует заметить, что даже трехминутное выступление артиста не сужает простор для режиссерского творчества. При этом режиссер обязан найти ту систему образности, которая соответствует содержанию, стилю произведения, индивидуальности исполнителя. На эстраде характер действующего лица воспринимается как явление, в котором как в фокусе собраны черты, присущие определенной группе людей.

Как для артиста театра, так и для артиста эстрады сценический образ подразумевает сплав характера и характерности. Достигается это тем, что найденная артистом внешняя характерность диктует ему поведение, орга-

⁷ Смирнов-Сокольский Н. П. Сорок пять лет на эстраде. М.: Искусство, 1976. С. 238.

нично выражающее внутреннюю суть персонажа. Вспомним *К. С. Станиславского*: «Внешняя характерность иллюстрирует и таким образом доводит до зрителя невидимый внутренний душевный рисунок роли». В качестве примера можно привести эстрадные миниатюры в исполнении *Владимира Винокура, Клары Новиковой, Михаила Евдокимова* и *Ефима Шифрина*, у которых внешняя характерность всегда первична.

В эстрадной драматургии часто характер персонажа не выписан, и режиссеру вместе с актером приходится его придумывать. При этом на эстраде самый точно найденный характер без выражения его через яркую, броскую характерность не создает образа. **В отличие от театра, в эстрадном искусстве внешние выразительные средства играют решающую роль в создании образа действующего лица и всего номера.** Для нас большое значение имеет внешнее физическое поведение артиста: точность пластики, позы, жеста, своеобразие походки, особенности речи, интонации, мимики и т. д.

В качестве примера можно привести эстрадные работы *Елены Воробей*. Когда мы говорим о характерности созданных ею сценических образов на эстраде, мы имеем в виду не только внешнюю, но и внутреннюю характерность персонажей. Последние есть высшая форма перевоплощения эстрадного актера. **Для артиста эстрады одна из важных задач — через наиболее образное внешнее действие выразить сущность персонажа.**

Согласитесь: часто создаваемые артистами эстрады сценические образы, к какому бы жанру они ни относились (разговорному, музыкальному, оригинальному), кажутся легкодоступными для исполнения. Но именно в этой «доступности» и кажущейся простоте заключаются основные трудности профессии эстрадного актера.

Мы уже затрагивали **роль сценического костюма в нахождении и реализации характера и характерности на эстраде. Костюм на эстраде выступает в трех ипостасях:**

- как составная часть образа имиджа артиста;
- как костюм действующего лица, персонажа (в какой-то степени театральным костюмом);
- как исполняющий роль сценического оформления (чаще костюмы хоровых, танцевальных, спортивных, цирковых, хореографических, оркестровых и детских коллективов).

В первом случае костюм — постоянный компонент индивидуального артистического имиджа. При этом костюм вместе с гримом и манерами исполнителя становится как бы его неотъемлемой частью и легко запоминается зрителю (вспомним, к примеру, сценические костюмы *Л. Руслановой, А. Вертинского, А. Пугачевой, Э. Пьехи, Л. Вайкуле, В. Леонтьева, Н. Бабкиной*).

К сожалению, часто приходится наблюдать, как костюм совершенно не сочетается с тем, что именно актер или актриса исполняют на сцене, с их собственным обликом. Бесмысленность костюмного беспредела многих эстрадных программ можно охарактеризовать одной фразой — **как можно эффективнее раздеться**. Хотя для эстрадного исполнителя сценический костюм еще и средство подчеркнуть свои индивидуальные и исполнительские достоинства и скрыть недостатки.

Во втором случае для создания внешнего облика того или иного персонажа на сцене используются точно найденные детали костюма. Например, белый халат и шапочка для врача, фартук и метла для дворника, множество ручек и карандашей в кармане пиджака и портфель в руках чинуши-бюрократа, шляпа-котелок для щеголя.

В качестве примера использования ярких деталей костюма, подчеркивающих характерность и действия персонажей, можно привести хореографическую сютиту «Картинки старой Одессы», созданную по моей просьбе балетмейстером *Борисом Санкиным* на музыку *Михаила Глуза* для театрализованного гала-концерта открытия III Московского международного фестиваля искусств им. С. Михоэлса на сцене Большого театра России. Здесь обилие персонажей выигрышно подчеркивали детали костюмов основных действующих лиц, а сами детали обыгрывались, становясь участниками сценического действия.

В третьем случае в театрализованных массовых постановках костюм как элемент оформления играет важную роль. Зрелищность и театральная природа костюмов у таких выдающихся коллективов, как *Государственный хореографический ансамбль «Березка»* и *Государственный ансамбль народного танца п/р Игоря Моисеева*, продиктовано стилем того или иного произведения и в не меньшей степени индивидуальностью выдающихся мастеров-постановщиков *И. А. Моисеева* и *М. М. Кольцовой*.

☞ **Особенности перевоплощения в эстрадном искусстве**

Игорь Ильинский, выдающийся актер театра и эстрады, делаясь своим огромным опытом актерской профессии, подчеркивал, что **перевоплощение на эстраде должно быть иным, чем на театральной сцене**, — «легким», «неназойливым», таким, «чтобы сквозь лицо персонажа все время просвечивало лицо исполнителя». Актер эстрады, как правило, сохраняет свое собственное «я», но во время исполнения возникает как бы брехтовский эффект отчуждения. «Ввиду того, что актер не отождествляет себя с персонажем, которого изображает, он может избрать по отношению к этому персонажу определенную позицию, выразить свое мнение по этому поводу и побудить к критике зрителя... характеризуя персонажи, актер

выделяет те черты, которые представляют общественный интерес», — писал **Бертольд Брехт**⁸.

Однако это не означает, что артисту эстрады чужда психологическая правда: когда актер мгновенно в условиях резкой смены характеров предельно сконцентрированными средствами выявляет суть своего героя — в монологе, песне и т. д. он все равно достигает внутреннего перевоплощения. Достаточно вновь вспомнить **А. И. Райкина** и его яркую галерею самых разнообразных людей: смешных, жалких, отвратительных, трогательных, хитрых... Мы не только видим, но и понимаем характер каждого персонажа, понимаем, чем он живет, о чем думает. Персонажи Райкина были смешны или ненавистны не потому, что актер каждый раз менял грим или характер речи, а потому, что каждый раз перед нами на сцене был живой человек — точный сценический образ. Ничего случайного. Каждая деталь выбрана из тысячи других.

Другой пример — **К. И. Шульженко**, не только мастерски исполняющая свои песни, но всегда умеющая быть другой. Исходя из смысла текста и характера музыки, она каждый раз умела создать новый сценический образ.

Г. В. Хазанов, подлинный эстрадный актер, умеет одной-двумя чертами, одним жестом, взглядом раскрыть внутреннюю сущность своего персонажа. Иногда достаточно не на ту пуговицу застегнуть пиджак или взлохматить волосы, чтобы рисунок того или иного характера был обозначен.

Однако нас не интересует трюкачество циркового представления. Нам важно подлинное выразительное средство, которое несет на себе значительную смысловую нагрузку. Созданный в коротком временном отрывке яркий, порой гиперболизированный, гротесковый, образ персонажа заставляет артиста эстрады использовать **технику трансформации — своеобразную форму перевоплощения на эстраде.** «Когда я впервые стал заниматься трансформацией, — рассказывал **А. И. Райкин**, — многие говорили, что это трюкачество, цирковой жанр. А я шел на это сознательно, понимая, что трансформация является одним из компонентов театра миниатюр»⁹.

Другой из форм существования сценического образа на эстраде является **маска**. Причем в двух ипостасях. В одном случае — как сценический облик, как персонаж-маска, воплощаемая преимущественно средствами **внешней характерности** (манера поведения, походка, своеобразие речи, грим, костюм и т. д.). В качестве примера можно привести эстрадные

⁸ Брехт Б. Соч.: В 5 т. Т. V, полутом II. М.: Искусство, 1965. С. 107.

⁹ Райкин А. И. Мой главный союзник — добро // Советская культура, 1964, 4 января.

миниатюры *Елены Воробей* и *Юрия Гальцева*. В другом — как маска артистическая, как имидж, прочно сложившийся и существующий у публики как представление о данном актере. В качестве примера можно привести работы *Ефима Шифрина*, *Михаила Евдокимова* или *Надежды Бабкиной*.

Если в первом случае создание маски (как образа) требует от актера перевоплощения, способности превратить персонаж в свое второе «я», что обеспечивает этой маске художественную ценность, то во втором — это собственное «я» актера.

Применение маски началось в глубокой древности, с древнейших обрядов и зрелищных форм. Позднее, как мы знаем, маски вошли в употребление в театре как элемент актерского грима. В сочетании с театральным костюмом маска помогала создать сценический образ. Античный театр, затем итальянская комедия дель арте... Образ, развиваясь на протяжении действия, приобретал новые черты. Маска же всегда оставалась неизменной. Она какой появляется на сцене, такой и уходит.

Хотя маска острее, чем образ, она проигрывает последнему в глубине проникновения в сущность изображаемого. В маске больше обобщения и меньше конкретного. В маске все выпукло, рельефно, лаконично, просто (что очень важно для эстрады), но в то же время она, по словам выдающегося режиссера *Григория Козинцева*, «однозначна, ясна, как частичка реальности»¹⁰.

Маска — это средоточие гипертрофированных черт характера того или иного персонажа, выраженного в статике (*Чарли Чаплин*, *Юрий Никулин*, *Вячеслав Полунин*).

Когда актер и режиссер ставят своей единственной целью показать сущность персонажа (например, его тупость, ограниченность, жадность), то они прибегают к помощи создаваемой ими маски. Вспомним знаменитых *Г. Вицину*, *Е. Моргунова* и *Ю. Никулина* в «Кавказской пленнице». Типичные эстрадные персонажи! Вспомним простодушного, наивного и в то же время лукавого Петрушку. В конце концов, вспомним эстрадные маски-образы середины прошлого — начала нынешнего веков: Тарапунька и Штепсель, Авдотья Никитична и Вероника Маврикиевна и знаменитая тетьа Соня *Клары Новиковой*.

Эстраднему артисту маска крайне необходима. Это тот коммуникативный элемент, тот язык, на котором артист общается со зрителем.

Что же касается **артистической маски-имиджа...** Практически это понятие можно отнести ко всем эстрадным артистам, наделенным яркой

¹⁰ *Козинцев Г. М.* Собр. соч.: В 5 т. Т. II. Л.: Искусство, 1989. С. 384.

индивидуальностью. В качестве примера можно еще раз привести работу на эстраде *Надежды Бабкиной*. Именно ее яркая индивидуальность, исполняемый репертуар создают в восприятии публики определенный образ. Но в данном случае это яркая индивидуальность позволяет Бабкиной почти всегда быть разной. Потому трудно не согласиться с высказываниями *Иосифа Кобзона*: «Когда вижу Надежду на эстраде, слышу ее голос, узнаю что-то новое о ней, всегда хочется крикнуть: „Браво, Надя!“ Потому что это прекрасная певица, наделенная потрясающими драматическими актерскими данными, с огромной энергией, захватывающим дух голосом. При этом красивая женщина, которая каждый вечер меняется: то она сильная и смелая казачка, то дама в вечернем платье, с завораживающей улыбкой... Каждая встреча с ней — это большой и радостный праздник»¹¹.

Надежда Бабкина — актриса, чей творческий потенциал более разнообразно, на мой взгляд, раскрывается в музыкально-драматических спектаклях, а не в эстрадно-концертных программах. Тем не менее эстрадно-сценические штампы нередко наносят вред и ее яркому дарованию. Вообще говоря, маска, ставшая в восприятии зрителя образом эстрадного артиста, безусловно раскрепощает его. Если он старается углубить и разнообразить содержание найденной им маски, то это помогает ему каждый раз обрести импровизационное самочувствие.

Но бывает и так, что **маска становится актерским штампом**. Чаще всего это случается тогда, когда исполнитель начинает механически использовать одни и те же приемы. Тогда найденная артистом маска начинает сдерживать возможности артиста.

Таким образом, особенности актерского творчества на эстраде и проблемы взаимоотношений режиссера с исполнителем в процессе перевоплощения имеют огромное значение.

Рекомендуемая литература:

Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. III. М.: Искусство, 1954.

Брехт Б. Соч.: В 5 т. Т. V, полutom II. М.: Искусство, 1965.

Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи. М.: Искусство, 1964.

Смирнов-Сокольский М. П. 45 лет на эстраде. М.: Искусство, 1978.

Уварова Е. Д. Аркадий Райкин. М.: Искусство, 1992.

Андроников И. Л. Я хочу рассказать вам. М.: Советский писатель, 1962.

Яхонтов В. Театр одного актера. М.: Искусство, 1958.

¹¹ *Бабкина Н. Г.* Душа русской песни. М.: Центрополиграф, 2002. С. 380.

ЛЕКЦИИ 12–13

Основные жанры эстрадного искусства в контексте работы режиссера с исполнителем

Напомним, что жанр (*фр.* — род, вид, образ действий, манер) — исторически сложившаяся совокупность специфических свойств произведения, его содержания и формы, подразумевающее способы отбора художественных приемов и способы исполнения, а также совокупность его выразительных средств.

Когда мы говорим о необходимости знания режиссером эстрадных жанров, мы имеем в виду, прежде всего, те **важные особенности, которые влияют на содержание режиссерской работы с исполнителем над номером того или иного жанра.**

Установить все разновидности жанров эстрады практически невозможно. Прежде всего потому, что сами артисты постоянно вносят что-то собственное, отвергая предыдущее. А также потому, что **живое искусство часто разрушает границы жанров, а для сегодняшнего дня, еще больше, чем в прошлые времена, характерно синтезирование эстрадных жанров.** К примеру, сегодня пантомима и клоунада органично соединяются со словом и пением, а цирковые номера с ледовым шоу.

Арсенал жанров, которыми пользуется эстрада, так же широк и разнообразен, как мир сценического искусства. И все же обилие используемых эстрадой жанров обычно делят на четыре группы:

- разговорный: конференс, интермедии, художественное слово, эстрадные монологи, мелодекламации, куплеты, пародии;
- музыкальный: песня (в разных ее модификациях — народная, эстрадная, бардовская), городской и цыганский романсы, баллады, оркестровые номера, инструментальные миниатюры и т. д.;
- хореографический: танец (народный, характерный, эстрадный, степ и др.), пантомима;
- оригинальный: жонглирование, звукоподражание, фокусы, куклы, акробатика, другие цирковые и спортивные номера.

Остановимся подробно **на разговорных и музыкальных жанрах**, чтобы в какой-то мере раскрыть их отличия, без учета которых невозможна профессиональная работа режиссера.

Разговорные жанры

К разговорным жанрам относятся те разновидности малых форм, в которых основным материалом и формой выражения темы и идеи

является слово. Слово, организованное в драматическую форму, может быть украшено различными элементами зрелища (сведено с музыкой, хореографией или видеоизображением).

К сказанному когда-то **К. С. Станиславским**, что речь на сцене должна быть естественной и звучной, следует добавить, что **слово в разговорном жанре должно быть действенным. Слово всегда было несущей конструкцией в многоярусном здании эстрадного искусства. Ведь именно слово в первую очередь давало и дает возможность эстраде быть злободневным, острым, страстным искусством**, в котором более чем в других выражаются элементы юмора, сатиры и публицистики. Это обстоятельство во многом определяет работу режиссера над воплощением номеров, связанных со словом. Артист должен раскрыть смысл, тему, идею, содержание текста, имея в своем распоряжении единственное средство — звучащее слово. Мы обязаны вовлечь в жизнь исполняемого номера тембр голоса артиста, его интонацию, ритм речи, мимику, жест и т. д.

Артистов разговорного жанра зрители любят особенно. **Рассмотрим некоторые подвиды разговорного жанра с точки зрения современной режиссуры.**

Конферанс — искусство редкое, не имеющее аналогов в других видах сценического искусства. Пришло оно к нам из балаганного театра (**балаганные зазывалы** на представление были связующим звеном между сценой и зрителем). Природа этого жанра — **разговор со зрителем**. Согласно «Театральной энциклопедии», конферансье — это «артист эстрады, объявляющий номера и выступающий перед публикой в промежутках между ними. <...> Поведение конферансье на сцене и тексты его реплик носят обычно комедийный характер. Конферансье комментирует отдельные номера, объединяя эстрадную программу, стремится придать ей злободневный характер»¹².

Казалось бы, в этой краткой цитате сказано о конферансье все, но для режиссера в ней много упущено. Задача конферансье не только в сообщении зрителям, кто и с чем выступает (это можно делать и по радио за сценой). В объявлениях конферансье есть другая цель — подготовить зрителей к тому или иному номеру, **объединить сцену и зал**, создать непринужденную обстановку, атмосферу общения и доверия. В поиске манеры ведения концерта для режиссера выбор конферансье необычайно важен. Настоящий успех к конферансье приходит тогда, когда точно найденные репризы затрагивают волнующие зрителей проблемы, вызывая реакцию в зале. **Режиссер часто использует конферансье для объединения разнородных элементов программы, превращая ее в целое, связанное**

¹² Театральная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1964. Т. 3. С. 179.

между собой эстрадное представление. Конферансье нередко стремится затушевать слабые места программы, выделить сильные, а также вызвать неожиданные ассоциации, воздействуя на **зрительный зал, добиваясь тем самым более благоприятного зрительского восприятия.** Не случайно многие известные конферансье с высоким исполнительским мастерством были и режиссерами (*А. Г. Алексеев, Б. С. Брунов, О. А. Милявский*).

Важнейший элемент профессионального мастерства конферансье — импровизация. Одними из наиболее ярких современных представителей этой профессии можно назвать *Ивана Урганта, Николая Фоменко, Максима Галкина, Лолиту Милявскую и Александра Цекало.*

В отличие от драматического или оперного артиста, исполняющего какую-либо роль или партию, написанную драматургом, композитором или сценаристом, **конферансье, как правило, сам сочиняет свою роль.** Причем на каждом концерте — заново. «Сочиняет» не значит — пишет на бумаге. Скорее это импровизация на тему домашних заготовок. В тех случаях, когда конферансье «не владеет пером», он все равно автор своей роли, только изложенной профессиональным литератором, знающим исполнительские возможности данного артиста. **Ибо все, что произносит конферансье, воспринимается публикой как его собственные мысли и слова, рожденные здесь и сейчас.** Именно эта особенность является одной из важнейших забот режиссера в работе с актером. Именно то, что сценический образ конферансье прежде всего определяется физическими данными артиста, его внешним обликом, и является для режиссера отправной точкой.

К примеру: *Алексей Алексеев*, всегда выходивший на сцену во фраке, крахмальной манишке, с моноклем, воспринимался зрителями как петербургский сноб. До конца своих дней (последний раз он вышел на сцену Театра сада «Эрмитаж» в Москве летом 1976 года) он выходил в строгом фрачном костюме. Его отличало холодное, сдержанное, язвительное остроумие, рассчитанное не столько на безудержный смех, сколько на улыбку. Образ «человека во фраке с моноклем» исходил из его внутренних и внешних данных, его обладания вкусом, тактом, его прирожденной интеллигентности (Алексеев окончил юридический факультет Университета, владел несколькими иностранными языками).

С конца 20-х годов, а особенно во время Великой Отечественной войны и в послевоенные годы, не менее популярным был *Михаил Гаркави*. Артист, обладавший острым чувством «эстрадности», никогда не пользовался заранее написанным текстом, легко вступал в шуточный разговор с публикой, блестяще импровизировал, отличался удивительной находчивостью. Наделенный от природы довольно грузной фигурой, *М. Гаркави*

выбегал на сцену, широко раскинув руки, словно желая обнять всех сидящих в зале. С его лица не сходила добродушная улыбка, а удивительная подвижность, легкость и пластичность сочетались с умением по ходу концерта исполнить песенку, куплеты, став партнером исполнителя.

Среди наиболее ярких концертов XX века можно выделить *Льва Шимелова* и ушедшего из жизни *Бориса Брунова*.

Образы, в которых выступают концерты, так же разнообразны, как человеческие характеры и индивидуальности.

Вспомним знаменитого Концертанта из спектакля *Сергея Образцова* «Необыкновенный концерт». Но это уже другой жанр — **пародия**, на котором мы ниже остановимся подробнее.

С конца 30-х по конец 50-х годов на эстраде особенно популярным был **парный концерт**. В 1937 году два одаренных драматических артиста, *Е. Дарский* и *Л. Милов*, вышли на сцену Летнего театра московского сада «Аквариум». Перед зрителями предстали элегантный, точный в своих жестах, несколько официальный Дарский и его «вечный ученик» Милов, подкупающий своим обаянием, беспомощностью, мешковатостью, своеобразным тембром голоса. После войны умершего Дарского заменил Новицкий. Популярный парный концерт *Милов* и *Новицкий*, а затем *Тарапунька (Юрий Тимошенко)* и *Штепсель (Ефим Березин)* надолго завоевали зрительские сердца.

Особенность парного концерта, которую обязательно учитывает режиссер, заключается в том, что выступают актеры от лица раз и навсегда установившихся образов, как бы нося постоянную маску. Исполнители, как правило, антиподы во всем. Если один сангвиник, то другой флегматик; если один оптимист, то другой пессимист. Вспомним двух «старух» — *Авдотью Никитичну* и *Веронику Маврикиевну (Борис Владимиров и Вадим Тонков)*, продолжением которых стали **Новые русские бабки (Сергей Чванов и Игорь Касилов)**.

Строя взаимоотношения между исполнителями парного концерта, режиссер исходит из того, что у персонажей практически никогда ни в чем нет согласия. **Именно противоположности и столкновения характеров (мировоззрений) составляют суть конфликта в парном концерте.** И это само по себе дает повод к всевозможным недоразумениям, сценкам-интермедиям, возникающим как бы по ходу концерта. В качестве примера можно привести современную телевизионную программу «Субботний вечер», где в роли ведущих выступают «Новые русские бабки».

Весьма важное для парного концерта обстоятельство, что события, которые приводят к столкновению, спору, конфликту, для исполнителей совершились только что или совершатся сейчас, сию секунду. В парном

конференсе режиссеры и актеры имеют дело с четко выстроенным и написанным автором текстом. Поэтому режиссер не только заботится о создании сценических образов, но и выстраивает между ними точное сценическое действие и четко определяет игровые взаимоотношения. Причем такие, которые каждый раз приводят к столкновению и конфликту.

В парном конференсе есть еще одна особенность, которую обязательно учитывает режиссер. Речь идет о характере общения. **Общение между партнерами всегда органично сочетается с прямым и косвенным общением с публикой.** Партнеры одновременно общаются между собой и со зрителем: смотри, мол, какие еще встречаются в нашей жизни типы.

Содержание и темы разыгрываемых интермедий всегда злободневны. В их основе животрепещущие проблемы. Но о чем бы ни шел в интермедиях разговор, его драматургия всегда должна выходить на объявление номера программы.

Процесс и содержание работы режиссера с исполнителем на первом этапе: определение темы, идеи, сквозного действия в номерах разговорного жанра, — совпадает с работой театрального режиссера. Затем режиссер эстрадного представления идет другим путем. Наша задача — раскрыть все возможности разговорного жанра, учитывая образ исполнителя, стиль его шуток, реприз, характер текста, речевые особенности и т. д.

В XX веке популярными становятся так называемые **эстрадные монологи** — своеобразные комедийные или сатирические сценки, разыгранные от лица какого-либо персонажа. Вспомним монолог *А. И. Райкина* «В Греческом зале», «Монолог дирижера» в исполнении *Е. Петросяна*, монологи *Г. Хазанова* в образе ученика кулинарного техникума, монологи *Е. Шифрина*, *К. Новиковой* в образе тети Сони.

Как правило, эти **монологи делятся на сатирические и юмористические.** Сатирические монологи обычно авторские (*М. Жванецкий*, *М. Задорнов*, *Л. Измайлов*, *В. Коклюшкин*, *С. Альтов*).

Если в сатирическом монологе характер персонажа и его недостатки гиперболизированы, то характер персонажа юмористического монолога соединяет в себе черты положительные с чертами, которые с точки зрения автора следует высмеять.

Исполнение монолога на эстраде имеет важное отличие от исполнения монолога в спектакле. Если в спектакле это рассуждения действующего лица с самим собой, как бы мысли вслух, то **монолог на эстраде — это разговор персонажа со зрителем**, и на первый план здесь часто выходит внутренняя или внешняя **характерность как составная часть сценического образа на эстраде.**

Здесь можно вспомнить талантливый номер «Смех сквозь слезы» *Любови Полищук*. Собственно, это были три микромонолога, объединен-

ные одной главной мыслью — судьбой нашей современницы, которая раскрывалась в жизни трех несчастливых в личной жизни женщин: проводницы пассажирского вагона, жены горького пьяницы и женщины-красавицы. Чтобы раскрыть разность характеров и образа жизни трех молодых женщин, Полищук использовала только одну деталь костюма — длинный шарф. Всякий раз, повязывая его по-разному, она внешне подчеркивала создаваемый ею неповторимый женский характер.

В жанре бытового устного рассказа работал *Михаил Евдокимов*, выступавший с исполнением сочиненных им рассказов «от собственного лица». Простодушный, наивный, как правило, деревенский, не очень сообразительный персонаж его рассказов все время попадал в какую-либо нелепую историю, которую автор, по его словам, сочинял в соавторстве с прототипами его героев.

Появление жанра бытового рассказа связано с приходом на эстраду актера Малого, затем Александринского, театра *Ивана Горбунова*, исполнявшего свои «бытовые рассказы», опубликованные в журналах «Современник» и «Отечественные записки». Блестящий рассказчик-импровизатор, он с успехом изображал крестьян, купцов, мастеровых, городских, обывателей, передавая своеобразие народной речи.

Знаменитый эстрадный артист *Владимир Хенкин* долгие годы выступал со своими бытовыми рассказами-сценками (наиболее знаменитые из них — «В бане», «Контроль в вагоне», «Урок музыки» и т. д.).

В 20-е годы на эстраде со своими бытовыми рассказами выступал *Игорь Москвин*, выдающийся артист МХАТа.

Чуть позже, с приходом на эстраду легендарных *Марии Мироновой* и *Александра Менакера*, особое место в концертах начинает занимать **скетч** — маленькая пьеса для эстрады для 2–3 действующих лиц. Третьим или вторым часто бывает телефон. В скетче режиссер сталкивается с концентрацией событий, репризностью диалога, неизменным гротеском комических персонажей. Все это возникает из-за целого ряда нелепостей, вызванных заданной драматургом ситуацией, и обычно заканчивается счастливой развязкой.

Секрет исполнительского решения скетча заключается в том, что действующие лица не догадываются о нелепости ситуации, в которой они находятся.

К примеру: заказчик, идя к портному, ошибся дверью и попал к гробовщику. Оба считают, что говорят об одном и том же. На самом деле зрители понимают, что один говорит о костюме, а второй — о гробе. Таким образом, в основе драматургического конфликта скетча лежит нелепая ситуация.

В третьей четверти XX века широкое хождение на эстраде имели **миниатюры**. Это понятие появилось на эстраде еще в конце XIX века,

а в нашей стране театр миниатюр существовал как до войны, так и после нее. Самым заметным и внесшим неocenимый вклад в развитие современного искусства эстрады был Ленинградский театр эстрады и миниатюр под руководством н. а. СССР *А. И. Райкина*.

В наши дни особенной популярностью пользуются различного рода **пародии** (в переводе с греческого — наизнанку). Имена артистов этого разговорного жанра очень хорошо известны публике (*В. Винокур, М. Галкин, М. Грушевский, Ю. Гальцев и т. д.*). «**Пародирование — это комедийное преувеличение в подражании**, утрированно-ироническое воспроизведение характерных индивидуальных особенностей, формы того или иного явления, которое вскрывает комизм и низводит его содержание»¹³. **Пародия — одно из сильнейших средств общественной сатиры**. Она весьма доступна для восприятия публикой. Широкое распространение жанр пародии получил еще в начале XX века. В этом жанре успешно работали *Рина Зеленая, Мария Миронова*, позднее — *Виктор Чистяков, Геннадий Дудник, Зиновий Гердт*, после 60-х годов — *Геннадий Хазанов*.

Пародия имеет успех у зрителей лишь тогда, когда им хорошо известно пародируемое явление или предмет. Иногда предметом пародии становится содержание, иногда внешняя форма произведения. Как мы уже подчеркивали, в основе пародии всегда лежит преувеличение, точнее, одна из его основных форм — **карикатура, гипербола или гротеск**.

Определяя характер и манеру исполнения пародии, режиссер и актер, как правило, прибегают к одному из названных приемов, которые, по их мнению, могут привести к желаемому результату. Важно помнить, что не каждый прием соответствует актерскому дарованию.

Пародия таит в себе величайшую опасность — **дурновкусие**. Зачастую внешняя имитация становится лишь **передразниванием**, пусть даже иногда довольно искусным. В качестве примера следует привести излюбленные имитации голосов и манеры речей Брежнева, Горбачева и Ельцина и использование для этого их характерных речевых особенностей. В противовес этому вспомним передачу «Куклы», ранее шедшую на НТВ. Это были действительно пародии, так как главным предметом осмеяния являлись действия и поступки персонажей, их речевые штампы. Вообще **кукольный жанр — наиболее близкий жанр к пародии**. Здесь необходимо вспомнить блестящую пародию на эстрадные штампы — знаменитый спектакль *С. В. Образцова* «Необыкновенный концерт». Остропародийная актриса *Марта Цифринович* и ее неподражаемая Венера Михайловна Пустомельская также вошли в сокровищницу эстрадного искусства в жанре пародии и скетча.

¹³ *Борев Ю. А.* Комическое. М.: Искусство, 1970. С. 218.

Как показывает практика, исполнение пародий — вещь очень тонкая, требующая от актера, помимо специальных дарований, определенного склада ума, повышенной наблюдательности, особого отбора выразительных средств.

∞ Музыкальные жанры на эстраде

Говоря об особенностях работы режиссера театрализованных массовых зрелищ над музыкальными жанрами, следует отметить, что из всего многообразия их форм нам чаще всего приходится сталкиваться с **песней** в различных ее ипостасях. Все мы живем в атмосфере песни, которая стала практически синонимом эстрадного искусства.

Особую, идеологическую роль в нашей стране песня стала играть в советский период. На смену песням, обращенным ко всем и от имени всех («Нам песня строить и жить помогает, // Она как друг и зовет, и ведет. // И тот, кто с песней по жизни шагает, // Тот никогда и нигде не пропадет»), пришла правда человеческого переживания («Мне тебя сравнить бы надо с песней соловьиною»). Маршеобразные «бодрячки» постепенно заменили баллады, новеллы, лирические песни-монологи. Словом, песни, рассчитанные не на массовое, а на индивидуальное исполнение.

Особняком в нашей эстраде стоит **авторская песня**, обогатившая песенную культуру новыми образами, особым поэтическим языком и мелодическими оборотами (*Булат Окуджава, Юрий Визбор, Александр Галич, Владимир Высоцкий, Александр Городницкий, Сергей Никитин, Александр Розенбаум, Юлий Ким, Вероника Долина, Олег Митяев и др.*).

Конец 60 — начало 70-х годов отмечены появлением новой песенной эстетики, привнесенной **вокально-инструментальными ансамблями (ВИА)**. Поначалу принятые в штыки профессиональными композиторами и чиновниками «от культуры», ВИА сразу получили полное признание молодежи — благодаря новой манере аранжировки, исполнению и поведению на сцене (*«Поющие гитары», «Самоцветы», «Веселые ребята», «Пламя», «Песняры», «Ялла» и др.*).

Особняком среди них стоит рок-легенда — **группа «Машина времени»**, успех которой определил уникальный состав музыкальной группы во главе с *Андреем Макаревичем*. «Эзопов язык» сочиненных *А. Макаревичем* и *А. Кутиковым* полузапрещенных произведений «Марionетки», «Поворот», «Свеча», «Маски» были своеобразным вызовом социальным и политическим устоям эпохи застоя. Верность мелодичности, философской содержательности и ритмическому строю исполняемых произведений сделало «Машину времени» подлинным долгожителем среди прочих эстрадных коллективов.

Конец 80-х — начало 90-х годов предъявили отечественной эстраде развитие **рок-направления** («ДДТ», «Аквариум», «Кино», «Наутилус Помпилиус», «Агата Кристи», «Чайф», «Алиса» и т. д.).

Все вышеназванные направления и коллективы отличала индивидуальная исполнительская манера, что, собственно, и сделало их заметными среди прочих. В связи с этим следует отметить, что **одной из существующих бед сегодняшней эстрадной песни на сценических подмостках является отсутствие у большинства исполнителей собственной манеры пения**. Часто певцы подражают друг другу в манере голосоведения.

Для режиссера крайне важен выбор исполнителей. Он должен исходить из сценической задачи, которую решает исполнение той или иной песни. Ведь песня обретает жизнь только тогда, когда ее исполняют. **Для зрителя песня — неотъемлемая часть исполнителя и наоборот**. Не случайно мы говорим: «песни *Шульженко, Бернеса, Кристалинской, Зыкиной, Пугачевой, Пьехи, Кобзона, Толкуновой*», часто не задумываясь, что у этих песен есть авторы, которым они принадлежат. Трудно представить себе «Синий платочек» без К. Шульженко, «Арлекино» без А. Пугачевой, «День Победы» без Л. Лещенко, «Огромное небо» без Э. Пьехи, «Поговори со мною, мама» без В. Толкуновой, «Течет река Волга» без Л. Зыкиной... Песня только тогда находит свой путь к зрителю, когда личность исполнителя накладывает на нее свой неотделимый отпечаток.

Современное пение — органичный сплав музыки и слова, нюансировки и фразировки, а главное — личностных эмоциональных переживаний исполнителя.

Если мы обратимся к творчеству известных мастеров песни прошлого и настоящего, то обнаружим, что каждый из них в поисках характера и манеры исполнения исходил не только из понимания музыкального содержания конкретной песни, но, прежде всего, **из своих вокальных и актерских возможностей**. Здесь можно вспомнить и известных зарубежных артистов-певцов: *Эдит Пиаф, Шарля Азнавура, Джо Дассена, Энгельберта Хампердинка, Тома Джонса, Фрэнка Синатру, Мирей Матье, Лили Иванову, Карела Готта, Марилю Радович и др.*

«Я не пою, я играю песни», — любила повторять *Л. А. Русланова*. Ее «Из-за острова на стрежень», «Валенки» стали символом романтики казачьей вольности и волжского степного раздолья, а также лукавого, веселого юмора, который был самым характерным качеством манеры ее пения.

Превращать каждую песню в живую картинку умела *К. И. Шульженко*. Ее вокальная пластическая манера исполнения, точно выверенный жест, глубина и нежность чувств сделали певицу звездой русской эстрады.

Удивительная элегантность, выразительность слова, окрашенного неповторимым грассированием, отличали исполнение собственных песен **А. Н. Вертинского**. Народный одесский юмор в сочетании с житейской мудростью, особая тембральность голоса и до конца дней сохранившееся юношеское восприятие жизни отличали песенное творчество всенародного любимца **Л. О. Утесова**.

Создателем нового **интеллектуального** направления в песенном исполнительстве был **М. Н. Бернес**. **«Петь на эстраде надо не только голосом, но и, пожалуй, особенно важно, — сердцем и всем своим существом»**, — говорил Бернес¹⁴. Он заставлял зрителя-слушателя соразмышлять вместе с ним. По сути, он был не только режиссером своих песен, но и их автором. Одной из последних была песня «Журавли» (**Я. Френкеля** и **Р. Гамзатова**). Написанная для Бернеса, она стала певческим символом послевоенных лет.

Исследуя отличия творчества корифеев прошлого и слушая сегодняшних исполнителей, нам, режиссерам, полезно поразмышлять, что же такое нынешняя «эстрадная звезда». Всякое понятие «звезды» покоится на ее социальной востребованности. «Человечеству необходимо видеть на эстраде то парнишку и нимфетку, то томную красавицу, то роскошного красавца, а то вдруг надежного друга и отца», — пишет **В. Смирнова**¹⁵.

Для режиссера же наиболее важен тот певец-актер, который имеет не только долгий, установившийся успех у слушателей, но, прежде всего, — неповторимый характер дарования и неординарность репертуара, а также манеру исполнения, запоминающуюся большинству зрителей.

В последнее время выступления артистов даже достаточно высокого уровня сопровождаются танцевальными группами. Зачастую действие этих групп на сцене с очень большой натяжкой можно назвать танцем. Однако такие «группы сопровождения» стали обязательной составляющей работы эстрадных солистов.

Возникает вопрос: **зачем это исполнителю?** Подчеркнуть ритмическую основу песни, раскрыть ее подтекст или просто проиллюстрировать песню? Чаще всего — ни первое, ни второе, ни третье. **В большинстве случаев это лишь «украшательство», не имеющее даже ассоциативного отношения ни к содержанию, ни к мелодическим особенностям исполняемой песни.** Такова дань моде. Активные движения на сцене самого артиста, как правило, всего лишь подчеркивают его работу под

¹⁴ Бернес М. Н. Главное — неповторимость // В кн.: Мастера эстрады советуют. М.: Советская Россия, 1967. С. 27.

¹⁵ Смирнова В. Что такое эстрадная звезда // Эстрада и цирк, 1992, № 5–6.

фонограмму, так как петь и одновременно активно танцевать дано далеко не многим.

Работая над песней и прокладывая ей «путь к зрителю», **режиссер, прежде всего, должен не разрушить образ песни.** Привлекая к своей работе тот или иной хореографический коллектив, режиссер обязан думать не об иллюстрации содержания, а о раскрытии подтекста, создании пластического (ассоциативного) образа. Конечно, решение этой задачи принадлежит **балетмейстеру.** Однако важно, чтобы солист впервые встречался с балетом не на концерте, как сегодня часто происходит. Необходимо, чтобы созданный балетмейстером и танцорами **пластический рисунок** не входил в противоречие с тем образом, который создает сам исполнитель, и соответствовал индивидуальной манере данного певца. К примеру, то, что поможет творческой индивидуальности *Надежды Бабкиной*, не подойдет *Иосифу Кобзону* и т. д. Таким образом, задача режиссера и балетмейстера — помочь певцу найти наиболее яркое образное решение песни.

В процессе работы с известными эстрадными певцами мне не раз приходилось совместно с балетмейстером придумывать хореографическое или пластическое решение песни. Каждый раз эта работа была продиктована рядом режиссерских задач, связанных с общей концепцией постановки, с индивидуальностью исполнителя, а главное — с раскрытием драматургии самой песни. Финал одной из моих постановок, посвященной **Дню независимости России**, завершился песней «Моя земля» в исполнении композитора, н. а. России *Михаила Глуза*. Я попросила балетмейстера, н. а. России *Бориса Санкина*, создать с руководимым им коллективом «*Ритмы планеты*» большую светлую композицию, соответствующую этой лирико-патриотической и мелодичной песне. Оттолкнувшись от музыки и первых слов песни: «В дальний путь гуси-лебеди летят. // Под крылом плещет алая заря. // И меня поднимает в синеву на руках своих моя земля!», балетмейстер придумал одеть танцоров, юношей и девушек, в белые холщовые стилизованные одежды Древней Руси с просторными рукавами-крыльями. Кроме того, все они танцевали босиком. Пластический язык танца соответствовал содержанию и музыкальной стилистике песни. Видеоряд, который также сопровождал это массовое зрелище, практически целиком состоял из кадров, снятых с высоты птичьего полета. Все точно парили над Россией, ее городами, лесами, полями...

Другой пример. Во время работы над театрализованным гала-концертом «Берегите Россию!» я услышала в исполнении молодого певца *Евгения Гора* знаменитую «песенку фронтового шофера» *Б. Мокроусова* и *Б. Ласкина*. Мне понравилась современная аранжировка этой всем знакомой песни. Я предложила балетмейстеру *Маргарите Лавриковой* (худож-

жественный руководитель шоу-балета «Шарм») создать песенно-хореографическую картинку: молодые солдаты и девчонки возвращаются домой с фронта. Среди них — главный заводила, некий поющий Василий Теркин, рассказывающий, как «они вели машины, объезжая мины, по путям-дорогам фронтовым». Пластически группа танцоров словно «выезжала» на сцену на солдатской трехтонке и в конце песни также «уезжала». В хореографическую ткань были вплетены и популярные синенькие платочки, и красный кумачовый платок. Молодость и задор исполнителей сочетались с современной ритмичной аранжировкой песни. Молодой, но уже известный певец репетировал наравне с танцорами, органично влился в пластическую ткань композиции, и зритель верил, что «помирать им рановато, есть у них еще дома дела».

Завершая разговор о наиболее важных эстрадных жанрах и роли режиссера в работе над ними, следует подчеркнуть, что одна из существенных возможностей сегодняшней эстрады — **нарушение жанровых границ**. Современный режиссер как бы переступает, разрушает границы основного жанра, в котором работает артист, включая, например, в разговорный номер элементы танца, пантомимы, вокала. Но это имеет успех лишь тогда, когда режиссер хорошо знает особенности и возможности того жанра, над которым работает, когда он учитывает исполнительские возможности актера, а также умеет использовать весь арсенал его дарования и профессионализма, скрывая имеющиеся недостатки.

Таким образом, синтез жанров в номере — это не механическое соединение по принципу «все что угодно и как угодно», а создание органичного жанрового сплава в определенной пропорции. При этом основной жанр все же остается доминирующим, а все другие жанры работают на него, лишь помогая выявлению индивидуальности исполнителя.

Рекомендуемая литература:

Немирович-Данченко В. И. О творчестве актера. М.: Искусство, 1984.

Шаляпин Ф. И. Маска и душа. М.: Московский рабочий, 1989.

Алексеев А. Г. Серьезное и смешное. М.: Искусство, 1965.

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

Савкова З. Монолог в искусстве массовых представлений. Л.: ЛГИК, 1979.

Телевизионная эстрада: Сб. статей. М.: Искусство, 1981.

Эстрада без парада: Сб. статей. М.: Искусство, 1991.

Эфрос Н. Записки чтеца. М.: Искусство, 1980.

Шевалье М. Мой путь, мои песни. М.: Искусство, 1977.

Смирнова В. Что такое эстрадная звезда // Эстрада и цирк, 1992, № 5–6.

ЛЕКЦИЯ 14

Некоторые особенности эстрадного искусства. Содержание и форма на эстраде

Эстрада, как известно, в переводе с французского — маленькая площадка для концертного выступления артистов. Мы говорили, что **эстрада — это вид искусства малых форм** (вокального, хореографического, драматургического, драматического искусств). Этот, один из самых молодых, видов искусства сформировался в конце XIX века.

Наша задача — знать и профессионально применять особенности режиссерской работы на эстраде — временные, творческие, драматургические.

Как всякое искусство, эстрада есть художественное отражение реальной деятельности и утверждение определенной идеи в определенной форме. Естественно, что она, как всякие другие виды искусства, должна эмоционально воздействовать на человека, обращаться к его духовному началу.

Эстрадное искусство — изначально **публицистично** («утром в газете, вечером в куплете»). Эстрада — носитель прогрессивных идей и мыслей. На нее должно проецироваться все новое. Еще раз подчеркнем, что советская песня, придя на эстраду, стала на долгие годы основой музыкального языка других сценических жанров: оперы, оперетты, а также стала играть ключевую роль в кинематографе. Мы с полной уверенностью можем сказать, что эстрада — наиболее демократическое искусство. Ее истоки — в народном творчестве. Народные празднества, хороводы, частушки на Руси, еще раньше — балаганные зазывалы на ярмарках, скоморохи-острословы — праотцы нашего разговорного жанра. Здесь же истоки зрелищности эстрады, сочности и яркости красок современных театрализованных массовых зрелищ и музыкальных представлений.

Популярный артист **Ян Арлазоров** унаследовал в своем творчестве вышеперечисленные приемы народной игры, а также широко известные еще в XVIII веке площадные забавы и шутки.

Блестящий танцевальный номер Государственного академического хореографического ансамбля «Березка» «Петрушка» — яркая образная иллюстрация массовых театрализованных зрелищ древней Руси, положенная на язык хореографии.

Одна из главных особенностей эстрады — непосредственный, прямой контакт с аудиторией — пришла к нам от языческой Руси.

Исторически прослеживается еще одна отличительная черта эстрады — **многожанровость**. Скоморошья игрища, где наряду с плясками и

песнями была игра на музыкальных инструментах (к примеру, гусях), цирковые номера (вождение дрессированных медведей) сливались в общий театрализованный калейдоскоп. Однако количество исполняемых номеров — **не количественная, а качественная особенность эстрады**. Недаром само слово «концерт» — от латинского *concerto* — означает публичное состязание.

Конечно, эстрада находится в непрерывном развитии, и форм эстрадных программ сегодня множество. **Это и мюзик-холл, и филармонический концерт, и творческий вечер, и сольный эстрадный концерт, и бенефис, и концерт-реквием, и шоу-ревю, и театрализованные массовые действия, и варьете, и кабаре, и театр миниатюр, и народные празднества, и эстрадное представление со сквозным сюжетом, и спектакль-концерт, и театрализованный джаз и т. д.**

Словом, по своей сути эстрадное искусство — своеобразное соединение всех видов временных и пространственно-временных искусств.

Говоря об особенностях эстрады и ее отличиях от театра, следует заметить, что последний часто заимствует у эстрады ее способность к броскому, репризному характеру творчества, афористичность и публицистичность. Вспомним творческое наследие **Е. Б. Вахтангова**, его великую «Принцессу Турандот», спектакли **Ю. П. Любимова**, «Хануму» **Г. А. Товстоногова**, ряд постановок **М. А. Захарова**, такие как «Юнона и Авось», «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», его более ранние спектакли на сцене Московского театра Сатиры (например, «Маленькие комедии большого дома» с блистательным **Андреем Мироновым**, «Проснись и пой» с **Г. Менглетом** и **Н. Корниенко**).

Во все переломные периоды истории эстрада словно обретает новое дыхание благодаря своей **публицистичности**. Так, в 90-е годы XX века гласность вдохновляет большое количество писателей-сатириков на создание разного рода литературных произведений для известных артистов разговорного жанра на эстраде, а также рождает новый драматургический стиль в театре. Не случайно такие известные мастера эстрады, как **Г. В. Хазанов**, начинают активную работу в театре в качестве драматических артистов. **Появляются новые формы эстрадно-драматических спектаклей:** «Ужин с дураком», «Наполеон и Жозефина».

Если говорить о **связи эстрады и театра**, то эстраде очень близки вахтанговская и мейерхольдовская театральные школы, где ироническое отношение к создаваемым образам, зрелищность и форма — на первом месте. Не столь близки эстраде **психологизм и реалистичность** театра.

Мы уже вспоминали одну из особенностей эстрадного искусства — **гротеск**. Эстраде свойственно **преувеличение**. Она, как увеличительное стекло, дает увидеть то, что в театральном искусстве малозаметно.

Наконец, один из главных признаков эстрады — **развлекательность**. **С одной стороны, у эстрады — воспитательная роль, с другой — развлекательная, и наша задача — соединить эти две позиции наиболее художественно.** Средства художественной выразительности, которыми пользуется режиссер, постановочные средства не должны затушевывать мысль, идею, которую нам необходимо донести до зрителя.

Рекомендуемая литература:

- Захава Б. Е.* О принципах вахтанговской школы // Е. Б. Вахтангов. Материалы и статьи. М.: ВТО, 1984.
- Зись А. Я.* Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978.
- Товстоногов Г. А.* Открытие Вахтангова // Е. Б. Вахтангов. Материалы и статьи. М.: ВТО, 1984.
- Рубб А. А.* Пока занавес закрыт. М.: Советская Россия, 1987.

ЛЕКЦИИ 15–16

Современные виды и формы эстрадных программ и массовых представлений. Театрализованный концерт и его композиционные особенности

Как известно, **«форма — способ существования и выражения содержания»**. Прежде чем говорить о той или иной форме эстрадной программы, напомним, что слово «концерт» обозначает определенное сценическое действие, публичное выступление артистов по заранее составленной программе. Понятие концерта сформировалось еще до нашей эры, в греко-римскую эпоху, когда существовали традиции проведения различного рода состязаний, в том числе в художественном творчестве. Итак, концерт в переводе с латинского — состязание, соревнование. Для нас важно, что **концерт — не механический набор, а синтез разножанровых номеров в единое целое, в результате которого рождается новое художественное произведение.**

Различные по жанру и характеру, форме и стилю, по количеству исполнения и содержанию номера мы обязаны сделать произведением, по сути, **одного жанра**, создать действенное динамичное зрелище, особый образный мир, облеченный в яркую острую форму, праздничную атмосферу, дающую возможность зрителю легко воспринимать содержание.

Энциклопедически концерты бывают следующих видов:

- Музыкальный (симфонический, камерный, фортепианный, скрипичный и др.).
- Литературный (художественное чтение).
- Смешанный (музыкальные номера, художественное чтение, сцены из спектаклей, балетов, юмористические рассказы, пародии, цирковые номера и др.).

В данной работе нас интересуют концерты эстрадные. Здесь мы можем выделить несколько основных групп: **дивертисментный (или сборный), сольный, варьете, кабаре, шоу, ревю (обозрение), мюзик-холльные программы, эстрадные представления со сквозным сюжетом, театрализованные концерты.**

Режиссер-постановщик, заботясь о зрительском восприятии того или иного вида концерта как самостоятельного художественного произведения, выделяет главное — его **композиционное построение**. Понятно, что никогда нельзя ставить рядом одинаковые по жанру, стилю, характеру, темпо-ритму номера, так как непродуманный порядок построения номеров

наносит существенный урон зрительскому восприятию. Не стоит идти на поводу у артистов, даже если у них через 15 минут начинается концерт в другом месте.

В последние годы все чаще употребляется слово *шоу*, даже если оно не отражает происходящего на сцене. Для того чтобы разобраться в терминологии, **рассмотрим основные сложившиеся формы эстрадных концертов.**

- **Варьете** — это калейдоскоп номеров, идущих при минимальном участии конферансье и других артистов разговорного жанра.

- **Кабаре** (от *фр.* — кабачок) предполагает не только сидящую за столиками публику, но и определенный стиль, форму и содержание эстрадного концерта, а также **атмосферу зрительского общения**, в которой он идет. Поначалу кабаре представляли собой артистические и литературные клубы, где после полуночи собирались поэты, артисты, художники. На маленькой сцене, расположенной посередине или сбоку зала, в импровизационной манере выступали те, кто приходил в кабачок отдохнуть. Таким образом, происходящее в кабаре было своеобразным отражением событий в художественной сфере. Зрелище носило **импровизационный характер**, исполнители стремились эмоционально расшевелить публику, и постепенно грань между сценой и зрительным залом стиралась. Главную роль в кабаре программах всегда играл **конферансье, ведущий непринужденный разговор с публикой и вызывающий немедленную реакцию зала.**

К концу XIX века клубная форма кабаре постепенно перерастает в **платный эстрадный театр**. При этом сохраняется первоначальный кабаре дух: шуточные лирические песенки, пародии и сатирические номера, сольные танцы и, конечно, конферанс. Основные приемы, используемые здесь, — **гротеск, эксцентрика, буффонада, ироническая стилизация**. Одним из первых известных в России кабаре, появившихся в начале XX века, стала «Летучая мышь» в Москве. Артисты Московского Художественного театра составили основной костяк «Летучей мыши». Затем появились «Кривое зеркало», «Бродячая собака» и «Привал комедиантов» в Петербурге.

Созданию кабаре программ отдали дань многие известные режиссеры, включая **Вс. Э. Мейерхольда** и **Н. Н. Евреинова**, а также крупнейшие художники того времени — **Н. И. Альтман** и **С. Ю. Судейкин**. Рисунками последнего, как известно, были украшены стены «Бродячей собаки».

- **Шоу** (от *англ.* — зрелище, показывать) — наиболее распространенный в наши дни вид эстрадного искусства. Это яркая, эмоционально насыщенная программа, не имеющая твердого сюжетного хода, основанная

на внешних эффектах и номерах, соединенных неожиданными переходами и связками.

Одна из главных особенностей шоу — стремительное сценическое действие, близкое по своему характеру к мюзик-холльному. Ошелмляющая динамика **темпо-ритма** позволяет насытить шоу-программу большим количеством разнообразных номеров. В шоу, в отличие от мюзик-холла, важна **яркая сценическая форма, а не сюжетный ход**. Стоит отметить, что шоу — **не жанровая категория**. В форме шоу могут проходить и эстрадные программы, и презентации, и аукционы.

• **Шоу-программа** — это масштабное зрелище, сценография которого создается в реальном сценическом пространстве и во многом зависит от технических возможностей сцены и оборудования. Здесь крайне важна работа **художника-сценографа**. Одним из наиболее ярких современных сценографов является **Борис Краснов**, автор многих шоу-программ, таких как открытия Московских международных кинофестивалей, «Рождественские встречи» Аллы Пугачевой. Также успешно в этом жанре работают **Петр Гиссен, Александр Мальков, Юрий Антисерский, Александр Грим, Григорий Белов**. Все они известны своими яркими работами на крупнейших сценах страны.

Однако художник не должен подменять режиссера-постановщика, ибо тогда сценическое поведение артиста становится зависимым от внешних эффектов, а не от содержания выступления и сверхзадачи всего представления.

К сожалению, шоу-бизнес стал сегодня синонимом эстрады. Это продиктовано чисто коммерческой составляющей, которая далеко не всегда является гарантией качества.

• **Ревю** (от *фр.* — пантомима, обозрение) возникло во Франции в первой трети XIX века как **сатирический театральный жанр**. Популярное «годовое ревю» было злободневным обозрением парижской светско-культурной жизни.

Ревю-обозрение — форма эстрадного искусства, в которой отдельные номера связаны сюжетным ходом, позволяющим все время менять место действия. Здесь эстрадные подмостки обычно трансформируются лишь с помощью деталей. Это может быть то подземный переход, то скамейка в парке, то трибуна стадиона. Чаще всего в ревю **сюжет строится** на необходимости героя искать кого-то или совершать путешествие.

Естественно, что когда режиссер создает ревю-обозрение из готовых номеров, у него возникают трудности драматургического характера, так как готовые номера имеют свою драматургию. Здесь режиссерская задача — **найти логику** «входа» и «выхода» номера в сюжетный ход.

Несколько слов следует сказать о популярных в нашей стране во второй половине XX века **мюзик-холльных программах**.

В отличие от кабаре, где так же, как и в мюзик-холльных программах, есть сюжетный ход, последние **не ставили своей целью быть злободневными**. В мюзик-холле главными были **не актуальность, а яркость формы, исполнительский изыск**. Особую популярность на Западе и у нас во второй половине XX века имели мюзик-холльные программы известных коллективов *Фридрихштатпаласс* в Берлине и *Фоли Берджер* в Париже. Эти коллективы прославились своими балетными номерами, внешними данными танцовщиц (группа «Герлс»), пластикой и артистичностью исполнения, броскостью костюмов.

В Москве в 1923 году на сцене Зимнего театра «Аквариум» открылся **Московский государственный мюзик-холл**, где выступали лучшие артисты эстрады: *Утесов, Загорская, Громов* и др. В отличие от западных, Московский мюзик-холл испытывал на себе влияние драматического театра. Судьба Московского мюзик-холла была сложной, его то закрывали, то вновь открывали.

Тем не менее в 30-е годы москвичи видели спектакли замечательных авторов *И. Ильфа* и *Е. Петрова, В. Катаева, Д. Бедного*. В 1935 году театр был закрыт. Лишь через 25 лет, благодаря усилиям известного актера *Н. П. Смирнова-Сокольского*, режиссеров *А. П. Конникова, Л. Мирова* и др., театр был вновь открыт. Главным режиссером был назначен *А. П. Конников*, ставший автором спектаклей «Когда зажигаются звезды», «Москва — Венера — далее везде» и др.

В 70-е годы в СССР ведущее место занимает **Ленинградский государственный мюзик-холл** (главный режиссер — *И. Я. Рахлин*). Четверть века он являлся лучшим в этом жанре в нашей стране. Создавая яркие зрелищные программы, *Рахлин* привлекал к работе известных драматургов, а также эстрадных артистов. Здесь работали *Сергей Захаров*, затем *Филипп Киркоров, Любовь Полищук* и многие другие яркие представители жанра.

Одной из главных составляющих мюзик-холльной программы является оркестр, как правило, располагающийся на сцене. И, конечно, как уже говорилось, группа «Герлс». К примеру, в одном из номеров «Фридрихштатпаласс» в центре сцены внезапно возникал стеклянный бассейн-купол, внутри которого вместе с крокодилами плавали девушки в купальниках. Использование новейших средств технического оборудования сцены и быстрая их смена — обязательные компоненты мюзик-холльных спектаклей. Как мы говорили, в них всегда есть сквозной сюжет. К примеру, одной из известных постановок ленинградского театра был спектакль «Красная стрела», где действие разворачивалось в поезде. Дей-

ствующие лица — пассажиры, проводница, мужчина и женщина в купе и т. д. Их путешествие и история взаимоотношений составляли сюжетную фабулу, внутри которой были разного рода музыкально-сценические номера.

Следующая форма, которая нас интересует, — **театр миниатюр**. В данном случае слово «театр» не равносильно традиционному понятию «театр», под которым мы понимаем творческий организм. В театре миниатюр как в театре эстрадного направления — особый стиль и форма мышления, образ существования артиста и, следовательно, работы режиссера.

В 20–30-е годы в СССР искусство малых форм очень пугало власть придержащих, так как именно в нем отражалась политическая сатира или же проявлялось чуждое пролетариату буржуазное искусство. Когда мы говорили о **песне** и ее развитии как жанра в эти годы, то подчеркивали, что песне уделялось особое политическое значение. Именно она должна была заменить другие малые формы и эстрадные номера, ранее главенствующие на эстраде.

• **Миниатюра** (от *фр.* miniature) — слово, когда-то обозначавшее лишь рисунок, украшение в древних рукописных книгах, теперь определяло репертуар театров, новое направление в драматургии. Это **короткая пьеса-шутка, водевиль, скетч, хореографическая миниатюра, пантомимическая сценка**. В послевоенные годы широкую известность приобрел ряд театров: Московский театр миниатюр под руководством **Владимира Полякова**, Саратовский театр под руководством **Льва Горелика** и, конечно, Ленинградский театр миниатюр под руководством уникального **Аркадия Райкина**.

Ясно, что после тяжелых военных лет люди больше нуждались в легкой театральной форме, веселой подаче материала, ироничном ярком существовании артистов на сцене. Не случайно в 50-е годы начинается расцвет жанра оперетты и театров миниатюр.

Далее, в 60-е годы, возникает новая форма эстрадно-массового существования на сцене — **КВН**, по сути родившийся из студенческих театров миниатюр. Среди них необходимо вспомнить знаменитый театр миниатюр МГУ «Наш дом», созданный **Марком Розовским**. Здесь же работали режиссер **Илья Рутберг**, композитор **Максим Дунаевский**. Здесь начинали драматурги оперетты и эстрадного жанра **Владимир Дыховичный, Михаил Слободской, Владимир Масс**, в последние годы — **Аркадий Арканов, Григорий Горин, Михаил Мишин** и др.

Театр МГУ, по сути, являлся тогда школой-лабораторией, где формировалось множество ярких творческих личностей: режиссеров, писателей, артистов.

Одним из самых распространенных современных эстрадно-сценических жанров является **эстрадное представление со сквозным сюжетом**.

Это эстрадная программа с развернутым сюжетным ходом, с ролевой персонафикацией и с судьбой героев. В нем используются все выразительные средства, присущие театру: сценическое действие, атмосфера, характеры персонажей. Часто перед такими представлениями пишут слово **театрализованное**, что подчеркивает наличие признаков театра. Одним из ярких примеров эстрадного представления со сквозным сюжетом являются телевизионные «Огоньки» последних лет. В одном из них два главных героя, *Николай Фоменко* и *Иван Ургант*, существуют в определенном сюжете, попадая в разные ситуации. В действие вплетены эстрадные номера различных жанров.

Определение **театрализованный концерт**, к которому я не раз прибегала в своей практической деятельности, также имеет вполне определенное значение. **Понятие «театрализация» включает в себя особенности и функции, свойственные театру, — сценическое действие, мизансцены, отношения между исполнителями, сценическая атмосфера.** Созданию последней режиссер уделяет особое внимание, используя специальный свет, шумовые элементы, фоновую музыку, отсутствие конферанса, специально созданные костюмы и декорационное оформление. Таким образом, речь идет об особом подходе к созданию режиссерского сценария, драматургии и главное — **сценического действия, объединенного общей идеей.** В предыдущих лекциях мы привели немало практических примеров работы над театрализованными концертами.

Важнейшим элементом театрализации концерта является придание ответственности вокальному исполнению.

Это может быть, например, **режиссерская постановка хорового произведения, когда придуманное режиссером действие, логически, эмоционально и художественно связанное с композиторским замыслом, с музыкальной драматургией, образует мизансценический рисунок.** Даже если мы «ставим» песню в ходе концертной программы, мы уже театрализуем ее исполнение. Часто мы привлекаем к этой работе артистов балета, ставя задачи балетмейстеру, работаем над видеорядом или клипом либо подключаем к работе других исполнителей, придумываем световую драматургию, одним словом — **атмосферу песни.**

Бесспорно, театрализованные программы намного богаче и интереснее, чем эстрадные дивертисменты, так как **театрализация дает возможность усилить эмоциональное воздействие на зрителя и апеллировать к его мыслям и чувствам.** В 60–80 годы в Кремлевском Дворце съездов, в Концертных залах «Россия» и «Октябрьский», а также в других крупнейших театральном-концертных залах страны особенно популярны были праздничные театрализованные концерты, облеченные в разные формы.

Их постановка доверялась единицам, и, как правило, это были известные режиссеры ведущих оперных и музыкальных театров — *Л. Д. Михайлов, И. М. Туманов, И. Г. Шароев* (Московский академический Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко), *Р. И. Тихомиров* (Кировский, ныне Мариинский, театр), *Г. И. Ансимов* (ГАБТ СССР), *С. Л. Гаудасинский* (Санкт-Петербургский государственный театр оперы и балета им. М. Мусоргского).

В эти годы определились главные принципы построения таких театрализованных программ. Обычно они проходили с обязательным наличием в драматургии концерта пролога и эпилога, а также сводных номеров (сводные хоры, оркестры, танцевальные сюиты). Большим мастером сводных номеров был *И. М. Туманов*, который придумал в одном из концертов создать ансамбль из 250 лучших скрипачей СССР. В другом концерте были собраны лучшие балерины из всех союзных республик. Все они одновременно выступали на различных по высоте сценических площадках. Специально поставленные номера были обязательной частью таких концертов. **Все в них было подчинено режиссерско-постановочному решению.**

Если оставить в покое политическую и идеологическую составляющие этих работ, а принять во внимание их главные принципы, которые делали представления действенными, зрелищными, эмоциональными и образными, то следует сказать, что они были намного профессионально выше, чем многие сегодняшние. Прежде всего потому, что имели яркий художественный образ, объединяющий различные по жанру номера, эпизоды и блоки.

Таким образом, в работе над массовыми театрализованными зрелищами и музыкальными представлениями режиссер практически создает симбиоз двух сценических искусств. Данный симбиоз предполагает умение учитывать и использовать «условия игры» эстрадного и театрального искусства. В процессе работы режиссер, конечно, не задумывается, какие условия использует в данную минуту, что в его режиссерских действиях от эстрады, а что от театра. Даже если мы говорим о форме постановки, иногда нам ближе эстрадная, яркая, пестрая, фонтанирующая, а иногда — скупое-театральная, камерная форма. Все зависит от нашей режиссерской задачи и диктуется идеей постановки. **Но умение и профессионализм режиссерско-постановочной работы заключается именно в этом синтезе двух видов сценического искусства: эстрадного и театрального.**

Все-таки будущее эстрады, на наш взгляд, должно быть связано с сюжетными, а не с дивертисментными представлениями. И здесь професси-

ональное театральное-музыкальное образование приобретает все большую необходимость. Ведь мы должны создать спектакль, в котором все: и зрелищность, и специальные эффекты, и сценография, а главное — исполнительское искусство, концертные номера — подчинены идее, сюжету и художественному образу всей постановки. Тогда мы найдем общий стиль и атмосферу представления, которые определяют тот эмоциональный отклик в сердцах зрителей, ради которого мы работаем.

Рекомендуемая литература:

- Театральная энциклопедия. Т. III. М.: Советская энциклопедия, 1964. С. 180
- Уварова Е. Д.* Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945). М.: Искусство, 1983.
- Клитин С. С.* Эстрада. Проблемы теории, практики, методики. Л.: Искусство, 1987.
- Глан Б. Н.* Массовые театрализованные представления и праздники. М.: ВТО, 1963.
- Эстрада: Что? Где? Зачем?: Сб. статей. М.: Искусство, 1988.
- Рубб А. А.* Феномен эстрадной режиссуры. М.: Луч, 2001.
- Тихомиров Д. В.* Беседы о режиссуре театрализованных представлений. М.: Советская Россия, 1977.

**Режиссерский сценарий
музыкально-театрализованного представления
МЕЖДУНАРОДНОГО МАРАФОНА ПОБЕДЫ,
посвященного 60-летию Победы
в Великой Отечественной войне**

Санкт-Петербургский государственный театр
оперы и балета им. М. Мусоргского
26 апреля 2005 года

Символы и обозначения:

PM — радиомикрофон

ГМ — микрофон-гарнитура

ПМ — микрофон-петличка

СМ — микрофон на стойке

Жирным шрифтом выделены реплики артистов перед началом следующего номера, ролика, фонограммы.

▼ **Вниманию помощников режиссера к выходу артистов и коллективов на сцену!**

◆◆ **Вниманию звукорежиссера!**

♪ **Вниманию ассистентов по микрофонам!**

■ **Вниманию видеоинженера!**

☺ **Вниманию световых водящих и художника по свету! Солистов и исполнителей водящими лучами не провожать! Снимать луч сразу по окончании музыки или текста!**

■ ■ **Вниманию рабочих сцены к смене кулис и суперзанавеса!**

☀ **Вниманию художников по свету, ответственных за работу дым-машины!**

▼ **ПРИГОТОВИТЬ ЗА СЦЕНОЙ:**

♪ **Радиомикрофоны: 2 петличных (ПМ), 3 головных гарнитуры (ГМ) 4 радиомикрофона (PM).**

■ ■ **Основной занавес закрыт.** ♪ **Перед занавесом — микрофон на стойке (СМ).**

▼ **На сцене, за основным занавесом, «заряжен» Театр танца «Ритмы планеты».**

◆◆ **После позывных зала — ФАНФАРЫ.**

☺ **По команде режиссера свет в зале снять.**

❖ **Фонограмма** — запись текста:

- Полномочный представитель Президента Российской Федерации в Северо-Западном Федеральном округе Илья Иосифович Клебанов.
- Губернатор Санкт-Петербурга Валентина Ивановна Матвиенко.
- Председатель Попечительского совета Международного марафона Победы, член Совета Федераций Федерального собрания Российской Федерации Андрей Хазин.

Официальная часть — на переднем суперзанавесе.

♪ Микروفон убрать.

1. ПРОЛОГ

❖ **Звучит — фонограмма** композиции на тему песни «*Священная война*».

■ На экране **СЛАЙД № 1**.

■ **С первыми звуками музыки занавес открывается.**

▼ На сцене *Театр танца «Ритмы планеты»* — ополчение.

❖ **Звуковой фон боев.**

☺ Перекрещивающиеся прожектора на сцене. ☀ **Мрачная атмосфера, дым. Красные вспышки разрывов на заднем плане.**

С началом музыкальной темы «Вставай, страна огромная» на экране **РОЛИК № 1 «Ополчение» (без звука).**

(Общий поворот к экрану, машут идущему на экране ополчению.)

▼ К концу музыкальной темы — выход ансамбля «*Русской песни*» из-за кулис-«шинелей» сквозь танцоров с шести сторон по два человека.

2. ▼ ♪ Выход *Н. Бабкиной* (РМ) слева по центру. ☺ **Брать водющим лучом.**

С выходом ансамбля «*Русской песни*» «ополчение» разворачивается лицом к залу, замирает. Стоят до конца следующего номера.

■ По окончании музыки сразу **РОЛИК № 2 «Священная война». Звук с betacam.**

■ **Стоп-кадр РОЛИКА № 2** держать до конца номера.

▼ ☺ По окончании номера **снять водящий луч** с *Н. Бабкиной*.
Театр танца и ансамбль «Русская песня» расходятся в разные стороны.

■ На экране — **СЛАЙД № 2**.

3. ▼ 🎵 Выход *И. Горюновой* (РМ) слева по центру из глубины.

☺ **Брать водящим лучом.**

Стихотворение **М. Алигер «Нет забвенья»**.

Чего ты хочешь от меня, война?
 Ведь ты же отзвучала в медном гrome
 Большой победы.
 Разве не сполна мы разочлись?
 Но ты все ждешь чего-то,
 Какого-то последнего расчета.
 Какого же?
 Бери что хочешь, кроме
 Моих больших надежд, пускай они,
 Как прежде, верят в будущие дни
 И в то, что мир прекрасен и огромен.
 Как будто бы туманной пеленою,
 Земля еще подернута войною,
 И я не знаю, чем ее разбить.
 Добрее ли держаться или резче?
 Открыть ли окна? Переставить вещи?
 Иль без оглядки про нее забыть?
 Забыть тебя?!

Так вот чего ты хочешь!
 Так вот о чем мечтаешь и хлопочешь!
 Так вот о чем ты жалко попросила!
 Забыть тебя...

Но память — тоже сила,
 И я ее без боя не отдам
 Прикинувшимся мирными годам.
 Ты просчиталась!
 На земле живет
 Лишенное иллюзий поколение, —
 Пусть память о тебе жестоко души жжет,
 Оно ее, как порох, сбережет сухим огнем.
Не может быть забвенья!

☺ **Снять водящий луч.**

И. Горюнова уходит влево.

4. ▼ ☺ **Вырубка 3 секунды.** «Заряжается» «памятник». *Артисты Театра танца п/р Б. Санкина.* ☀ **Работает дым-машина на «памятник».**

■ На экране — **СЛАЙД № 3.**

❖ ■ **Фонограмма** песни «*Молитва*». **РОЛИК № 3. Звук с betacam.**

▼ 🎵 С началом вступления — **выход М. Глуза (РМ)** из глубины справа. ☺ **Брать водящим лучом.** Прямой пучок света освещает живой памятник.

☺ На словах «*Глядят со стен родные лица...*» свет с памятника убирается.

После слов «*Нас не учила бабушка молиться... Я сам молитву эту сочинил...*» ■ **первая часть РОЛИКА № 3 «Молитва».** В промежутках между роликами — выводить ■ **СЛАЙД № 3 «Свечи».**

После слов «*Пусть не стесняясь молятся со мной...*» — ■ **вторая часть РОЛИКА № 3 «Молитва».**

■ **Стоп-кадр РОЛИКА № 3** держать до конца выступления. *М. Глуз и Театр танца* уходят в разные кулисы.

☺ **Снять водящий луч.**

5. ▼ 🎵 На последних словах песни: «*Чтоб мы сегодня собрались...*» *В. Конкин* (ПМ). ☺ **Брать водящим лучом.** Выходит слева, из второй кулисы ▼ 🎵 *А. Чуйков* (ПМ). ☺ **Брать водящим лучом** — справа (оба в военных костюмах), с цветами в руках (цветы кладут к экрану, как только на нем появляется слайд памятника).

■ По окончании песни дать **СЛАЙД № 4.**

А. Чуйков:

Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины,
Как шли бесконечные, злые дожди,

Как кринки несли нам усталые женщины,

Прижав, как детей, от дождя их к груди,

СЛАЙД № 5

Как слезы они вытирали украдкой,

Как вслед нам шептали: «Господь вас спаси!»

И снова себя называли солдатками,
Как встарь повелось на великой Руси.

СЛАЙД № 6

В. Конкин:

Ты знаешь, наверное, все-таки Родина —
Не дом городской, где я празднично жил,
А эти проселки, что дедами пройдены,
С простыми крестами их русских могил.

СЛАЙД № 7

Не знаю, как ты, а меня с деревенской
Дорожной тоской от села до села,
Со вдовой слезою и с песнею женскою
Впервые война на проселках свела.

СЛАЙД № 8

А. Чуйков:

Ты помнишь, Алеша: изба под Борисовом,
По мертвому плачущий девичий крик,
Седая старуха в салопчике плисовом,
Весь в белом, как на смерть одетый, старик.

Ну что им сказать, чем утешить могли мы их?
Но, горе поняв своим бабьим чутьем,
Ты помнишь, старуха сказала: «Родимые,
Покуда идите, мы вас подождем».

СЛАЙД № 9

«Мы вас подождем!» — говорили нам пажити.
«Мы вас подождем!» — говорили леса.
Ты знаешь, Алеша, ночами мне кажется,
Что следом за мной их идут голоса.

СЛАЙД № 10

В. Конкин:

По русским обычаям, только пожарища
На русской земле раскидав позади,
На наших глазах умирали товарищи,
По-русски рубаху рванув на груди.

СЛАЙД № 11

Нас пули с тобою пока еще милуют.
Но, трижды поверив, что жизнь уже вся,
Я все-таки горд был за самую милую,
За горькую землю, где я родился,

СЛАЙД № 12

За то, что на ней умереть мне завещано,
 Что русская мать нас на свет родила,
 Что, в бой провожая нас, русская женщина
По-русски три раза меня обняла.

Конкин и **Чуйков** идут к правой дальней кулисе, встречаются с **Р. Ибрагимовым** и группой танцоров. Уходят вместе вправо после первого куплета.

■ Сразу на экране **РОЛИК № 4 «Однополчане»**. Звук с betacam.

6. ▼ 🎵 Выход **Р. Ибрагимова** (ГМ) слева из глубины. 😊 **Брать вод- дящим лучом только с началом пения.**

Один водящий луч постоянно работает на **Ибрагимове**, вто- рой — «встречает» группу танцоров *шоу-балета «Шарм»*, которые выходят с разных сторон и присоединяются к **Ибрагимову**. Когда они застывают в своих позах — **водящий луч с них «снимается»**. Ухо- дят вместе с **Конкиным** и **Чуйковым**.

Общий тон — теплые тона (желтые и красные).

😊 По окончании **снять водящий луч**.

Р. Ибрагимов уходит вправо.

7. ▼ 🎵 😊 Выход **А. Чуйкова** (ПМ) слева из глубины. **Брать вод- щим лучом.**

■ На экране **СЛАЙД № 13**

Жди меня, и я вернусь.
 Только очень жди,
 Жди, когда наводят грусть
 Желтые дожди,

Жди, когда снега метут,
 Жди, когда жара,
 Жди, когда других не ждут,
 Позабыв вчера.

Жди, когда из дальних мест
 Писем не придет,
 Жди, когда уж надоест
 Всем, кто вместе ждет.

Жди меня, и я вернусь,
Не желай добра
Всем, кто знает наизусть,
Что забыть пора.

Пусть поверят сын и мать
В то, что нет меня,
Пусть друзья устанут ждать,
Сядут у огня,

Выпьют горькое вино
На помин души...
Жди. И с ними заодно
Выпить не спеши.

Жди меня, и я вернусь
Всем смертям назло.
Кто не ждал меня, тот пусть
Скажет: повезло.

Не понять не ждавшим им,
Как среди огня
Ожиданием своим
Ты спасла меня.

Как я выжил, будем знать
Только мы с тобой —
Просто ты умела ждать
Как никто другой...

8. ▼ **Чуйков** остается на сцене. Встречает **ансамбль «Русская песня»** (выходит справа, вторая кулиса, и группируется на авансцене с правой стороны.) 🎵 На текст **Н. Бабкиной** (PM) стоит на сцене слева по переднему плану. Выход **Н. Бабкиной** вместе с группой ансамбля. 😊 **Брать водящим лучом.** По окончании текста **снять водящий луч с Чуйкова.** Уходит влево.

❖ **Сразу фонограмма «Прощание славянки».**

😊 **Красноватый локальный свет на группу «Русская песня».** Брать их пучком света, остальная часть сцены темная. По окончании номера свет с артистов снять почти до вырубки.

■ **Одновременно на экране — РОЛИК № 5 (без звука).**

■ По окончании **РОЛИКА № 5** на экране — **СЛАЙД № 14**; держать до конца выступления.

☺ По окончании фонограммы **снять водящий луч с Н. Бабкиной и весь свет с группы «Русская песня».**

❖ **Фонограмма** записи текста (И. Горюнова).

■ **СЛАЙД № 15.**

Ты скоро вернешься. Я знаю. Я верю.

И время такое придет:

Останутся грусть и разлука за дверью,

И в дом только радость войдет.

9. ▼ Выход **Р. Ибрагимова** (РМ) из правой третьей кулисы.

❖ (Начинает звучать **фонограмма** «Землянки».)

И как-нибудь вечером вместе с тобою,

К плечу прижимаясь плечом,

Мы сядем и письма, как летопись боя,

Как хронику чувств перечтем.

■ На экране **СЛАЙД № 16.**

♪ Сразу ☺ **брат голубым водящим лучом. Р. Ибрагимов** по диагонали идет к первой левой кулисе и останавливается. **Взять Ибрагимова в круг лучом сверху. Солистка балета** выходит из правой задней кулисы. ☺ **Брат голубым водящим лучом.**

☺ **Брат Р. Ибрагимова и танцовщицу сверху в круги.** ☀ **Легкий дым. По окончании песни снять водящие лучи.**

Р. Ибрагимов уходит влево, **танцовщица** — вправо.

❖ **Сразу — фонограмма** записи текста (В. Конкин).

■ На экране **СЛАЙД № 17.**

Так ждать, чтоб даже память вымерла,

Чтоб стал непроходимым день,

Чтоб умирать при милом имени

И догонять чужую тень.

10. ▼ ♪ Выход **В. Толкуновой** (РМ) слева из глубины. ☺ **Брат голубым водящим лучом.**

Чтоб пальцы невзначай не хрустнули,
 Чтоб вздох и тот зажать в руке,
 Так ждать, чтоб, мертвый, он почувствовал
 Горячий ветер на щеке.

❖ Сразу фонограмма «Если б не было войны».

■ На экране СЛАЙД № 18.

■ На словах «...Уже б ходили в школу наши внуки...» — СЛАЙД № 19. На словах «...И снова я протягиваю руки...» — СЛАЙД № 20. (Держать на начало чтения А. Чуйкова). В. Толкунова уходит влево.

☺ По окончании пения снять водящий луч.

11. ▼ 🎵 А. Чуйков (ПМ) выходит справа, третья кулиса. ☺ Брать водящим лучом.

❖ Звуковой фон боев.

«Нет!.. Не победили они нас... Не победили... Я еще живой... Меня еще повалить надо... Болит... Здесь у меня болит». Серые сумерки ■ (пустить РОЛИК № 6 — фрагменты из к/ф «А зори здесь тихие» (без звука). ■ Стоп-кадр РОЛИКА № 6 держать до конца чтения и на выход В. Толкуновой) тихо плыли над прогретыми камнями. Туман копился в низинах, комары тучей висели над старшиной. А ему чудились в этом белесом мареве его девочки, все пятеро. «Положил ведь я вас всех пятерых, положил, а за что? За десяток фрицев. Пока война — понятно. (Звуковой фон боев убрать до минимума.) А потом, когда мир будет? Будет понятно, почему вам умирать приходилось? Что ответить, когда спросят: „Что же это вы, мужики, мам наших от пуль защитить не могли? Что же это вы со смертью их оженили?“ Покачиваясь и отступая, Васков брел навстречу немцам. В руке намертво был зажат наган с последним патроном. У Васкова сейчас не было другой цели — было только одно желание: найти немцев. Он не кружил, не искал следов, а шел прямо, как заведенный. А немцев все не было и не было... И вдруг впереди начиналась поляна. На ней гнилой сруб колодца и косая изба. Васков остановился. Охотничий опыт привел его именно сюда. Он теперь знал, что там, в избе, враг, знал точно... Он долго стоял в кустах, сдерживая дыхание, ждал, пока успокоится сердце. Он копил силы. И вдруг Васков, выбив дверь, с одним наганом, прыжком влетел в избу: «Хэнде хох! Хэнде хох!» А немцы спали — отсыпались перед последним броском. Только один не спал. Метнулся к оружию. Но Васков всадил в немца последнюю свою пулю и кричал: «Лягайт! Лягайт! Лягайт!» — и ругался черными словами. Самыми черными, которые знал... Нет, не крика немцы испугались, не гранаты, которой тряс старшина. Просто подумать не могли, представить даже, что он, Васков, на много верст один —

один-одинешенек. Это не вмещалось в их мозги. И потому на пол легли. Мордами вниз, как велел... «Что, взяли? Взяли, да? Пять девочек, пять девчат всего было, всего пятеро... А не прошли вы, никуда не прошли, и не пройдете, и сдохнете здесь, все сдохнете! Лично каждого убью, лично, если даже начальство помилует! А там пусть судят меня! Пусть судят!» Слезы текли по грязному небритому лицу. Он плакал и смеялся. И такое чувство было, словно именно за его спиной вся Россия сошлась. Словно именно он, Федот Евграфович Васков, был сейчас ее последним сыном и защитником. И не было во всем мире больше никого: **лишь он, враг да Россия!**

❖ 12. Сразу **фонограмма** «*О чем ты плачешь, старшина?*».

■ Сразу **СЛАЙД № 21**.

К концу текста **Чуйков** (☺ **брать водящим лучом**) останавливается у второго плана кулис-«шинелей» с левой стороны спиной к залу и замирает.

▼ 🎵 **В. Толкунова** (PM) (☺ **брать водящим лучом**) выходит справа и начинает петь, обращаясь к **Чуйкову**.

■ На словах «*Земля ходила ходуном...*» — **СЛАЙД № 22**, «*...О чем ты плачешь, старшина, я утешать тебя не смею...*» — ■ **СЛАЙД № 23**, на словах «*...Отгрохотала та война, забыла свист свинца Европа...*» — сменить на **СЛАЙД № 24**.

На словах «*Земля ходила ходуном...*» **Чуйков** распрямляется, встает как памятник.

На словах «*Крутой приказ — назад ни шагу*» **Толкунова** выходит на авансцену.

На словах «*О чем ты плачешь, старшина, я утешать тебя не смею...*» **Толкунова** идет к **Чуйкову**.

☺ На словах «*...Отгрохотала та война...*» — свет с **Чуйкова** снять. Он уходит.

На словах «*Забыла свист свинца Европа*» — ☺ **красный луч света** — на место, где стоял **Чуйков**.

☺ По окончании песни снять оба водящих луча.

В. Толкунова уходит влево.

■ Сразу **РОЛИК № 7. Без звука**.

❖ Одновременно — **фонограмма** записи текста **В. Конкина**:

Я знаю, никакой моей вины

В том, что другие не пришли с войны,

В том, что они — кто старше, кто моложе —
Остались там, и не о том же речь,
Что я их мог, но не сумел сберечь, —
Речь не о том, но все же, все же, все же...

13. ■ Сразу встык — **РОЛИК № 8 (без звука)**. Одновременно — **фонограмма «Гетто»**. ☀ Включаются дым-машина и вентиляторы.

▼ 🎵 Справа из глубины сцены выход **М. Глаза (РМ)** — 😊 **брать водящим лучом.**

▼ Выход **Театра танца** с разных сторон. 😊 **Свет голубой.**

■ После слов **«На города, и на поля, и на деревни» СЛАЙД № 24а.**

И постучится к нам дождем напоминая,
И белой вьюгой загудит как отпевание.

СЛАЙД № 24б

Уходит гетто в облака, уходит гетто,
Но остаемся мы с тобой на свете этом.

СЛАЙД № 24с

Мы остаемся жить с надеждой и с любовью,

СЛАЙД № 24д

Но то, что было, не простить и вечно помнить.

СЛАЙД № 24е

Мы остаемся, чтобы жизнь не прекращалась

СЛАЙД № 24ф

И чтобы гетто никогда не повторялось.

■ После слов **«Уходит гетто в облака...»** — **продолжение РОЛИКА № 8.**

Стоп-кадр РОЛИКА № 8 держать до начала следующего номера.

😊 **В конце песни высветить Театр танца (звезда на полу). С последним звуком музыки — вырубка.**

М. Глаз уходит влево. **Театр танца** — в разные стороны по заднему плану.

◆ 14. Сразу встык **фонограмма «Бухенвальдский набат».**

☀ Включаются дым-машина и вентиляторы.

■ На экране — **стоп-кадр РОЛИКА № 8.**

Сменить на **СЛАЙД № 25.**

▼ 🎵 Выход *Е. Гора* (РМ) из глубины справа. 😊 **Брать водящим лучом.**

Уходит вправо.

❖ **Фонограмма** — запись текста (И. Горюнова).

15. ▼ 🎵 Выход *В. Гусейнова* (ГМ) — слева из первой кулисы-«шинели» и ▼ 🎵 *Е. Гейзик* (ГМ) — справа из первой кулисы-«шинели»; встречаются на авансцене. **Балет «Шарм»** выходит справа из глубины. 😊 **Солистов брать водящим лучом.**

■ СЛАЙД № 26

Возвращались солдаты с войны.
По железным дорогам войны
День и ночь поезда их везли.
Гимнастерки их были в пыли
И от пота еще солоньки
В эти дни бесконечной весны...

❖ **Сразу фонограмма «Попурри на песни военных лет».**

а) 😊 **Солистов брать водящим лучом и лучом света сверху.**
Высвечивать пару танцоров у дальней правой кулисы до конца фрагмента; уходят в темноте.

■ СЛАЙД № 27

На позицию девушка провожала бойца.
Темной ночью простились на ступеньках крыльца.
И пока за туманами видеть мог паренек,
На окошке на девичьем **все горел огонек.**

б) 😊 **Солистов брать водящим лучом и лучом света сверху.**
Высвечивать водящим лучом пару танцоров после того, как они повернутся друг к другу.

На последних словах танцоры замирают. Водящий луч с них снять; уходят в темноте.

■ СЛАЙД № 28

Ночь коротка,
Спят облака,
И лежит у меня на ладони
Незнакомая ваша рука.

После тревог спит городок.
Я услышал мелодию вальса
И сюда заглянул на часок.

Хоть я с вами совсем не знаком
И далеко отсюда мой дом,
Я как будто бы снова
Возле дома родного...
В этом зале пустом мы танцуем вдвоем,
Так скажите хоть слово — **сам не знаю, о чем.**

в) ☺ **Солистов** брать водящим лучом и лучом света сверху.

■ **СЛАЙД № 29.**

Давай закурим, товарищ, по одной,
Давай закурим, товарищ мой!
Давай закурим, товарищ, по одной,
Давай закурим, товарищ мой!

☀ **Включаются дым-машина и вентиляторы.**

г) ☺ **Солистов** брать водящим лучом и лучом света сверху.

▼ **Танцоры** выходят из левой дальней кулисы. ☺ **Встретить водящим лучом. Яркий меняющийся свет на весь фрагмент.**

■ **СЛАЙД № 30**

Через горы, реки и долины,
Сквозь пургу, огонь и черный дым
Мы вели машины, объезжая мины,
По путям-дорогам фронтовым.
Эх, путь-дорожка фронтовая!
Не страшна нам бомбежка любая.
Помирать нам рановато —
Есть у нас еще дома дела!

д) ☺ **На проигрыше световой круг с солистов** убрать. **Водящим лучом** взять *солистку*, которая переходит на середину авансены. Из яркого света перейти в приглушенный голубоватый свет. С последними звуками музыки свет с *солистки* снять.

■ **СЛАЙД № 31**

Синенький скромный платочек
Падал с опущенных плеч.

Ты говорила, что не забудешь
 Ласковых, радостных встреч.
 Порой ночной мы распрощались с тобой...
 Нет больше ночек! Где ты, платочек,
 Милый, желанный, родной?
 Нет больше ночек! Где ты, платочек,
Милый, желанный, родной?

е) 😊 На инструментальном проигрыше общий фон затемнить. Остается подсветка кулис-«шинелей» и экран. Работать стробоскопом. С началом музыки взять *солистов* водящим лучом и высветить лучом сверху.

😊 Яркий свет. Желтый, белый — сочные цвета.

■ СЛАЙД № 32

А мы с тобой, брат, из пехоты;
 А летом лучше, чем зимой.
 С войной покончили мы счеты,
 С войной покончили мы счеты,
 С войной покончили мы счеты.
 Бери шинель, пошли домой!
 Мы все — войны шальные дети,
 И генерал и рядовой.
 Опять весна на белом свете,
 Опять весна на белом свете,
 Опять весна на белом свете,
 Бери шинель — пошли домой!
 Бери шинель — пошли домой!
Бери шинель... пошли домой.

■ СЛАЙД № 33

😊 Полный свет на конец номера.

К концу номера солисты и танцоры выстраиваются на авансцене, делятся поровну и расходятся на две стороны. 😊 Свет приглушить.

▼ 🎵 На последней мизансцене сзади «заряжается» *И. Горюнова* (РМ) (выход слева по центру).

■ На экране **СЛАЙД № 34.**

16. 😊 *И. Горюнову* брать водящим лучом.

Война откатилась за долгие годы,
 И горечь, и славу
 до дна перебрав.

А пули
Еще прилетают оттуда —
Из тех февралей,
Из-за тех переправ.
А пули летят
 из невыносимой дали...
Уже потускневшие
Капли
Свинца
Пронзают броню
 легендарных медалей,
Кромсая на части
Живые сердца.
Они из войны прилетают недаром.
Ведь это оттуда,
 из позавчера,
Из бывших окопов
По старым солдатам
Чужие
 истлевшие
 бьют
 снайпера.
Я знаю, что схватка идет не на равных
И нечем ответить
Такому врагу.
Но я не могу
 уберечь ветеранов.
Я даже собой заслонить
Не могу.
И я проклинаяю
 пустую бравладу,
Мне спать не дает
 ощущенье вины...
Все меньше и меньше
 к Большому
 театру
Приходит
Участников
 прошлой войны.

☺ **Снять водящий луч.**

И. Горюнова уходит влево. ☀ **Включаются дым-машина и вентиляторы.**

❖ **Сразу фонограмма «Журавли».**

17. ■ ▼ ♪ Выход *Р. Ибрагимова* (ГМ) и *балета «Шарм»* с двух сторон по заднему плану. **Одновременно — РОЛИК № 9 «Журавли + Вечный огонь».** **Без звука. Стоп-кадр РОЛИКА № 9** держать до конца выступления. Последняя мизансцена — «клин журавлей».

☺ К концу песни свет приглушается почти до вырубки. *Р. Ибрагимов* уходит влево. *Шоу-балет* расходится в разные стороны.

❖ **Сразу фонограмма** — запись текста о блокаде (И. Горюнова).

■ На экране **СЛАЙД № 35.**

В блокадных днях
Мы так и не узнали:
Меж юностью и детством
Где черта?..
Нам в сорок третьем
Выдали медали
И только в сорок пятом —
Паспорта.

18. ▼ ♪ Выход *И. Бутмана* (ПМ) справа из глубины по центру.

☺ **Брать водящим лучом.**

В грязи, во мраке, в голоде, в печали,
Где смерть, как тень, тащилась по пятам,
Такими мы счастливыми бывали,
Такой свободой бурною дышали,
Что внуки позавидовали б нам!

■ **Сразу РОЛИК № 10 «Вокализ Рахманинова».** **Звук с betacam.** ☺ **По окончании снять водящий луч.**

И. Бутман уходит вправо.

❖ **Фонограмма** — запись текста «Севастополь» (В. Конкин).

■ **СЛАЙД № 36**

Легендарный Севастополь,
Неприступный для врагов.
Севастополь, Севастополь —
Гордость русских моряков.
Скинув черные бушлаты,
Черноморцы в дни войны
Здесь на танки шли с гранатой,
Шли на смерть твои сыны.

❖ 19. Сразу **фонограмма** «Севастопольского вальса».

■ СЛАЙД № 37

▼ 🎵 Выход *Р. Ибрагимова* (ГМ) и *балета «Шарм»* слева по центру.

☺ **Братъ Ибрагимова** водящим лучом. Свет приглушить, дать больше голубого. По окончании свет приглушить почти до вырубки. ☺ **Водящий луч с Р. Ибрагимова** снять. Уходит вправо по первому плану. *Шоу-балет «Шарм»* расходится в разные стороны.

20. ▼ 🎵 Выход *В. Конкина* (ГМ) слева по центру.

☺ **Братъ водящим лучом.**

■ На экране **СЛАЙД № 38.**

«Для нашей Родины всегда будет святым день 9 мая, и всегда люди мысленно будут возвращаться к маю 1945 года. В те весенние дни был закончен великий путь, отмеченный многими жертвами. И наш человеческий долг: поздравляя друг друга с праздником, всегда помнить о тех, кого нет с нами, кто пал на войне. Празднуя Победу, мы всегда будем вспоминать, какие качества нашего народа помогли одолеть врага. Терпенье. Мужество. Величайшая стойкость. Любовь к Отечеству. Пусть эти проверенные огнем войны качества всегда нам сопутствуют. **И всегда победа будет за нами!**» *Георгий Жуков.*

☺ **Снять водящий луч.**

В. Конкин остается на начало песни, встречает *В. Толкунову*. Уходит влево.

21. ■ Сразу **РОЛИК № 11 «Жуков».** Звук с betacam.

▼ 🎵 Выход *В. Толкуновой* (РМ) из глубины справа.

☺ **Братъ водящим лучом.** По окончании песни снять **водящий луч.**

Уходит вправо.

22. ▼ 🎵 Выход *В. Конкина* (ГМ) в военной форме слева из второй кулисы. ☺ **Братъ водящим лучом.**

■ На экране — **СЛАЙД № 39.**

Сороковые, роковые,
Военные и фронтовые,
Где извещенья похоронные
И перестуки эшелонные.

Гудят накатанные рельсы.
 Просторно. Холодно. Высоко.
 И погорельцы, погорельцы
Кочуют с запада к востоку...

СЛАЙД № 40

А это я на полустанке
 В своей замурзанной ушанке,
 Где звездочка не уставная,
 А вырезанная из банки.
 Да, это я на белом свете,
 Худой, веселый и задорный.
 И у меня табак в кисете,
И у меня мундштук наборный.

СЛАЙД № 41

И я с девчонкой балагурю,
 И больше нужного хромаю,
 И пайку надвое ломаю,
 И все на свете понимаю.

Как это было! Как совпало —
 Война, беда, мечта и юность!
 И это все в меня запало
И лишь потом во мне очнулось!..

▼ СЛАЙД № 42

(Выходят **солисты Театра танца «Ритмы планеты»**. Встают в начальную мизансцену номера **«Домой с победой»**.)

Сороковые, роковые,
 Свинцовые, пороховые...
 Война гуляет по России,
А мы такие молодые!

Конкин встречает **танцоров** у правых кулис-«шинелей». **С началом фонограммы ☺ водящий луч с Конкина снять.** Уходит вправо.

 **Работают дым-машина и вентиляторы.**

❖ 23. Сразу фонограмма танца **«Домой с победой»**.

☺ Свет прибавляется. Светом создать иллюзию движущегося поезда.

■ СЛАЙД № 43 (держать на весь танец).

Танцоры остаются на чтение **Конкина**, участвуют в сценке.

24. ▼ 🎵 Выход *В. Конкина* (ПМ) справа. 😊 **Брать водящим лучом.**

■ На экране — **СЛАЙД № 44.**

Нет, ребята, я не гордый.
Не загадывая вдаль,
Так скажу: зачем мне орден?
Я согласен на медаль.

На медаль. И то не к спеху.
Вот закончили б войну,
Вот бы в отпуск я приехал
На родную сторону.

Буду ль жив еще? — Едва ли.
Тут войой, а не гадай.
Но скажу насчет медали:
Мне ее тогда подай.

Обеспечь, раз я достоин.
И понять вы все должны:
Дело самое простое —
Человек пришел с войны.

❖ **25. Сразу фонограмма** вокально-хореографической композиции «*Четыре двора*».

▼ *Конкин и солисты Театра танца «Ритмы планеты»* встречают ансамбль «*Русская песня*». *Конкин* уходит вправо.

■ На экране **СЛАЙД № 45.**

Реплика «*Девки, сюда!*». ▼ 🎵 Выход гармониста.

▼ 😊 Выход *Н. Бабкиной* брать водящим лучом. Выход ансамбля «*Русская песня*» и Театра танца «*Ритмы планеты*» со всех сторон сцены, из-за кулис-«шинелей».

😊 **Яркий динамичный концертный свет.**

▼ ■■ **К КОНЦУ НОМЕРА — ГОТОВНОСТЬ НА ОПУСКАНИЕ ЗАДНИКА И КУЛИС «ПОБЕДА».**

К концу номера все участники уходят в разные стороны сцены.

26. ФИНАЛ

■ На экране **СЛАЙД № 46.**

❖ **Фонограмма** стрельбы и салюта.

■ ■ **НА ЗВУКАХ СТРЕЛЬБЫ И САЛЮТА ОПУСКАЮТСЯ ЗАДНИК И КУЛИСЫ.**

▼ **Танцоры балета «Шарм»** собираются со всех концов сцены на середину. ▼ Выход **Театра танца «Ритмы планеты»**. Пластическая композиция **«Победа»**.

❖ **27. Встык — фонограмма «Ехал я из Берлина».**

■ На экране **СЛАЙД № 47.**

▼ 🎵 Выход **Р. Ибрагимова (PM) (☺ брать водющим лучом) и шоу-балета «Шарм»** из правой третьей кулисы по диагонали.

■ На словах **«Эй, встречай, покрепче обнимай...» СЛАЙД № 48.**

☺ **Яркий заливной свет.**

■ По окончании песни **СЛАЙД № 49.**

Р. Ибрагимов и шоу-балет «Шарм» остаются на сцене.

❖ **28. Встык фонограмма «Едут-едут по Берлину наши казаки».**

▼ Выход **Н. Бабкиной (☺ брать водющим лучом) и ансамбля «Русская песня».**

■ На экране **СЛАЙД № 50.**

☺ **Красно-белый свет.**

■ По окончании номера — **СЛАЙД № 51**, все участники номера остаются на сцене.

❖ **Сразу фонограмма — позывные «Маяка».** Запись текста **Ю. Левитана**: «Говорит Москва! Говорит Москва!.. В ознаменование победоносного завершения Великой Отечественной войны советского народа установить, что 9 мая является днем **всенародного торжества**».

Крики «Ура!».

29. ■ Сразу — РОЛИК № 12 «День Победы». Звук с betacam.

▼ 🎵 Выход **Р. Ибрагимова (PM) (☺ брать водющим лучом), шоу-балета «Шарм»** по центру. **Театр танца «Ритмы планеты»** и **все участники** концерта на сцене. ☺ **Яркий полный концертный свет.**

■ С началом представления участников — на экране **СЛАЙД № 52**.
Держать до закрытия основного занавеса.

♪ По окончании песни **М. Глуз** (РМ) представляет всех участников, вызывает на сцену **И. Горюнову** (РМ).

♪ *Вынести микрофон на стойке* (СМ).

▼ ♪ Выход **И. Горюновой** слева, вторая кулиса.

От имени всех участников, которые стоят сейчас на этой сцене и тех, кто стоял на сценах стран антигитлеровской коалиции, по столицам которых прошел путь нашего Марафона, хочу низко поклониться вам, дорогие ветераны, и пригласить на эту сцену еще двух легендарных участников Международного марафона Победы, которые проехали вместе с нами весь маршрут Марафона. Это — дважды Герой Советского Союза, маршал авиации, Главнокомандующий Военно-Воздушными Силами СССР с 1984 по 1990 годы, ныне — заместитель председателя оргкомитета «Победа» при Президенте РФ **Александр Николаевич Ефимов** и Герой Советского Союза, последний главнокомандующий Военно-Морским Флотом СССР и Первый главнокомандующий Военно-Морским Флотом России, президент Союза подводников ВМФ России адмирал флота **Владимир Николаевич Чернавин**.

❖ ФАНФАРЫ.

Выступление ветеранов.

■ ■ **ПО ОКОНЧАНИИ, НА ЗАКРЫТИЕ ЗАНАВЕСА, ДАТЬ
ФОНОГРАММУ «ДЕНЬ ПОБЕДЫ».**

Ирина Горюнова,
автор сценария и режиссер-постановщик,
заслуженный деятель искусств России,
художественный руководитель
Международного марафона Победы

**ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ (ЗВУКОВОЙ RIDER)
ДЛЯ ПРОВЕДЕНИЯ
музыкально-театрализованного представления
МЕЖДУНАРОДНОГО МАРАФОНА ПОБЕДЫ,
посвященного 60-летию
Победы в Великой Отечественной войне**

Санкт-Петербургский государственный театр
оперы и балета им. М. Мусоргского

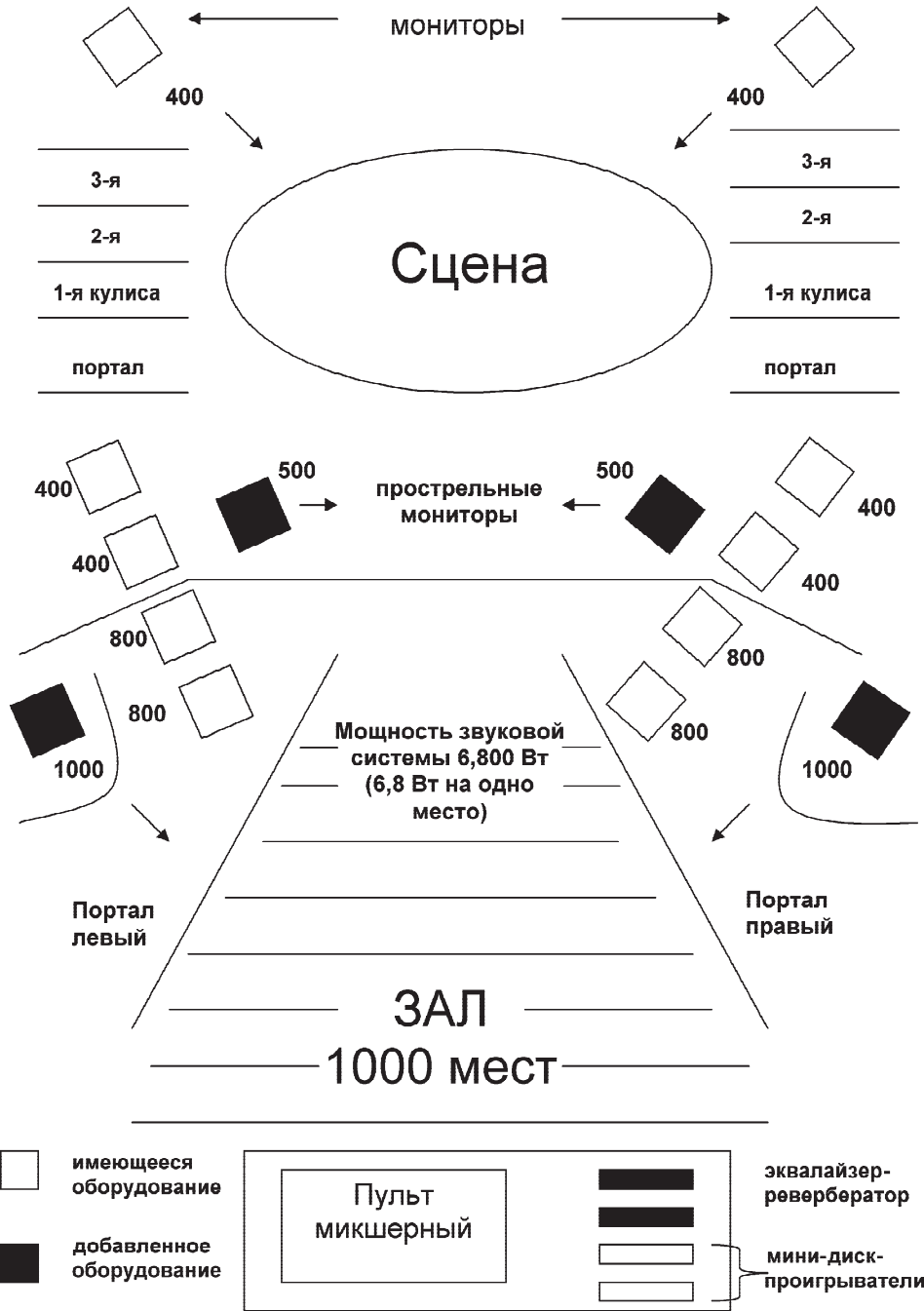
ИМЕЮЩЕЕСЯ В ТЕАТРЕ ЗВУКОВОЕ ОБОРУДОВАНИЕ:

- два комплекта звукоусиления марки **Dynacord**:
четыре акустических системы типа «**самеллум**», 400 Вт каждая
четыре колонки типа **subbas**, 800 Вт каждая
- Мониторы: две колонки по 400 Вт
- Пульт **Allen&Heath** (32 канала)
- четыре ручные радиосистемы марки **Sennheiser**
- пять динамических микрофонов **SHURE-SM58**
- два мини-диск-проигрывателя марки **Taskam 350**
- Голосовая обработка типа «**ревербератор**» отсутствует

К ИМЕЮЩЕМУСЯ ЗВУКОВОМУ ОБОРУДОВАНИЮ ДОБАВЛЕНЫ:

- Две широкополосных акустических системы **DAC** мощностью 1000 Вт каждая. Установлены в боковых ложах возле порталов (слева и справа), включены параллельно на мастер-секцию микшерного пульта через отдельный эквалайзер **EQ dbx 2131**.
- Имеющиеся мониторы установлены в глубине сцены на уровне 4-й кулисы, добавлены две широкополосных акустических системы **Dynacord** мощностью по 500 Вт. Установлены на треногах прострелами на уровне порталов слева и справа.
- Добавлены специальные радиосистемы для драматических артистов (одна гарнитура **DPA**, одна ручной **AUDIO-TECHNICA ATM 33a**).
- К микшерному пульта добавлен ревербератор **Yamaha SPX2000**.

Схема размещения звукового оборудования в зале и на сцене



Режиссерский сценарий
театрализованного антитеррористического
концерта-митинга
“SHALL THERE BE PEACE!”
(«ДА БУДЕТ МИР!»)

Карнеги-холл, Нью-Йорк
17 ноября 2003 года

Символы и обозначения:

PM — радиомикрофон

ГМ — микрофон-гарнитура

ПМ — микрофон-петличка

СМ — микрофон на стойке

Жирным шрифтом выделены реплики артистов перед началом следующего номера, ролика, фонограммы.

▼ **Вниманию помощников режиссера к выходу артистов и коллективов на сцену!**

◆◆ **Вниманию звукорежиссера!**

♪ **Вниманию ассистентов по микрофонам!**

■ **Вниманию видеоинженера!**

☺ **Вниманию световых водящих и художника по свету! Солистов и исполнителей водящими лучами не провожать! Снимать луч сразу по окончании музыки или текста!**

▼ **ПРИГОТОВИТЬ ЗА СЦЕНОЙ:**

♪ По переднему плану сцены — 2 микрофона на стойках (СМ), 4 микрофона (СМ) в линию по второму плану. За кулисами приготовлены 17 пюпитров и 10 стульев для **джаз-оркестра И. Бутмана**.

2 PM для ведущих за сценой.

Все выходы актеров обозначены с позиции «из зрительного зала».

▼ ■ На вход зрителей на экране **СЛАЙД № 1** «Да будет мир!».

☺ По команде режиссера свет в зале снять. Высветить кулисы-«паруса». Основной занавес в зале отсутствует.

❖ ФАНФАРЫ

Объявления за сценой поочередно
на русском и английском языках:

- Сенатор Хиллари Клинтон,
- губернатор штата Нью-Йорк Джордж Патаки,
- спикер Городского совета Нью-Йорка Гиффорд Миллер,
- президент Финансовой корпорации «Никойл» Николай Цветков.

☺ По окончании официальной части свет на сцене приглушается.

❖ Одновременно звучит **фонограмма колоколов**.

☺ Выставляется свет на танец ансамбля *“Hora Jerusalem”* «Кровавая рука террора».

1. ■ Сразу — РОЛИК № 1 *«Терракты»* (time code 01:00–06:30). Звук с betacam. ▼ Выход танцоров ансамбля *“Hora Jerusalem”*. Танец «Кровавая рука террора». ☺ По окончании уходят со сцены. Свет приглушить.

■ Сразу РОЛИК № 2 *«Президент России Владимир Путин о международном терроризме»* (06:33–07:11). Звук с betacam.

■ Сразу РОЛИК № 3 *“From Russia with love”* (07:15–10:36 start — 07:23 по тексту). Звук с betacam.

2. ▼ 🎵 Выход *М. Глаза* (PM) слева по первому плану. ☺ Братъ водящим лучом. ▼ Выход *балета «Адома»*. ☺ Свет голубовато-желтый.

▼ 🎵 На подпевку выходят ансамбли *«Тум-балалайка»* (ГМ) с правой стороны, вторая кулиса, и *дети из Нью-Йоркского мюзик-холла* из глубины слева по центру.

На финал подпевки *Глаз* уходит влево за кулисы за папкой. По окончании номера *Глаз* выходит на авансцену. Остается слева. Остальные участники номера расходятся за кулисы в разные стороны.

☺ Свет приглушить.

❖ Сразу — **музыкальная тема «Террор»**.

■ Стоп-кадр РОЛИКА № 3 переходит ■ в СЛАЙД № 2.

3. ▼ 🎵 Выход *И. Горюновой* с правой стороны. 😊 **Чтецов брать водящим лучом.**

И. Горюнова (PM): В последние годы терроризм стал одним из основных аргументов в разрешении международных конфликтов. Угроза проведения террористических актов держит мир в постоянном напряжении. Среди стран, наиболее пострадавших от терроризма, — **США, Израиль и Россия.**

(■ **СЛАЙД № 3.**) Более 70 стран мира насчитывают около тысячи террористических групп и организаций, которые стремятся к обладанию различными видами оружия массового поражения. Проблема борьбы с терроризмом требует консолидации усилий всех государств мира. ■ **(СЛАЙД № 4.)**

М. Глуз (PM, живой звук): During the last years terrorism became one of the main methods of solving international conflicts. A threat of a terrorist act holds the world in a constant strain. The USA, Israel and Russia are among the countries suffered **most of all of terrorism.** (■ **СЛАЙД № 5.**) More than 70 countries of the world include for about a thousand of terrorist groups and organizations that are striving for possessing different kinds of weapon of mass distraction. Struggle against terrorism demands the consolidation of powers of **all the states of the world.**

❖ *Музыкальная тема «Дети 2».*

■ **СЛАЙД № 6**

И. Горюнова (PM): И сегодня мы отдаем дань памяти всем невинным жертвам этого глобального зла человечества.

М. Глуз (PM): And today we pay tribute of memory to all the innocent victims of this global evil of humankind.

Горюнова уходит вправо, *Глуз* — влево. 😊 **Водящие лучи снять.**

❖ **Сразу — фонограмма** песни «*Зажигая свечи*».

■ **РОЛИК № 4 «Свеча» (стоп-кадр 10:39–13:39).**

4. ▼ 🎵 Выход *Ю. Фельдшеревич* (ГМ) по центру со свечой в руке.

😊 **Брать водящим лучом. Общий свет приглушить. Дать камерный свет.**

■ **Стоп-кадр РОЛИКА № 4** держать на всю песню. ■ **К концу песни — СЛАЙД № 7.**

По окончании песни — текст:

The Jewish State of Israel was established as a result of the wishes, faith and strength of a nation with a history of thousands of years. **We, the Israelis,**

(■ **СЛАЙД № 8**) are only a small part of the Jewish people, but due to the existence of the State of Israel, Jewish history became different and I am convinced that every Israeli understands and accepts his responsibility **as a Jew to his history**.

☺ **Яркий золотистый свет.**

5. ■ **Сразу — РОЛИК № 5 «Адома» (13:42–17:01). Звук с betacam. ■ Стоп-кадр РОЛИКА № 5** держать до конца песни. **Стоп-кадр заморозить, подмотать черное поле до начала ■ РОЛИКА № 6.**

К концу песни **Ю. Фельдшеревич** поворачивается спиной к зрителям (☺ **водящий луч снять**) и уходит в третью левую кулису через центр.

6. ■ **Сразу — РОЛИК № 6 «Бумажный мост» (17:07–20:47). Звук с betacam.**

☺ **Свет приглушить. Красные вспышки на удары барабана. Общий красный свет.**

▼ 🎵 **Я. Явно** (ГМ) выходит справа через центр. ☺ **Брать водящим лучом.**

▼ **Выход балета «Адома» с двух сторон по второму плану.**

Я. Явно уходит в глубину вправо. Балет расходится в разные стороны.

■ **СЛАЙД № 9**

❖ **Музыкальная тема «Дети».**

7. ▼ 🎵 **Выход мальчика (Эдик) и девочки (Лиля) из глубины слева. ☺ Брать водящими лучами.**

Эдик (PM): С сентября 2000 года Израиль превратился в объект непрерывных террористических атак. За это время было убито более 800 мирных жителей и военнослужащих. Среди жертв — более 100 младенцев, детей и подростков в возрасте от одного месяца до 19 лет. Кроме того, более 800 детей **получили серьезные ранения.**

■ СЛАЙД № 10

Лиля (PM): Each victim has a name and a face. Children were deliberately selected as a target by terrorists who cynically used Israel's attitude to children and Jewish principle regarding the sanctity of a **human life**.

■ СЛАЙД № 11

Эдик (PM): В июне 2001 года террорист подрывает себя в толпе подростков у входа в здание тель-авивского «Дельфинариума». 21 человек — убит, более 120 — раненых.

■ СЛАЙД № 12

Лиля (PM): Шестнадцатилетняя Аня Казачкова приехала в Тель-Авив в 1999 году из Комсомольска-на-Амуре. Она училась в школе, хорошо рисовала. Аня обожала животных и мечтала плавать с дельфинами в Эйлатском заливе. На ее надгробии изображен дельфин. За месяц до гибели Аня стала думать, как отметить свой день рождения. Она решила устроить вечеринку и пригласить ближайших друзей. Друзья собрались вместе с учителями, чтобы почтить память девочки. Вместо дня **рождения были поминки...**

■ СЛАЙД № 13

Эдик (PM): Young Jehudy Shoham from village of Shilo was five months old when he died from wounds he received at 11-th of June 2000 when a Palestinian threw the stone at his parents car. His father said, "Poor Yehuda! He was just a baby and **never hurt anyone**".

❖ Музыкальная тема «Дети-2»

■ СЛАЙД № 14

Лиля (PM): Господи!

Эдик (PM): O, Lord!

Лиля (PM): Ты ведь знаешь, что такое дети, правда?

Эдик (PM): You now all about children, are you?

Лиля (PM): Дети — это мы, какими ты привел нас в этот мир!

Эдик (PM): We are the children. You brought us into this world!

Лиля (PM): Дети — это мы, пока ты не решишь забрать нас из этого мира!

Эдик (PM): We are the children and only you are allowed to take us back.

Лиля (PM): Господи, ведь жизнь — это дар. А подарки отбирать нельзя.

Эдик (PM): Lord, life is gift and nobody should **take away your gifts**.

❖ Музыкальная тема “Schindler’s List”

■ СЛАЙД № 15

▼ 🎵 Выход *американского мальчика Джорджа Смита* справа, вторая кулиса. 😊 **Братъ водящим лучом.**

🎵 *T. J. Smith* (PM): My name is TJ Smith. September 11, 2001 will forever remain a dark day for my family and my country. My dad Ward worked on the 105th floor of the World Trade Center. He would come home in the evening and tell us how he could look down at the Empire State Building from his office. My dad along with thousands of faultless people lost his life in a disastrous terrorist attack.

My dad was an optimist. He always had the biggest smile, so that when you saw him, you couldn’t help but smile back and feel warm inside. I also watched **my parents work** ■ together (СЛАЙД № 16) and continue to make life as normal and as happy as it could be even though my little sister got sick and became disabled. My dad had a very special relationship with Elizabeth. Her face would light up when he walked into the room because he would hold her and sing Grateful Dead songs to her every night to help her relax and go to sleep.

On that tragic day I was in the boy’s locker room at the beginning of third period when I heard word that the twin towers had collapsed. I called home crying because I was so **worried about my dad.**

❖ ■ (СЛАЙД № 17) I thought only about him and our family and what would we do without him. Today, from this stage, I would like to appeal to all of you, and make a pledge myself that we will direct all our strength in fighting the great foe. Terrorism took away the live of my dad and many others, who wanted to live and could be today among us. We must be capable to oppose the vast enemy by the name of “Terrorism”, and we cannot allow **history to repeat** ■ itself (СЛАЙД № 18) (музыку микшировать). Those-whose lives were lost will forever remain in our hearts and souls. Dad, I love you **very, very much.**

Джордж подходит к *Эдику и Лиле*, они поворачиваются лицом к экрану. Остаются стоять слева по второму плану, обнявшись. 😊 **Свет с детей снять.**

8. ■ Сразу — РОЛИК № 7 «Молитва» (20:49–24:49). Звук с betacam.

▼ 🎵 Выход *С. Портнянской* (PM) по центру справа. 😊 **Братъ водящим лучом, свет красноватый.**

■ По окончании песни стоп-кадр РОЛИКА № 7 сразу переходит в СЛАЙД № 19. Сменить betacam-кассету.

По окончании песни *Портнянская* подходит к детям (😊 **водящий луч снять**), и все уходят в глубину влево.

9. ▼ 🎵 Одновременно с их уходом выход **Alex Prior** (ГМ) справа.

☺ **Братъ водящим лучом.**

Why must we kill so many?
 Why must so many die?
 Why can't there be peace?
 Why can't we all try?
 I don't want to see children cry,
 It hurts me...
 I don't want see young men die,
 It hurts the world
 I want the world to have eternal peace!
 We want to live in a world
 Where everybody are friends!
 We can live in a world
Where all are friend!

■ **СЛАЙД № 20. Сразу — «минусовая» фонограмма «Гранада».**

☺ **Свет красный.**

Today, I'm a citizen of Great Britain stay on the best American stage. But as my roots are from Russia, I present you famous Russian folk song "Vdol' po Piterskoi".

❖ 10. Сразу — «минусовая» **фонограмма «Вдоль по Питерской».**

■ **СЛАЙДЫ № 21, 21а, 22, 23, 23а**

☺ **Свет голубой.**

Alex Prior уходит в глубину влево. ☺ **Водящий луч снять.**

❖ 11. Сразу **фонограмма "We are the world, we are the children".**

■ **СЛАЙД № 24**

☺ **Свет яркий, цветной.**

12. ▼ 🎵 Выход **И. Фогельсон** (РМ) справа по центру. ☺ **Братъ водящим лучом.** ▼ **Детский мюзик-холл** — с разных концов сцены.

■ **СЛАЙДЫ № 25, 26, 27, 28, 29, 30.** (Менять через 30 сек.)
Уходят в разные стороны.

13. ▼ 🎵 Выход *С. Портнянской* (PM) слева по центру. ☺ **Брать водящим лучом.**

С. Портнянская: Today Israel learned how to resist terror, to protect its' aircrafts, passengers and embassies, to patrol schools and city streets. The modern world is cruel, selfish and rude. It doesn't care of sufferings of little nations. But Israeli people believe that they will live in **Peace with their neighbors.**

■ **Сразу — РОЛИК № 8 «О, народ древний» (кассета № 2 01:00–04:57).** Звук с betacam. ☺ **Яркий концертный свет.**

▼ 🎵 К концу песни выход *И. Горюновой* (PM) слева, *М. Глуза* (PM) справа. ☺ **Брать водящими лучами.**

С. Портнянская уходит влево в глубину.

🎵 «Заряжается» **оркестр И. Бутмана** (вынести стулья, пюпитры и микрофоны: orchestra 1–4 выносят из правой кулисы и ставят в два ряда, saxophone выдвигают на ряд 3–4).

■ **СЛАЙД № 31**

❖ **Музыкальная тема.**

14. *И. Горюнова* (CM): «Восстановление ущерба международной жизни, восстановление доверия между разными народами и культурами представляется сложной задачей. Но подобно тому, как объединение международных усилий затрудняет действие террористов, единство, родившееся из недр этой трагедии, должно сплотить все страны на защиту самого главного права всех народов — жить в мире и безопасности. Именно такая задача стоит перед нами сегодня, когда мы направляем наши усилия на искоренение того зла, которым является терроризм».

Генеральный секретарь ООН Кофи А. Аннан

■ **СЛАЙД № 32**

М. Глуз (CM): “Restoration of the damage made to the international life, restoration of trust between different nations and cultures is a complicated task. But just as joining the international efforts complicates the terrorists' activity, the unity which has been born from this tragedy, should rally all the countries for protection of the most important right of all nations — to live in peace and safety. Such a task is before us today when we direct our efforts to eradication of that evil which the terrorism is”.

General Secretary of the United Nations Kofi A. Annan

Уходят в разные стороны. ☺ **Водящие лучи снять.**

■ **СЛАЙД № 33**

15. ▼ 🎵 **Оркестр И. Бутмана** начинает играть джазовую сюиту «**Нью-Йорк — Москва — Иерусалим**». ☺ **Полный концертный свет.**

■ «**Американский блок**» — **СЛАЙДЫ № 34, 35, 36, 37.**

■ «**Московские окна**» — **СЛАЙДЫ № 38, 39, 40, 41, 42.**

■ «**Израильский блок**» — **СЛАЙДЫ № 43, 44, 45, 46, 47.**

16. ▼ 🎵 Слева, по первому плану, выход **Д. Фишера** (PM).
☺ **Брать водящим лучом.**

■ **Слайд № 48**

Во время чтения текста уносят лишние стулья и пюпитры. Остается квартет. Выходит **концертмейстер Д. Фишера**.

🎵 *Микрофоны orchestra 1–4 уносят, микрофон saxophone ставят по центру на заднем ряду.*

Д. Фишер (PM): All my life is a creative bridge between Israel and America, as I have spent most part of my life on the stages of these two countries. As singing in song “Geshet tzar meod”, which I’ll perform today, the whole World is a very narrow bridge. And the main thing is not be afraid of walking on it.

I’m currently sure, that bridges of culture and friendship between countries shouldn’t be narrow. And I’m also sure that people of our countries haven’t fear of those, who think that sufferings and death of people are the bridge to **Power over the World**.

■ С началом музыки «**Гешет цар меод**» одновременно пустить **РОЛИК № 9** (05:02–08:32). **Стоп-кадр ролика** держать до конца песни.

☺ **Свет бело-голубой.**

Фишер уходит в глубину вправо. ☺ **Водящий луч снять.**

17. ■ **Сразу** — **РОЛИК № 10 «Аллилуйя»** (08:35–11:27).
Звук с betacam.

▼ 🎵 Выход **солиста** (PM) слева, **солистки** (PM) — справа.

☺ Брать водящими лучами.

▼ Выход балета «Адома» и ▼ ансамбля «Тум-балалайка».

☺ Максимально работать светом. Яркий цветной свет.

Расходятся в разные стороны.

☺ Свет приглушить. Свет фиолетовый.

18. ▼ 🎵 Выход Якова Явно (ГМ) слева по центру. ☺ Брать водящими лучами.

Я. Явно: All our life is a road to home. This road once led me to this wonderful and powerful New-York — the city of cities. This New Babylon rose by people united in themselves the features of all the people of the world. And not occasionally we gathered today on this stage to say:

In this hour of need, Dear God
Grant us your grace
Guide us from darkness to light
From confusion to clarity
From pain to joy
From hate to love
Give us the strength to endure
Give us the courage to go on
Bless us with your kindness
Bless us for Peace!

■ Сразу — РОЛИК № 11 «Вебер» (11:32–14:17). Звук с betacam.

❖ По окончании номера — сразу фонограмма “How Great is our God”.

■ СЛАЙД № 49

▼ 🎵 Одновременно с пением с разных сторон сцены выходят артисты Госпелс-группы (PM).

☺ Свет красный.

■ СЛАЙДЫ № 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56

С окончанием номера отходят назад.

❖ 19. Сразу — фонограмма «Тумбала», ■ одновременно РОЛИК № 12 (14:23–17:36). Без звука.

▼ 🎵 Выход **Я. Явно** (ГМ) по центру слева. ☺ **Брать водящим лучом.** ▼ **Балет «Адома»** выходит справа. ☺ **Яркий концертный свет.**

▼ 🎵 К концу песни выход **И. Горюновой** (РМ) слева, **М. Глаза** (РМ) — справа. ☺ **Брать водящим лучом.**

Яков Явно, Госпелс и балет уходят по заднему плану в разные стороны.

(!) ЗАРЯДИТЬ ОТДЕЛЬНУЮ betacam-КАССЕТУ (!)

■ **СЛАЙД № 57.**

❖ **Музыкальная подложка.**

И. Горюнова (СМ): Сенатор Генри Джексон когда-то заметил: «Идея, будто кто-то террорист, а кто-то боец за свободу, не может быть внедрена в общество. Борцы за свободу не взрывают автобусы с гражданскими лицами, это делают террористы. Борцы за свободу не захватывают и не режут школьников, это делают террористы. Борцы за свободу не берут в заложники самолеты с мирными гражданами, женщинами и детьми, это делают террористы. Отвратительно, что демократия позволила ассоциировать слово „свобода“ с актами терроризма!» Но мы верим, что эти слова **навсегда уйдут в прошлое.**

■ **СЛАЙД № 57а**

М. Глаз (СМ): As the senator Henry Jackson said: “The idea, that someone is the terrorist, and another one is the fighter for freedom, may not be introduced into society. Fighters for freedom do not blow up buses with civil persons, this is done by terrorists. Fighters for freedom do not kill schoolchildren, this is done by terrorists. Fighters for freedom do not hijack planes with peaceful passengers, women and children, this is done by terrorists. It is disgusting, that the democracy permitted to connect the world “freedom” with the acts of terrorism!” But we are positive these words will **belong to the past forever!**

■ **СЛАЙД № 58**

20. ▼ 🎵 К концу текста — выход **С. Портнянской** (РМ) справа по центру. ☺ **Брать водящим лучом.**

❖ **Сразу «минусовая» фонограмма “America, the Beautiful”.**

☺ **Яркий концертный свет.**

Глаз и Горюнова уходят в разные стороны. ☺ **Водящие лучи снять.**

■ **СЛАЙДЫ № 59, 60, 61, 62, 63, 64.** (Держать по 32 сек.)

Портнянская: Thanks to President Bush expressions like “move on” and “go forward” have gained wide circulation in America today. And now the character of American-Russian relation defines in this way. As President Bush said, “As we go forward we will show that in spite of the fact friends can disagree, friendship help us move beyond disagreement and work in a constructive and very important way to maintain **the peace in the world**”.

21. ▼ ♪ Выход *квартета Бутмана и концертмейстера Фишера.*

Портнянская уходит вправо. ☺ **Водящий луч** снять.

■ **СЛАЙДЫ № 65, 65а, 65b, 65с.** (Держать по 30 сек.)

С началом живого аккомпанемента “*My way*” выход *Д. Фишера* (PM) слева.

☺ **Брать водящим лучом. Камерный приглушенный свет.**

22. По окончании номера — сразу живой аккомпанемент “*If I were a rich man*”.

■ Одновременно **РОЛИК «Доллары».** Без звука.

ОТДЕЛЬНАЯ КАССЕТА. ■ «Уйти» в **СЛАЙД 65d.** **ВЕР-НУТЬ КАССЕТУ № 2.**

☺ **Мигающий свет, работать сканерами.**

Фишер и музыканты уходят влево.

❖ 23. Сразу — **фонограмма «Русского танца».**

■ **СЛАЙД № 66** на ▼ выход *ансамбля “Hora Jerusalem”.*

☺ **Яркий концертный свет; работать сканерами.**

■ На экранах — **СЛАЙДЫ № 67, 68, 68а, 68b, 68с, 69, 70, 71.** (Менять слайды через 30 сек.)

❖ 24. По окончании номера — сразу **фонограмма «Хава Нагила».** ■ Одновременно — **РОЛИК № 13** (17:44–21:10). **Без звука. Стоп-кадр** держать до конца текста *Я. Явно.*

Танцоры остаются на сцене.

▼ 🎵 Выход **Я. Явно** (ГРМ) по центру слева. ☺ **Брать водящим лучом.** ▼ 🎵 Выход **коллектива Госпелс** с двух сторон. ☺ **Яркий концертный свет; работать сканерами.**

Танцоры ансамбля “Нора Jerusalem” продолжают танцевать. На проигрыше — ▼ выход **балета «Адома»**. Общий танец.

По окончании номера **Я. Явно** произносит: Dear Friends! During the last years the very word “peace” acquired a close to everybody’s heart meaning. Terrorism is the main evil of humankind. A strong antidote to this global evil is the unification of all the progressive powers, historical memory of nations revealed in their national cultures. That’s why today we gathered in this Hall. And all together we are saying, «Да будет мир!» — “**Shall there be peace!**” — “**Ehie Shalom!**”.

25. ■ Сразу — РОЛИК № 14 «Еги, шалом!» (21:13–24:27). Звук с betacam.

Танцоры ансамбля “Нора Jerusalem” и коллектив Госпелс уходят по переднему плану в разные стороны. **Балет «Адома»** остается.

▼ 🎵 Выход **М. Глаза** (РМ) слева по центру. ☺ **Брать водящим лучом.**

К концу песни — общий выход всех участников с флажками в руках.

☺ **Полный концертный свет.**

■ Держать **стоп-кадр РОЛИКА № 14** на все тексты до гимна. **М. Глаз** (РМ) представляет участников.

▼ 🎵 Последней выходит **И. Горюнова** (РМ). ☺ **Брать водящим лучом.**

И. Горюнова (РМ): Дорогие друзья! Сегодня с этой легендарной сцены более 150 известных артистов и музыкантов из России, Израиля, Соединенных Штатов Америки и Великобритании выражают свою уверенность в том, что Международный культурный марафон «Да будет мир!» явится мощным противодействием терроризму. Культура и ее гуманитарная миссия всегда способствовали объединению людей. А сегодня, когда боль от утрат, постигших наши народы, столь сильна, нам кажется особенно важным объединение культур как отражение всего лучшего, что есть в каждом народе, в каждой человеческой душе.

М. Глаз (РМ): Dear friends, We, more than 150 internationally known artists from Russia, Israel, USA and Great Britain, being on this Great Stage of the legendary Carnegie Hall are tremendously happy tonight. We are positive that “Shall There Be Peace!” will be a strong antidote to the pain caused by terrorist activity and a symbol of the greatness that may be accomplished when cultures interact in peace. This project is the brainchild of many nations and generations.

It is a response to destruction in the name of fanaticism, a symbol of cooperation in the name of creation. And now on behalf of millions **of our compatriots we appeal.**

■ **СЛАЙД № 71а**

И. Горюнова: God bless Russia (все стоящие на сцене повторяют).

Д. Фишер: God bless Israel (все стоящие на сцене повторяют).

Джордж Смитт: God bless United States of America (все стоящие на сцене повторяют).

■ **СЛАЙД № 72**

❖ **Сразу — фонограмма гимна США.**

■ **СЛАЙД № 72** держать до конца концерта.

Ирина Горюнова,
автор сценария и режиссер-постановщик,
заслуженный деятель искусств России,
художественный руководитель
Международного антитеррористического марафона
«Да будет мир!»

**ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ (ЗВУКОВОЙ RIDER)
ДЛЯ ПРОВЕДЕНИЯ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО
АНТИТЕРРОРИСТИЧЕСКОГО КОНЦЕРТА-МИТИНГА
“SHALL THERE BE PEACE!” («Да будет мир!»)**

Карнеги-холл, Нью-Йорк
17 ноября 2003 года

MONITORS

7 Meyer UP-1C monitor

MONITOR AMPLIFIERS

7 Crown Marco-tech 1200 Amplifier

MONITOR EQ RACK

6 Industrial Research products DG4023 Transversal 1/3 Octave equalizer

PLAY BACK SYSTEM

1 Sony MD-Play

MIXER INPUTS NUMBER AND MICROPHONES

Channel 1 — Bass (Sennheiser MD 431)

Channel 2 — drums AKG 414 B

Channel 3 — Orchestra 1 AKG 414

Channel 4 — Orchestra 2 AKG 414

Channel 5 — Orchestra 3 AKG 414

Channel 6 — Sax solo AKG 419 C

Channel 7 — gitar di-box

Channel 8 — vocal 1 Shyre 58

Channel 9 — vocal 2 Shyre 58

Channel 10 — vocal 3 Shyre 58

Channel 11 — vocal 4 Shyre 58

Channel 12 — radio system

Channel 13 — radio system

Channel 14 — audio line from video projection from the screen (left channel)

Channel 15 — audio line from video projection from the screen (right channel)

Channel 16 — 20 cordless microphones (we'll use our own with 9 lines on stage with audio cables prepared)

Channel 21 — keyboard (left channel)

Channel 22 — keyboard (right channel)

Channel 23 — Yamaha SPX900 (left channel)

Channel 24 — Yamaha SPX900 (right channel)

Channel Stereo 1 MD1 (we'll use our own)

Channel Stereo 2 MD2 (we'll use our own)

Channel Stereo 3 Lexicon PCM70

5 MIC Stands

P. S. *Microphones Bass, drums, orchestra 1, orchestra 2, orchestra 3* выставляются на стойках непосредственно перед выступлением в линию перед оркестром.

**Режиссерский сценарий
закрытия IV Московского международного
фестиваля искусств имени Соломона Михоэлса.
Театрализованное музыкально-сценическое действие
«ПОСЛЕДНИЙ РАССТРЕЛ»**

Государственный центральный
концертный зал «Россия», Москва
9 октября 2002 года

Символы и обозначения:

PM — радиомикрофон

ГМ — микрофон-гарнитура

ПМ — микрофон-петличка

СМ — микрофон на стойке

Жирным шрифтом выделены реплики артистов перед началом следующего номера, ролика, фонограммы.

▼ *Внимание помощников режиссера к выходу артистов и коллективов на сцену!*

◆◆ *Внимание звукорежиссера!*

♪ *Внимание ассистентов по микрофонам!*

■ *Внимание видеоинженера!*

☺ *Внимание световых водящих и художника по свету! Солистов и исполнителей водящими лучами не провожать! Снимать луч сразу по окончании музыки или текста!*

■ ■ *Внимание рабочих сцены к работе основного занавеса и оркестровой ямы!*

☀ *Внимание художников по свету, ответственных за работу дым-машины!*

▼ ♪ **ПРИГОТОВИТЬ ЗА СЦЕНОЙ:**

Радиомикрофоны (PM) — 4 шт.

Микрофон-петличка (ПМ) — 6 шт.

Дым-машина.

Тяжелый дым.

▼ *В оркестровой яме «заряжен» Театр танца «Ритмы планеты». В фойе зала «заряжена» военная группа **Ансамбля ПВО ВВС.***

I ОТДЕЛЕНИЕ

■ ■ Основной занавес закрыт. Позывные зала.

☺ По команде режиссера свет в зале снять.

❖ 1. ПРОЛОГ.

Композиция на тему песни «*Священная война*». Сразу дать **фонограмму боев**.

■ ■ С первыми звуками музыки открывается основной занавес.

☺ Подсвечивать банеры. Поднимается оркестровая яма, в которой «заряжен» *Театр танца «Ритмы планеты»* — ополчение, роющее окопы и противотанковые сооружения. ☺ **Переkreсцивающие прожектора на сцене и в яме.** ■ ■ Яма поднимается так, чтобы часть ног ополченцев оставалась закрытой. На экране —

СЛАЙД № 1. Мрачная атмосфера. ☼ **Дым у колючей проволоки.** ☺ **Красные вспышки разрывов на заднем плане.**

▼ Ополченцы видят идущих солдат (*Ансамбль ПВО ВВС*), которые выходят из боковых дверей зала (яма поднимается до конца) и, встречаясь в центре у 16-го ряда, по проходу идут к сцене, поднимаются на нее по лестнице, проходят через центр. Ополченцы расступаются и, провожая солдат, уходят за ними в разные кулисы до конца музыкального номера. ☺ **Свет максимально снять по заднему и среднему плану.**

2. ■ Встык КИНОРОЛИК № 1 «*Седьмая симфония*».

Стоп-кадр держать на тексте.

▼ 🎵 Во время звучания текста слева из второй кулисы выходит **В. Андреев** (ПМ). Останавливается у колючей проволоки. ☺ **Брать водящим лучом.**

На **стоп-кадре В. Андреев читает (запись текста):** «Сначала они пришли за евреями. Я молчал — я не был евреем. Затем они пришли за коммунистами. Я молчал — я не был коммунистом. Затем они пришли за профсоюзными работниками. Я молчал — я не был профсоюзным работником.

Затем они пришли за мной. Не осталось никого, кто мог бы помочь мне».

Пастор Мартин Нимеллер, узник нацистских концлагерей

■ СЛАЙД № 2

Над Бабьим Яром памятников нет.
Крутой обрыв, как грубое надгробье.
Мне страшно.
Мне сегодня

столько лет,

Как самому еврейскому народу.

СЛАЙД № 3

Мне кажется сейчас —

я иудей.

Вот я бреду по древнему Египту.
А вот я, на кресте распятый, гибну,
И до сих пор на мне — следы гвоздей.
Мне кажется, что Дрейфус —

это я.

Мещанство — мои доносчик и судья.

СЛАЙД № 4

Я за решеткой.

Я попал в кольцо.

Затравленный, оплеванный,
оболганный.

И дамочки с брюссельскими оборками,

Визжа, зонтами тычут мне в лицо.

СЛАЙД № 5

Мне кажется —

я мальчик в Белостоке.

Кровь льется, растекаясь по полам.
Бесчинствуют вожди трактирной стопки
И пахнут водкой с луком пополам.
Я, сапогом отброшенный, бессилён.

Напрасно я погромщиков молю.

СЛАЙД № 6

Под гогот:

«Бей жидов, спасай Россию!»

Лабазник избивает мать мою.

О, русский мой народ!

Я знаю — ты

По сути интернационален.

Но часто те, чьи руки нечисты,

Твоим чистейшим именем бряцали.

Я знаю доброту моей земли.

Как подло,

что, и жилочкой не дрогнув,

Антисемиты пышно нарекли
Себя «Союзом русского народа»!

СЛАЙД № 7

Мне кажется —

я — это Анна Франк,
Прозрачная,
как веточка в апреле.

Но я люблю.

И мне не надо фраз.

Мне надо,

чтоб друг в друга мы смотрели....

СЛАЙД № 8

Над Бабыим Яром шелест диких трав.

Деревья смотрят грозно,
по-судейски.

Все молча здесь кричит,
и, шапку сняв,

Я чувствую,

как медленно седею.

СЛАЙД № 9

И сам я,

как сплошной беззвучный крик,
Над тысячами тысяч погребенных.

Я —

Каждый здесь расстрелянный старик.

Я —

Каждый здесь расстрелянный ребенок.

СЛАЙД № 10

(Выход **Андреева** вперед на авансцену.)

Ничто во мне

про это не забудет!

«Интернационал»

пусть прогремит,

Когда навеки похоронен будет

Последний на земле антисемит.

СЛАЙД № 11

Еврейской крови нет в крови моей.

Но ненавистен злобой заскорузлой

Я всем антисемитам,
как еврей.

И потому —

я настоящий русский.

В. Андреев уходит влево по первому плану. ☹️ **Снять водящий луч.**

3. ■ Сразу — КИНОРОЛИК № 2 «Гетто». Звук с betacam. ♪ ▼ Справа из глубины сцены выход *М. Глуза* (РМ).

☺ Брать водящим лучом.

☺ Свет серо-голубой, динамический рисунок на полу — облака.

М. Глуз уходит за колючую проволоку влево. ☺ Снять водящий луч. ☀ Дым.

■ ▼ Стоп-кадр КИНОРОЛИКА № 2 держать на выступление ансамбля «*Hora Jerusalem*».

4. Хореографическая композиция ансамбля «*Hora Jerusalem*» «*Памяти Холокоста*». ☺ Свет — по райдеру.

❖ Встык *фонограмма* «*Священная война*».

5. ♪ ▼ Выход *З. Высоковского* (ПМ) справа, вторая кулиса. ☺ Брать водящим лучом. Останавливается у «газетной кулисы».

❖ ■ *З. Высоковский* (ПМ) (СЛАЙД № 12): О создании Еврейского антифашистского комитета было официально объявлено в феврале 1942 года. Он, наряду с другими антифашистскими комитетами — славянским, ученых, молодежи и женщин, — был создан при Совинформбюро. (СЛАЙД № 13.) Возглавил комитет художественный руководитель Государственного еврейского театра н. а. СССР *Соломон Михоэлс*. (СЛАЙД № 14.) В его президиум вошли выдающиеся представители советской еврейской культуры: поэты и писатели *Перец Маркиш*, *Самуил Галкин*, *Давид Бергельсон*, *Давид Гофштейн*, *Лев Квитко*; первая в СССР женщина-академик *Лина Штерн* (СЛАЙД № 15), главный врач *Боткинской больницы Борис Шимелиович*, актер *Вениамин Зускин*. Курировал деятельность комитета, как и других антифашистских комитетов, заместитель наркома иностранных дел и начальника Совинформбюро *Соломон Лозовский*, человек, которому спустя несколько лет предстоит стать главным обвиняемым по делу Еврейского антифашистского комитета.

З. Высоковский уходит вправо. ☺ Снять водящий луч.

Сразу встык КИНОРОЛИК № 3. Звук с betacam. «*Образование ЕАК, подписание воззвания*». Стоп-кадр держать на стихотворение.

6. ♪ ▼ Выход **В. Гусейнова** (РМ) по центру слева. ☺ **Брать водящим лучом.**

За то, что зной полуденной Эсфири,
 Как горечь померанца, как мечту,
 Мы сохранили и в холодном мире,
 Где птицы застывают на лету,
 За то, что нами говорит тревога,
 За то, что с нами водится луна,
 За то, что есть петлистая дорога
 И что слеза не в меру солона,
 Что наших девушек отличен волос,
 Не те глаза и выговор не тот, —
 Нас больше нет.
 Остался только холод.

Трава кусается, и камень жжет.

В. Гусейнов остается на сцене, отходит влево к колючей проволоке. Поворачивается лицом к экрану.

■ Сразу встык **КИНОРОЛИК № 4 «Ребенок»**. Звук с **betacam**. Стоп-кадр держать на всю песню ансамбля «Тум-балалайка».

♪ ▼ Выход **Д. Славгородской** и **Е. Гейзик** с двух сторон. ☺ **Брать водящими лучами.**

■ **СЛАЙД № 16**

❖ **Фонограмма «Фрайтик»**. ☺ Свет камерных теплых тоных на поющих.

В. Гусейнов уходит назад по центру, **Д. Славгородская** и **Е. Гейзик** — в разные стороны. ☺ **Снять водящие лучи.**

❖ ■ Сразу — **СЛАЙД № 17 (музыкальная подложка — Бернстайн)**.

7. ♪ ▼ Выход **В. Андреева** (ПМ) справа к «газетной кулисе». ☺ **Брать водящим лучом.**

Во второй половине 1943 года представители ЕАК Михозэлс и Фефер были приглашены в США. Сразу же начались их публичные выступления. Самой внушительной пропагандистской акцией стал массовый митинг в Нью-Йорке, где ■ собралось около 50 тысяч человек (**СЛАЙД № 18**). 16 июля 1943 года ТАСС сообщал: «Такого митинга, целиком посвященного Советскому

Союзу, в США еще не было, не говоря уже о том, что в жизни евреев США это первый в истории митинг **по своей многолюдности и яркости» (СЛАЙД № 19)**. Поль Робсон пел по-русски и на идиш. В американских городах Михоэлса и Фефера приветствовали толпы людей, они встречались со многими общественными деятелями, писателями и артистами, в том числе с физиком **Альбертом Эйнштейном (СЛАЙД № 20)**. Михоэлс и Фефер побывали также в Мексике и Канаде, где встретили теплый прием. На обратном пути они провели несколько недель в Англии, где встречались с представителями британской секции **Всемирного еврейского конгресса (СЛАЙД № 21)**. Тогда СССР был крайне заинтересован в привлечении средств американских евреев **для фронта и восстановления экономики (СЛАЙД № 22)**. Соломон Михоэлс и Ицик Фефер собрали десятки миллионов долларов в фонд помощи России, **реально приблизив открытие второго фронта.**

В. Андреев уходит вправо.

8. ■ Сразу КИНОРОЛИК № 5 «Америка». Без звука. Стоп-кадр держать до конца выступления **С. Портнянской. Встык — КИНОРОЛИК № 6 «Высадка в Нормандии». Звук с betacam.**

❖ **Фонограмма «Америка».**

🎵 ▼ Выход **С. Портнянской (PM)** из глубины слева. 😊 Взять водящим лучом. Яркий концертный свет.

С. Портнянская уходит влево. 😊 Снять водящий луч. 😊 Свет «прибирается».

■ **СЛАЙД № 23.**

❖ **Фонограмма «Позывные „Маяка“».** На тексте постепенно прибавить звук.

Текст Ю. Левитана: Говорит Москва! Говорит Москва!.. В ознаменование победоносного завершения Великой Отечественной войны советского народа установить, что **9 мая** является днем всенародного торжества.

■ **КИНОРОЛИК № 7 «Утро красит...». Звук с betacam.** Через стоп-кадр, встык — **КИНОРОЛИК № 8 «Победа». Без звука.** ☀ Дым.

❖ **9. Встык фонограмма «Ехал я из Берлина». ▼ Выход Р. Ибрагимова** справа по диагонали. 😊 Братъ водящим лучом шоу-балет **«Шарм».**

■ По окончании **КИНОРОЛИКА № 8** на песне дать **СЛАЙДЫ № 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30.**

☺ **Яркий полный свет.** Все находящиеся на сцене поворачиваются к изображению «Вечного огня», остаются на текст.

■ На **КИНОРОЛИКЕ № 9 «Вечный огонь».** **Без звука.**

☺ **Сцену притемнить.**

❖ **10. Фонограмма «Органа»:** Победа над германским фашизмом не есть только военная победа. Это победа сил прогресса над силами реакции. Это победа демократии и человечности, победа идей равенства народов. Поражение фашистской Германии в войне — это не только военное поражение фашизма. **Это поражение идей расового терроризма. Это поражение идеи мирового господства над народами мира.**

По окончании текста все расходятся в разные стороны.

❖ ■ **СЛАЙД № 31. Музыкальная тема «Разрушение».**

11. 🎵 ▼ Выход **В. Конкина** (ПМ) справа по заднему плану на авансцену. Встает перед «газетной кулисой». ☺ **Брать водящим лучом.** По заднему плану свет снять. ☀ **Дым,** ▼ **«заряжается»** *Театр танца «Ритмы планеты».*

В. Конкин: Решение Политбюро ЦК ВКП(б) от 20 ноября 1948 года о Еврейском антифашистском комитете. Бюро Совета Министров СССР поручает Министерству Государственной безопасности немедленно распустить Еврейский антифашистский комитет, так как, показывают факты, этот комитет является центром антисоветской пропаганды и регулярно поставляет антисоветскую информацию органам иностранной разведки. **В соответствии с этим органы печати этого комитета закрыть, дела комитета забрать...**

Поворачивается лицом к экрану. **Одновременно —**

❖ **фонограмма «Разбитое стекло»** и ■ **СЛАЙД № 32** (держат на хореографическую композицию «Тринадцать»).

В. Конкин уходит по переднему плану вправо. ☺ **Снять водящий луч.**

❖ 12. **Фонограмма «Тринадцатая».**

■ С первыми тактами музыки хореографической композиции «Тринадцатая» — смена декораций. ☺ Постепенно высвечивается композиция, сцена залита синим цветом.

Театр танца «Ритмы планеты» — хореографическая композиция «Тринадцатая». ☺ Свет — по райдеру.

☺ На финальной мизансцене «Звезда» свет убрать почти до вырубки.

■ По окончании номера — **СЛАЙД № 33.**

❖ **Сразу фонограмма текста** — *М. Козаков*: Первой жертвой по делу Еврейского антифашистского комитета стал его бессменный председатель — великий актер и режиссер **СОЛОМОН МИХОЭЛС**, зверски убитый в Минске 13 января 1948 года.

❖ **Визг тормозов, удар, звон разбитого стекла.**

■ Встык **КИНОРОЛИК № 10 «Машина, кричащий Михоэлс»**. Стоп-кадр держать до начала следующего ролика.

❖ **Музыкальная тема «Смерть Михоэлса».**

13. 🎵 ▼ Выход *И. Горюновой* (ПМ) справа. Останавливается перед решеткой. ☺ **Брать водящим лучом.**

Когда я узнала об автомобильной катастрофе, я вспомнила о том, что попытки «убрать ненужных людей» этим способом уже были. **Много лет спустя я прочла у Светланы Аллилуевой (стоп-кадр держать)**: «В одну из тогда уже редких встреч с отцом у него на даче я вошла в комнату, когда он говорил с кем-то по телефону. Я ждала. Ему что-то докладывали, а он слушал. Потом, как резюме, он сказал ■ **(КИНОРОЛИК № 11)**: „Автомобильная катастрофа“. Я отлично помню эту интонацию — это был не вопрос, а утверждение, ответ. Он не спрашивал, а предлагал автомобильную катастрофу. Окончив разговор, он поздоровался со мной, а через некоторое время сказал: „В автомобильной катастрофе разбился Михоэлс“. **(Обрыв музыки.)** Но когда на следующий день я пришла на занятия в университет, то студентка, у которой отец долго работал в еврейском театре, плача, рассказала, как злодейски был убит вчера Михоэлс, ехавший на машине. Газеты же сообщали об „автомобильной катастрофе“. **Я сразу поняла, что убийство совершено намеренно, с заранее обдуманной целью»** ■ **(СЛАЙД № 34).**

❖ Фонограмма — скрипки.

Гроб привезли к театру, но неожиданно для всех не внесли туда...
Дикая стужа. Слезы замерзают на щеках.

■ Пел Иван Козловский, играл Эмиль Гилельс (СЛАЙД № 35).

14. 🎵 ▼ Выход слева *И. Бутмана*. 😊 Братъ водящим лучом.
Останавливается у колючей проволоки.

Последние слова, крики, рыдания, чьи-то речи... и все это как во сне.
«Нет! Мы не могли похоронить Михоэлса!» 😊 Снять водящий луч.
(Музыка доигрывает.)

Уход *И. Горюновой* вправо в третью кулису.

🎵 ■ СЛАЙД № 35 держать на выход *И. Бутмана* (ПМ). «Вока-
лиз» *С. Рахманинова*. 😊 Братъ водящим лучом. По ходу номера
менять ■ СЛАЙДЫ № 36, 37, 38 (через 40 сек.).

И. Бутман уходит влево. 😊 Снять водящий луч.

15. 🎵 ▼ По окончании выход *Р. Клейнера* (ПМ) справа из глуби-
ны на центр. 😊 Братъ водящим лучом.

■ КИНОРОЛИК № 12 «*Михоэлс. Жизнь и творчество*».
Без звука.

После стоп-кадра КИНОРОЛИКА № 12 «*Михоэлс с трубкой*»:

Какая разница вам,
кем был я,
Шекспир, —
Мужчина,
женщина,
актеришка,
вельможа.

Не королевская,
не сталинская ложа —
Галерка равных для меня весь мир.
Я — англичанин?
Что-то непохоже.
Истлела моя аглицкая кожа.
Я всеми стал.

Я стал древней,
 моложе.
Я — каждое лицо,
 личина,
 рожа.
Я — русский Гамлет.
 Я — еврейский Лир.
Любой палач
 с душой, как преисподня,
Есть извращенье замысла Господня.

В России,
 где тиран сменял тирана,
Огромной сценой стала вся земля
Шекспировско-российского театра —
Но Пушкин —
 вот ее Шекспир, —
 не я.

В России все актеры —
 крепостные,
Да и сама она —
 Шекспироссия —
Актриса крепостная в железах.
Она – то в роли матери,
 то мачехи.

В глазах скорбящих у нее не мальчики,
А гении кровавые в глазах.

Зачем я стал Шекспир?

■ СЛАЙД № 38а

Зачем все в мире видно
Мне сквозь гробы и лбы,
 сквозь рябь газет?
У власти кто?
 Те, за кого нам стыдно.
Тех, перед кем нам стыдно, с нами нет.
Себе быть на уме —
Трусливая тюрьма.
Дай бог нам смелости,
Чтобы сойти с ума!
Меня играли разные актеры
И допускали фальшь или повторы,
Скользя, как по паркету полотеры,
По тексту окровавленному пьес.

Но были и актеры,
кто матери.
Кровь убиенных шла у них сквозь поры
Так, что рыдали даже билетеры,
И был актер особенный,
который
Шекспира не играл —
Им жил, как торой,
Жил по Шекспиру волею небес.

СЛАЙД № 39

Шишкаст был его лоб,
Почти мозолист.
Гамлето-Лир по имени Михоэлс,
Он Гамлета, к несчастью, не сыграл.
Но лишь глаза мои в него всмотрелись,
Я вздрогнул от предчувствий —
Даже «Фрейлехс»
Вокруг него перерастал в хорал.
Он лысенький был,
С реденьким начесом,
С приплюснутым,
Почти боксерским носом,
Но красотою гения красив.

СЛАЙД № 40

Край сцены стал смертельнейшим откосом,
И с гамлетовским внутренним вопросом
Он сам шагнул навстречу тем колесам...
Эпоха грязным, грузным труповозом
Его не пожалела,
раздавив.
Прости, Михоэлс...
От чужого пира
Осталось лишь похмелье...
Пусто, сир...
Я ухожу...
Михоэлс, там, вне мира,
Найти мне чистый угол помощи.
Я слишком стар.
Я сломан, как рапира.
Но в новом веке
Нового Шекспира
Я слышу командорские шаги.

СЛАЙД № 41

Р. Клейнер уходит вправо в глубину. ☺ **Снять водящий луч.**

16. 🎵 ▼ Выход **Я. Явно** (РМ) слева по заднему плану.

☺ **Брать водящим лучом.**

❖ **Фонограмма «Мелодия без времени».**

■ **СЛАЙДЫ № 42, 43, 44, 45, 46.** (Менять каждые 30 сек.)

☺ **Свет красноватых тонов.**

Я. Явно уходит влево.

■ **КИНОРОЛИК № 13 «Похороны».** **Без звука.** Первый стоп-кадр ролика (портрет Михозлса) держать первое четверостишие.

17. 🎵 ▼ Выход **В. Андреева** (ПМ) справа по центру. Работает на авансцене. ☺ **Брать водящим лучом. Пол снежный.**

Прощальный твой спектакль среди руин,
зимой...

Сугробы снежные, подобные могилам.
Ни слов, ни голоса. Лишь в тишине немой
**Как будто все полно твоим дыханьем
стылым...**

■ **Стоп-кадр снять и пустить КИНОРОЛИК.**

...Прощальный твой триумф, аншлаг прощальный твой...

Людей не сосчитать в народном океане.
С живыми заодно, у крышки гробовой,
Стоят волшебные ряды твоих созданий.
К чему тебе парик? Ты так сыграешь роль.
Не надо мантии на тризне похоронной,
Чтоб мы увидели — пред нами Лир, король,
На мудрость горькую сменявшийся короной...

...Течет людской поток — и счета нет друзьям,
Скорбящим о тебе на траурных поминах.
Тебя почтить встают из рвов и смрадных ям
Шесть миллионов жертв, замученных, невинных.
Ты тоже их почтил, как жертва, пав за них
На камни минские, на минские сугробы,
Один среди руин кварталов ледяных,
Среди студеной тьмы и дикой вьюжной злобы.
Шесть миллионов жертв... Но ты и мертвый смог
Стать искуплением их чести, их страданий.

Ты всей Земле швырнул кровавый свой упрек,
 Погибнув на снегу, среди промерзших зданий.
 Рекой течет печаль. Она скорбит без слов.
 К тебе идет народ с последним целованьем.
 Шесть миллионов жертв из ям и смрадных рвов
С живыми заодно тебя почтят вставаньем...

☺ **Водящий луч снять.**

■ **Стоп-кадр КИНОРОЛИКА № 13** держать до конца стихотворения.

В. Андреев уходит вправо. ■ **Встык КИНОРОЛИК № 14 «В гримерке». Без звука.**

18. 🎵 ▼ Выход *Т. Гвердцители* (РМ) слева по центру. ☺ **Брать водящим лучом. Свет прибавить. Т. Гвердцители** встает слева за колючей проволокой вполоборота к экрану. **Работать светом.**

❖ **Встык фонограмма Т. Гвердцители «Виват, король, виват!».** Стоп-кадр КИНОРОЛИКА. (Держать 20 сек.)

■ **Далее — СЛАЙДЫ № 47, 48, 49, 50.**

По окончании номера *Т. Гвердцители* застывает лицом к портрету.

■ **Основной занавес закрывается.**

Конец I отделения.

II ОТДЕЛЕНИЕ

■ **После позывных зала по команде режиссера свет в зале снять. Основной занавес открывается.**

■ **Сразу КИНОРОЛИК № 15 (сцены из «Короля Лира»). Без звука. Держать стоп-кадр.**

19. 🎵 ▼ Выход *В. Гусейнова* (РМ) справа из-за решетки.

☺ **Брать водящим лучом.**

❖ **Фонограмма. Музыкальная тема «Зускин».**

Думая о Михоэлсе, я вижу Зускина — талантливейшего актера, который был неотделим от Михоэлса, а Михоэлс от него. Зускин был так же велик в роли Шута, как был велик Михоэлс в роли Лира.

Когда не стало Михоэлса, Зускин возглавил театр. На гражданской панихиде Михоэлса Вениамин Львович сказал: «...Потеря невозместима, но мы знаем, **в какой стране и в какое время мы живем...**»

■ СЛАЙД № 51

Этих слов Зускину не простили.

Общая судьба, которая обняла Михоэлса и Зускина, **не оставила их вплоть до трагической гибели (СЛАЙД № 52).**

19-го декабря, накануне ухода в больницу, Вениамин Зускин передает кому-то из актеров **письмецо для своей жены (СЛАЙД № 53)**, в котором он пишет: «Состояние мое такое, что, поверь мне, я иначе поступить не мог... Очень скоро я вернусь к работе, полный сил и энергии, и буду драться за театр... (**Фонограмма** музыки микшируется.) **Все буду делать для того, чтобы... вести наш театр...**»

Поворачивается лицом к экрану. ☺ **Снять водящий луч.**

■ **Сразу КИНОРОЛИК № 16 «Песенка Шута + фото». Без звука.**

В. Гусейнов (PM) — монолог о театре на идиш.

❖ **Фонограмма «Кларнеты».**

Выходит вперед на авансцену. ☺ **Брать водящим лучом.**

■ **Стоп-кадр КИНОРОЛИКА № 16** держать на весь текст. «Заморозить» и приготовить отдельную кассету.

❖ **Фонограмма «Михоэлс».**

Цайт, рабойсай, шойн цу зогн фун дэр бине клор. Эс фардинт гелойбт цу вэрн ундзэр йидишер актёр. Ибэр вандэрндэ трупэс ин дэм тхум амол. Гейт арум ф кишэфмахэр мит зайн швэрн ол. Ву гетогт дорт нит гэнэхтикт, ойсгевэн ф вэлт. Ин зайн рол арайнгешрибн хунгер из ун келт. Бист гевойнт аф борг цу лэбн он а копке гэлт. Ан ахсание фар артистн из ди горэ вэлт. Томид шпилн мир (с'зол стайен койех ун гезунт). Индем тхум намойшэв

Лэбн эйнэ мойшес. Дос тэатэр инем тхум. Форт арум, гэйт арум. Йидишэ артистн правэн.

Аф дэр бинэ зэйэр голэс. Онгэ хойбн фун голдфаденен. Нит фарендикт мит Михоэлс.

Цайт, рабойсай, шойн цу зогн фун дэр бине клор. Эс фардинт гелойбт цу вэрн ундзэр йидишер актёр.

Хвала тебе, еврейский актер! В твою роль навсегда вписаны голод и холод. Сцена для тебя — весь мир. Днем ты нищий, а вечером — король. **Дай бог тебе сил и здоровья нести свою великую ношу.**

❖ **К концу монолога музыка микшируется.**

20. **В. Гусейнов** встречает **Я. Явно**, который выходит слева, вторая кулиса. **В. Гусейнов** уходит вправо за решетку.

■ **КИНОРОЛИК № 16а «Дожди», отдельная кассета. Звук с betacam — «Одиночество».** 🎵 ▼ Выход **Я. Явно** (РМ) слева.

☺ **Брать водящим лучом. Голубой свет.**

Я. Явно уходит в глубину сцены влево. ☺ **Снять водящий луч.**

21. 🎵 ▼ Выход **И. Горюновой** (ПМ) справа из-за решетки.

☺ **Брать водящим лучом. Тревожные блики на полу.**

❖ **Фонограмма «Стук сердца».**

■ **СЛАЙД № 58**

...Ранним утром 20-го декабря 1948 года я вижу своего отца в последний раз.

Я завтракаю в большой комнате. Отец в соседней комнате укладывает вещи, которые понадобятся ему в больнице.

Вот слышатся его шаги в коридоре, шорох у вешалки, и он, уже в пальто, со свертками в руках, входит в комнату, где я сижу. Кладет на буфет, что у двери в коридор, свои свертки — один побольше, другой поменьше; **в нем,**

судя по форме, домашние тапочки. ■ **Подходит ко мне (СЛАЙД № 59).**

Мы крепко целуемся на прощанье, он берет свою поклажу и уходит. **Хлопает дверь. (Стук сердца прекращается.)** Мне немного грустно. От нечего делать машинально обвожу взглядом комнату. Все привычно — письменный стол отца, книжный шкаф, диван, кресло, буфет, на нем красивые фарфоровые фигурки... **Стоп... Что это? (Быстрый стук.)** На краю буфета, рядом с фарфоровой маркизой, застывшей в танце, лежит сверток, тот, в котором домашние тапочки. **Отец его забыл! (СЛАЙД № 60.)**

Пути не будет... «Папочка, не возвращайся!» — молю я мысленно. Слышу, как открывается входная дверь. «Вернулся!» Меня охватывает паника. «Папочка, зачем?!» Мы еще раз целуемся, **и он уходит навсегда... (Стук прекратить.)**

Подбегаю к окну. Вижу, как через темный, **едва освещенный тусклой лампочкой, двор летит отец. (СЛАЙД № 61.)**

❖ Фонограмма «Лехаим».

У меня мелькает мысль, что точно так же он летит над темной сценой, тоже едва освещенной, в спектакле «Фрейлехс», что означает «свадебное веселье». Жизнь продолжается...

☺ Снять водящий луч.

И. Горюнова уходит вправо за решетку.

22. ■ ▼ КИНОРОЛИК № 17 «Танец». Стоп-кадр держать на выступление ансамбля «Hora Jerusalem».

☺ На начало свет прибрать, к концу танца — яркий свет; пол — звездный.

«Hora Jerusalem». «Хасидский танец». ■ На третьей минуте номера СЛАЙД № 61а. ☀ Сразу с окончанием номера дым!

23. 🎵 ▼ По окончании номера выход *М. Светина* (ПМ) из-за решетки справа. ☺ Брать водящим лучом. Встает рядом с решеткой.

■ Сразу КИНОРОЛИК № 18 «Газета, Лубянка, ордер на арест». Без звука. Держать стоп-кадр «Ордер на арест».

М. Светин: В конце декабря в клинике для нервнобольных, во сне, был арестован и доставлен на Лубянку заменивший Михоэлса на посту художественного руководителя ГОСЕТ народный артист республики **Вениамин Львович Зускин**.

❖ Фонограмма «Дверь карцера».

Светин заходит за решетку.

☺ Одновременно высветить тень за ширмой.

❖ Фонограмма «Тема ареста».

Я, Зускин Вениамин Львович, 1899 года рождения, уроженец Литвы, г. Паневежис. По национальности еврей. Женат, имею несовершеннолетнюю дочь; награжден орденом Красного Знамени, медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.» и являюсь лауреатом Сталинской премии. В партии никогда не состоял, имею звание народного артиста РСФСР и Узбекской ССР. До ареста работал художественным руководителем ■ Московского государственного еврейского театра (СЛАЙД № 62).

❖ Фонограмма «Тема допроса».

М. Светин садится за решеткой на табурет лицом к залу.

☺ **Яркий белый пучок света на лицо Светина.**

В. Конкин (ПМ) (тьень): Вас когда арестовали?

М. Светин: 24 декабря 1948 года.

В. Конкин (тьень): И в тот же день вы дали показания, в которых вы признаете себя националистом...

М. Светин: Потому что меня привели на допрос... в больничной пижаме. Ведь меня арестовали в больнице... Арестован я был во сне и только утром, проснувшись, увидел, что нахожусь в камере, ■ и узнал, что арестован (СЛАЙД № 63).

В. Конкин (тьень): Вам предъявлено обвинение в том, что вы, являясь врагом советской власти, поддерживали преступную связь с еврейским националистическим подпольем...

М. Светин: Я себя не признаю виновным... (СЛАЙД № 64.) Не буду просить у суда никакого снисхождения, я изложу свою жизнь, а вы судите меня не по протоколам, а по моим делам...

В. Конкин (тьень): Вы признаете, что вели антисоветскую работу?

М. Светин встает с табуретки, держится рукой за решетку.

❖ Фонограмма «Кларнеты».

М. Светин: Моей этапной... работой в театре явился спектакль «Блуждающие звезды», где я играл ■ чахоточного актера Гоцмаха... (СЛАЙД № 65.)

М. Светин выходит из-за решетки. ☺ Тень на ширме исчезает. Белый водящий луч сменить на розовый.

Вот Гоцмах лежит, больной и забытый, ни на что не надеясь, его лицо покрывает бутафорский черный шарф. Но он стряхивает печаль, снова надеется на лучшее, ■ и шарф торжествующе взлетает вверх (СЛАЙД № 66).

А когда он понимает, что подмостков больше ему не видать, он затягивает этот шарф на шее смертельным узлом.

Последняя фраза умирающего актера (СЛАЙД № 67): «Врачи говорят, мне нужен покой, воздух и юг. Зачем мне воздух и юг, зачем мне жизнь — без сцены, без театра?!» (Музыку снять.)

☺ **Вырубка света.** Светин уходит в глубину сцены.

КИНОРОЛИК № 19 «Зускин (из к/ф „Непокоренные“).
Звук с betacam. СЛАЙД № 67. ☺ На ширме возникает тень.

❖ **Фонограмма «Тема разрушения».**

В. Конкин (запись текста, тень):

Военная коллегия Верховного суда СССР

ПРИГОВОРИЛА:

Зускина Вениамина Львовича

по совокупности совершенных... преступлений на основании ст. 58-1 п.«а» УК РСФСР подвергнуть высшей мере наказания с конфискацией всего имущества.

Приговор окончательный и кассационному обжалованию не подлежит...

Приговор приведен в исполнение 12 августа 1952 года...

Музыку снять.

☺ Тень с ширмы убрать.

24. ■ **КИНОРОЛИК № 20 «Минора». Без звука. Стоп-кадр ролика держать на выступлении С. Портнянской.** 🎵 ▼ Выход слева *Портнянской* (ПМ). ☺ **Брать водящим лучом.**

❖ **Фонограмма «Молитва Эли-Эли».**

☀ **Дым!**

Уходит влево. ☺ **Снять водящий луч.**

25. 🎵 ▼ Выход **З. Высоковского** (ПМ) справа. Встает у решетки.
☺ **Брать водящим лучом.**

■ **СЛАЙД № 68**

❖ **Фонограмма «Тема автобиографии».**

З. Высоковский: Лозовский (Дридзо) Соломон Абрамович, 74 года, член РСДРП с 1901 года. Неоднократно арестовывался, жил в эмиграции. Член ЦК ВКП(б) с 1939 года. Заместитель наркома иностранных дел до 1946 года. Во время Второй мировой войны — заместитель начальника, затем начальник Совинформбюро. Руководил всеми антифашистскими комитетами. В 1944 году поддержал обращение комитета в правительство, предложив место будущей Еврейской республики — Крым. **Арестован в январе 1949 года.**

❖ **Фонограмма «Дверь карцера».**

☺ **На ширме возникает тень.**

Конкин сидит.

З. Высоковский заходит за решетку, встает лицом к залу.

☺ **Яркий белый пучок света на лицо Высоковского.**

СЛАЙД № 69.

❖ **Фонограмма «Тема допроса».**

В. Конкин (ПМ) (тьень): На следствии вы признали себя виновным в том, что занимались антисоветской деятельностью, **почему вы сейчас от всего отказываетесь?**

■ **СЛАЙД № 70.**

З. Высоковский: Потому, что в течение восьми ночных допросов, на которых полковник Комаров мне все время твердил, что евреи — подлый и грязный народ, что все евреи — негодная сволочь, что все оппозиции в партии состояли из евреев, что все евреи по всему Советскому Союзу «шпионят» против Советской власти. Я спрашиваю, что это за язык? ■ **Это язык советского человека, советского чиновника? (СЛАЙД № 71.)**

В. Конкин (тьень): Вам предъявлено обвинение, и вы должны его или признать, или отрицать, доказав свою невиновность. **Приводимые сейчас объяснения неудовлетворительны** ■ **(СЛАЙД № 72).**

З. Высоковский: Я был совершенно ошеломлен заявлением Комарова, что евреи хотят истребить всех русских. Дальше он говорил, что я должен признать все обвинения, иначе он меня передаст своим следователям... потом он сказал, что меня будут гноить в карцере и бить резиновыми палками так, что нельзя будет потом сидеть. Я им заявил, что лучше смерть, чем такие пытки, на что они ответили, что не дадут умереть сразу, **что я буду умирать медленно...**

■ **СЛАЙД № 73**

В. Конкин (тьень): А вы испугались?

З. Высоковский: Нет, я не испугался.

■ **КИНОРОЛИК № 21 «Фото и ордер Лозовского». Без звука. Держать стоп-кадр до ухода Высоковского.**

З. Высоковский: Я хотел дожить до суда и сообщить суду обо всем. **(Музыка останавливается.)**

З. Высоковский выходит из-за решетки. ☺ **Свет прибавить. Белый водящий луч сменить на розовый.**

Это мое последнее слово, может быть, последнее в жизни... Если когда-либо выяснится, что я не был виновен, то прошу посмертно восстановить меня в партии и опубликовать в газетах о моей реабилитации... Я, как человек, который в самые тяжелые годы войны возглавлял советское Информбюро, заявляю вам всей кровью своего ослабшего сердца: в национализме и измене Родине я не виновен. Если после всего советский суд признает, что вся моя жизнь — это измена Родине, Партии и Правительству, **я заслуживаю расстрела...**

Высоковский уходит вправо за решетку.

☺ Снять водящий луч. Тень с ширмы убрать. ☀ Дым.

26. ■ СЛАЙД № 74.

❖ **Фонограмма** «Тени террора» балета «Эго».

☺ Свет «шарящих» прожекторов. Создать тревожную атмосферу. Далее свет по райдеру.

27. 🎵 ▼ По окончании — выход **В. Андреева** (ПМ) справа перед решеткой.

☺ Брать водящим лучом. ☀ Дым.

❖ **Фонограмма** «Тема автобиографии».

■ СЛАЙД № 75.

В. Андреев: Маркиш Перец Давидович, 57 лет, поэт. Секретарь ревизионной комиссии Союза советских писателей. С 1939 по 1943 год возглавлял еврейскую секцию Союза. После революции 5 лет жил в Европе и Палестине.

■ Член президиума Еврейского антифашистского комитета (СЛАЙД № 76). Арестован в январе 1949 года.

❖ **Фонограмма** «Дверь карцера».

■ КИНОРОЛИК № 22 «Маркиш фото + ордер» (без звука).
Стоп-кадр держать.

❖ **Фонограмма** «Тема допроса».

Андреев заходит за решетку. ☺ Яркий белый пучок света на лицо **Андреева**.

В. Андреев: В июле 1949 года подполковник Рюмин принимает на время к своему производству дело Переца Маркиша. Надо было положить конец упорству подследственного, сломить его волю, «переиграть» этот сильный и независимый ум. Маркиша чаще других бросают в карцер: по распоряжению самого Лихачева его дважды загоняют в эту страшную холодильную камеру. В первой половине февраля — сразу на семь дней, срок предельный, которого, как известно, потом не выдержало даже гвардейское здоровье **министра МГБ Абакумова**.

❖ Смена **фонограммы** «Тема смерти».

СЛАЙД № 77

☺ **За ширмой высветить тень с телефоном в руке.**

Однажды в квартире Маркишей раздался телефонный звонок. Бодрый голос человека из финансового отдела КГБ предложил жене поэта получить деньги за золотые коронки ее мужа. Эстер упала в обморок. **За этими деньгами она так и не пошла.**

☺ **Тень убрать.**

■ **СЛАЙД № 78.**

Андреев выходит на авансцену.

☺ **Брать розовым водящим лучом; пол голубой.**

За счастьем призрачным
 бродя во мгле безбрежной,
 Унижен возвращусь
 туда, где только ты.
 О том, каким я стал,
 твой взор расскажет нежный,
 Мне ласково блеснув
 с нежданной высоты.
 И есть лучистый свет
 в твоём прекрасном взоре,
 Что позволяет мне
 не опускать глаза
 В тот час, когда душа
 свое оплачет горе,
 И по щеке течет
 раскаянья слеза.
 Пускай гоняюсь я
 за призраком летучим,
Все чаще и светлей
мои пути к тебе,

28. ♪ ▼ Выход *С. Портнянской* (PM) слева по центру. ☺ **Брать розовым водящим лучом.**

И сердце шлю тебе
 через моря и кручи,
Хотя даю обжечь
себя чужой судьбе.

Андреев остается на сцене. На вступление романса отходит к решетке, неотрывно смотрит на Портнянскую.

На фразе «...Любовь твоя печалью поросла» **Андреев** уходит со сцены вправо. ☺ **Водящий луч снять.**

❖ **Фонограмма** — романс «*Это время*».

☺ **Сиреневый свет.**

■ **СЛАЙДЫ № 79, 80, 81, 82.** (Менять через 30 сек.)

Уходит влево. ☺ **Водящий луч снять.**

29. 🎵 ▼ Выход *Нины Михоэлс* справа (ПМ). Становится перед решеткой. ☺ **Брать водящим лучом.** ☀ **Дым.**

❖ **Фонограмма** «*Тема автобиографии*».

■ **СЛАЙД № 83.**

Штерн Лина Соломоновна, 74 года, биолог и физиолог. В 1925 году приехала в СССР. Первая женщина-академик АН СССР. Директор Института физиологии Академии наук. Член президиума Еврейского антифашистского комитета, а также член других антифашистских комитетов — женщин и советских ученых. В годы войны, с помощью брата, жившего в США, сумела обеспечить нашу медицину новым препаратом — **пенициллином, спасшим тысячи раненых солдат.**

❖ **Фонограмма** «*Дверь карцера*». Заходит за тюремную решетку. Становится лицом к залу. ☺ **Яркий белый пучок света на лицо Михоэлс.**

☺ **На ширме появляется тень.**

❖ ■ **Фонограмма** «*Темы допроса*». **КИНОРОЛИК № 23.** «*Штерн фото + ордер*». **Без звука. Стоп-кадр держать до ухода Н. Михоэлс.**

В. Конкин (тьень): Нам все известно! Признавайтесь во всем! Вы — сионистка. Вы хотите отторгнуть Крым от России и создать там еврейское государство!

Н. Михоэлс: Я впервые это слышу.

В. Конкин (тьень): Ах ты, жидовская ведьма!

Н. Михоэлс: Так разговаривает министр с академиком.

В. Конкин (тьень): Вы сознательно продвигали по службе врачей евреев?

Н. Михоэлс: Только в меру того, что они служили как ученые. В 1943 году, когда я направила на имя Сталина письмо о дискриминации евреев, кто-то из отчаявшихся стал думать обо мне как об их яркой защитнице...

В. Конкин (тьень): А помните, в ГОСЕТе, где присутствовала Голда Меер, вывесили голубое полотнище с изображенным на нем символистским знаком? Вы были при этом?

Н. Михоэлс: Да. Звезда Давида — это символ, герб. Как у нас серп и молот. Не встречать же посла государства Израиль двуглавым орлом.

В. Конкин (тьень): Свои показания, данные на следствии, вы подтверждаете?

Н. Михоэлс: Нет. Ни одного.

В. Конкин (тьень): Почему?

Н. Михоэлс: Потому, что там нет ни одного моего слова. Я три раза переводилась из внутренней тюрьмы в Лефортово за то, что не хотела подписывать «романа», написанного следователем.

«...У меня была единственная возможность дожить до суда, я этого хотела. Я не боюсь смерти, но не хотела бы уйти из жизни с этим позорным пятном — обман доверия, измена... **Я чувствовала, что дело плохо, и я могу сойти с ума, а сумасшедший ни за что не отвечает.**

Н. Михоэлс выходит из-за тюремной решетки. ☺ **Водящий сме- нить на розовый.**

☺ **Тень с ширмы исчезает. Свет приглушить до вырубки.**

▼ («Заряжается» **балет «Эго».**)

Н. Михоэлс: Сталин, подписывая смертный приговор по делу комитета, вычеркнул Лину Соломоновну Штерн из списка расстреливаемых. Решением Политбюро ей — единственной подсудимой — была сохранена жизнь. **Верну- лась из ссылки в 1954 году. Умерла в 1968 году.**

Н. Михоэлс уходит вправо.

☺ **Красный свет прибавляется. К концу номера свет «при- бирается».**

☀ **Тяжелый дым.**

❖ **Сразу фонограмма «Эпитафия».**

На экране ■ **СЛАЙД № 84.**

30. 🎵 ▼ **Выход В. Долинского** (ПМ) справа. Становится перед ре- шеткой. ☺ **Яркий белый пучок света на лицо Долинского.**

■ **СЛАЙД № 85**

В. Долинский: Изучив судебный архив дела Еврейского антифашист- ского комитета, я смело ставлю доктора Бориса Шимелиовича рядом и вров- ньень с Михоэлсом, ставлю его впереди всех несломленных, мужественных и сильных.

❖ **Фонограмма «Тема автобиографии».**

■ **СЛАЙД № 86.**

Шимелиович Борис Абрамович, 60 лет, главный врач Центральной клини- ческой больницы имени Боткина, член президиума комитета. Последовательно

отстаивал необходимость заниматься еврейскими проблемами внутри страны, особенно вопросами антисемитизма, помощи уцелевшим евреям и беженцам. **Арестован в январе 1949 года.**

❖ **Фонограмма «Дверь карцера».**

Заходит за решетку, садится на табуретку лицом к залу.

☺ **На ширме высветить тень.**

■ **КИНОРОЛИК № 24 «Шимелиович + ордер + фото». Без звука. Стоп-кадр держать.**

❖ **Фонограмма «Тема допроса».**

В. Конкин (тьень): По чьей рекомендации вы были включены в комитет?

В. Долинский: Я полагаю, что по рекомендации Михоэlsa.

В. Конкин (тьень): Какая же у вас была почва для дружбы? Ведь Михоэls был по своим убеждениям националист, к тому же беспартийный, а вы — коммунист?

В. Долинский: Всем известно, кем был Михоэls, — народный артист Союза СССР.

В. Конкин (тьень): Ха-ха! ■ **Посмотрите, какая рожа! (СЛАЙД № 87.)**

Вы же первостепенный консультант Михоэlsa. На предварительном следствии вы давали показания о националистической деятельности Еврейского антифашистского комитета?

В. Долинский: Я никогда не произносил того, что записано в протоколе моего допроса.

■ **СЛАЙД № 88**

Я спорил 3 года 4 месяца, и поскольку будет возможность, я буду спорить дальше и со следователями, и, если нужно, с прокурором. (ПАУЗА.) Я должен, к сожалению, заявить, что я получал в течение января — февраля 1949 года примерно 80–100 ударов в сутки, а всего, по-моему, я получил около двух тысяч ударов. Я неоднократно слышал от полковника Шишкова, что «евреи все до единого, без исключения, шпионы» (СЛАЙД № 89). За что я и расплачивался большей частью резиновой палкой немецкого образца, ударами по лицу кожаной перчаткой, постоянными ударами носком сапога по бедренным костям. Все это делалось методически, с перерывами по часам, а в перерывах следователь Шишков изучал по первоисточникам Ленина и Сталина для сдачи зачетов. (СЛАЙД № 90.) Я многократно подвергался телесному наказанию, но вряд ли найдется следователь, который скажет о том, что при всех этих обстоятельствах я менял свои показания. Никогда — ни стоя, ни сидя, ни лежа — я не произносил того, что записано в протоколах. **(Музыку остановить.)**

В. Долинский выходит из-за решетки. ☺ **Водящий** сменить на розовый.

☺ Тень с ширмы снять. За решеткой свет снять.

▼ Собирается *группа танцоров на «Последний расстрел».*

■ **СЛАЙД № 91**

Я не признавал и не признаю себя виновным ни в мыслях, ни в действиях, ни в каких преступлениях против партии и правительства. И еще... Я очень люблю свою больницу, и **вряд ли кто-то другой будет ее так любить...**

☺ Снять водящий луч.

В. Долинский уходит вправо.

☀ Тяжелый дым.

❖ 31. Сразу — **фонограмма «Последний расстрел».**

☺ Свет по райдеру.

■ **СЛАЙД № 92**

▼ **Театр танца «Ритмы планеты».**

По окончании номера на финальной мизансцене (13 человек стоят в ряд с горящими свечами на оркестровой яме).

❖ Сразу — **фонограмма «Бой кремлевских курантов» с наложением 13 выстрелов.**

С каждым выстрелом гаснет одна свеча.

■☀ **В задымлении оркестровая яма с артистами опускается вниз.**

■ **СЛАЙД № 93**

❖ После 13-го выстрела звучит **фонограмма текста (И. Горюнова).**

Мы помним, что вы уничтожены только за то, что были евреями, за то, что ненавидели фашизм, и еще за то, что любили и прославили свою страну.

Соломон Лозовский ■ **СЛАЙД № 94**, Вениамин Зускин ■ **СЛАЙД № 95**, Перец Маркиш ■ **СЛАЙД № 96**, Исаак Фефер ■ **СЛАЙД № 97**,

Леон Тальми ■ СЛАЙД № 98, Давид Бергельсон ■ СЛАЙД № 99, Лев Квитко ■ СЛАЙД № 100, Илья Ватенберг ■ СЛАЙД № 101, Чайка Ватенберг ■ СЛАЙД № 102, Эмилия Теумин ■ СЛАЙД № 103, Иосиф Юзефович ■ СЛАЙД № 104, Борис Шимелиович ■ СЛАЙД № 105, Давид Гофштейн ■ СЛАЙД № 106 — вам мы посвящаем IV Московский международный фестиваль искусств имени Соломона Михоэлса ■ СЛАЙД № 107.

❖ 32. ♪ Сразу **фонограмма** «О, народ древний» Тамары Гвердцители.

■ ■ **Оркестровая яма медленно поднимается.**

▼ **Т. Гвердцители** в центре.

☺ **Брать** водящим лучом.

По бокам, застывшие в виде памятника, **танцоры театра «Ритмы планеты»**. Одновременно на сцене работает **шоу-балет «Эго»**.

♪ По окончании **Михаил Глуз** представляет участников и режиссера.

■ ■ **По окончании его представления сразу закрыть занавес.**

Ирина Горюнова,
автор сценария и главный режиссер-постановщик,
заслуженный деятель искусств России,
художественный руководитель фестиваля

**Режиссерский сценарий
музыкально-театрализованного действия
«ПАМЯТЬ СЕРДЦА»,
посвященного 70-летию Анатолия Собчака**

Московский государственный
академический Музыкальный театр
им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко

25 сентября 2007 года

Гала-концерт завершает
Всероссийский общественно-культурный марафон
«Берегите Россию!»

Символы и обозначения:

PM — радиомикрофон

ГМ — микрофон-гарнитура

ПМ — микрофон-петличка

СМ — микрофон на стойке

ПДМ — подвесные микрофоны

Жирным шрифтом выделены реплики артистов перед началом следующего номера, ролика, фонограммы.

▼ *Вниманию помощников режиссера к выходу артистов и коллективов на сцену!*

◆◆ *Вниманию звукорежиссера!*

♪ *Вниманию ассистентов по микрофонам!*

■ *Вниманию видеоинженера!*

☺ *Вниманию световых водящих и художника по свету! Солистов и исполнителей водящими лучами не провожать! Снимать луч сразу по окончании музыки или текста!*

■ ■ *Вниманию рабочих сцены к работе основного занавеса и оркестровой ямы!*

☀ *Вниманию художников по свету, ответственных за работу дым-машины!*

♪ ▼ *ПРИГОТОВИТЬ ЗА СЦЕНОЙ:*

Радиомикрофоны (PM) — 4 шт.

Микрофон-петличка (ПМ) — 2 шт.

Дым-машина.

PM — у пульта помощника режиссера.

♪ *ПЕРЕД ОСНОВНЫМ ЗАНАВЕСОМ — МИКРОФОН НА СТОЙКЕ.*

■ ■ **Основной занавес закрыт. За ним «заряжен» оркестр скрипачей «Мелодия» на большой лестнице.**

❖ **Фанфары** (одно проведение) + **фонограмма** записи:
Президент Российской Федерации — Владимир Владимирович Путин!

Выступление **В. В. Путина** на закрытом занавесе.

☺ **Брать водящим лучом. По окончании речи снять водящий луч.**

Сразу объявление за сценой:

- Председатель Совета Федерации Федерального собрания РФ Сергей Миронов.
- Заместитель Председателя Правительства РФ, министр финансов РФ Алексей Кудрин.

♪ По окончании выступлений унести микрофон.

❖ **Фанфары** (одно проведение).

■ ■ **Одновременно основной занавес открывается.**

■ **Стоит стоп-кадр РОЛИКА № 1 «Память сердца» (0.40).**

По окончании, на 3-й секунде после реплики «делом наших рук», **ансамбль «Мелодия»** (ПДМ) начинает играть.

1. **А. Вивальди. «Гроза» (2.45).**

Звук с betacam. Стоп-кадр ролика держать до закрытия занавеса. ■ Сразу — СЛАЙД № 3.

❖ **Музыкальная заставка.**

■ ■ **Закреть суперзанавес «Собчак на площади». За ним быстро и тихо скрипачки расходятся.**

♪ ▼ 2. Выход **В. Андреева** (ГМ) слева по центру.

☺ **Брать водящим лучом (3.0).**

Недорого ценю я громкие права,
От коих не одна кружится голова.
Я не ропшу о том, что отказали боги
Мне в сладкой участи оспаривать налоги
Или мешать царям друг с другом воевать;
И мало горя мне, свободно ли печать

Морочит олухов, иль чуткая цензура
 В журнальных замыслах стесняет балагура.
 Все это, видите ль, слова, слова, слова.
 Иные, лучшие, мне дороги права;
 Иная, лучшая, потребна мне свобода:
 Зависеть от царя, зависеть от народа —
 Не все ли нам равно? Бог с ними.

Никому

Отчета не давать, себе лишь самому
 Служить и угождать, для власти, для ливреи
 Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
 По прихоти своей скитаться здесь и там,
 Дивясь божественным природы красотам,
 И пред созданьями искусств и вдохновенья
 Трепеща радостно в восторгах умиленья:
 — Вот счастье! Вот права...

☺ Снять водящий луч.

❖ Музыкальная заставка.

В. Андреев уходит влево по центру.

■ **ПОДНЯТЬ СУПЕРЗАНАВЕС.**

■ **СЛАЙД № 4.**

■ **Сразу — РОЛИК № 2. «Я — Собчак Анатолий Александрович. 7-й территориальный округ, город Ленинград». Звук с betacam.**

♪ 3. «*Слушай, Ленинград!*» (4.30).

▼ Выход *С. Захарова* (РМ) из центра по лестнице. ☺ **Брать водящим лучом.**

☺ ♪ ▼ С выходом *И. Бутмана* (ПМ) слева по центру **брать водящим лучом.**

▼ **Балет «Шарм»** — с двух сторон по второму плану.

☺ По окончании песни с *Захарова* **снять водящий луч.**

В конце песни *Захаров и балет «Шарм»* уходят вправо, *Бутман* — влево. **Снять водящий луч.**

■ **Встык через стоп-кадр — РОЛИК № 3 «Смена флага». Звук с betacam. Стоп-кадр** держать до начала следующей фонограммы (0.30).

☺ ▼ Одновременно вырубка. «Заряжается» **Театр танца «Ритмы планеты»**.

❖ 4. Сразу — **фонограмма «Время, вперед!»** (3.21).

▼ **Артисты театра «Ритмы планеты»** выходят с двух сторон. ☺ **Брать водящим лучом.**

■ **СЛАЙДЫ № 5–31.** (Менять через 7 сек.)

☺ **Брать водящими лучами солистов с флагами.**

Финальная мизансцена — «замерли» на 3 секунды. ☺ **Вырубка.** Расходятся в разные стороны.

■ **Сразу — РОЛИК № 4 «Собчак о „команде“». Звук с betacam.** Стоп-кадр «Путин — Собчак». Держать до конца номера (1.00).

❖ 5. Сразу — **фонограмма «Команда молодости нашей»** (3.30).

♪ ▼ Выход **Р. Ибрагимова (ГМ) и балета «Шарм»** — справа вторая кулиса. ☺ **Брать водящим лучом.**

■ **СЛАЙД № 34**

Трава на стадионах зеленеет,
А мудрость, словно осень, **настает.**

■ **СЛАЙД № 35**

Друг к другу мы становимся нежнее,
Когда борьба все яростней **идет.**

■ **СЛАЙД № 36**

Тебе судьбу мою вершить,
Тебе одной меня судить,
Команда молодости нашей,
Команда, без которой мне **не жить.**

■ **СЛАЙД № 37**

Тебе судьбу мою вершить,
Тебе одной меня судить,
Команда молодости нашей,
Команда, без которой мне **не жить.**

■ **СЛАЙД № 38 — на проигрыш.**

СЛАЙД № 39

На верность проверяются таланты,
Нам есть за что судьбу **благодарить**.

СЛАЙД № 40

Мы преданы единственной команде,
Команде, без которой нам **не жить**.

СЛАЙД № 41

Тебе судьбу мою вершить,
Тебе одной меня **судить**,

СЛАЙД № 42

Команда молодости нашей,
Команда, без которой мне **не жить**.

СЛАЙД № 43

Тебе судьбу мою вершить,
Тебе одной меня **судить**.

СЛАЙД № 44

Команда молодости нашей,
Команда, без которой мне **не жить**.

СЛАЙД № 45

Тебе судьбу мою вершить,
Тебе одной меня **судить**.

СЛАЙД № 46

Команда молодости нашей,
Команда, без которой мне **не жить**.

СЛАЙД № 46а

Команда, без которой мне **не жить**.

☺ **Водящий луч снять**. На конец песни *Ибрагимов и балет «Шарм»* уходят вправо.

■ **Сразу — РОЛИК № 5 «Ксения Маленькая» + «Эхо любви»**. Звук с betacam (4.0).

☺ ▼ 🎵 6. Выход *Т. Гвердцители* (РМ) слева по центру.

☺ **Брать водящим лучом**. Остается слева на лестнице, затем идет вперед. Уходит на конец песни влево. ☺ **Снять водящий луч**. ■ **Стоп-кадр ролика** (4 сек.).

■ 7. Сразу РОЛИК № 6 «А годы летят...». Звук с betacam (3.05).

♪ ▼ *Н. Бабкина* (РМ), ансамбль «Русская песня». Выход с разных сторон сцены. Выстраиваются на лестнице. *Н. Бабкина* — выход из центра. ☺ **Брать водящим лучом.** ♪ ▼ По окончании песни остаются на сцене, слушают и смотрят ролик до выхода *М. Боярского* (РМ) справа.

■ РОЛИК № 7 «А. Собчак открывает памятник Петру I». Звук с betacam. Стоп-кадр держать до начала песни *М. Боярского*.

На реплику «Виват!» ансамбль «Русская песня» уходит. **Водящими лучами не провожать.** ☺ *Боярского* брать водящим. Расходятся так же, как выходили.

♪ 8. «Я этим городом храним» (3.30).

■ СЛАЙД № 47

Что было — то и будет,
Пускай судьба рассудит,
Пред этой красотой
Все суета и дым...

■ СЛАЙД № 48

Бродяга и задира,
Я обошел полмира,
Но встану на колени
Пред городом моим...

■ СЛАЙД № 49

Не знаю я, известно ль вам,
Что я певец прекрасных дам,
Но с ними я изнемогал от скуки...

■ СЛАЙД № 50

А этот город мной любим
За то, что мне не скучно с ним.
Не дай мне Бог, не дай мне Бог,
Не дай мне Бог разлуки...

■ СЛАЙД № 51

Не знаю я, известно ль вам,
Что я бродил по городам
И не имел пристанища и крова...

■ СЛАЙД № 52

Но возвращался, как домой,
В простор меж небом и **Невой**.

СЛАЙД № 53

Не дай мне Бог, не дай мне Бог,
Не дай мне Бог **иного...**

СЛАЙД № 54

Не знаю я, известно ль вам,
Что я в беде не **унывал**,

СЛАЙД № 55

Но иногда мои влажнели веки.
Я этим городом **храним**,

СЛАЙД № 56

И провиниться перед ним
Не дай мне Бог, не дай мне Бог,
Не дай мне Бог **вовсеки**.

СЛАЙД № 57

Я этим городом храним,
И провиниться перед ним
Не дай мне Бог, не дай мне Бог,
Не дай мне Бог всеки.

М. Боярский уходит вправо. ☺ **Снять водящий луч.**

■ **Сразу — РОЛИК № 8 «Деятели культуры о Собчаке».**

Звук с betacam (2.25). 🎵 **ВЫНОСИТСЯ МИКРОФОН НА СТОЙКЕ (СМ).**

Стоп-кадр после текста **Д. Лихачева** до вступления **А. Розенбаума** (1 сек.).

▼ 🎵 **9.** В конце **РОЛИКА № 8** (на текст Д. Лихачева) — выход **А. Розенбаума** справа по центру. ☺ **Брать водящим лучом.**

■ **РОЛИК № 9 «Налетела грусть».** **Без звука.**

Стоп-кадр держать до закрытия суперзанавеса (2.30).

☺ **По окончании песни** снять водящий луч. **А. Розенбаум** уходит вправо по центру.

◆ **Сразу — музыкальная подложка «Эхо любви» и запись текста.**

■ **Суперзанавес «Собчак на площади»** медленно опускается. 🎵 **УНЕСТИ МИКРОФОН (СМ).**

■ **СЛАЙД № 58**

«В конечном счете побеждает тот, кто выживает. А в том, что я выжил в страшные для меня октябрьские дни 1997 года, основная заслуга моей жены Людмилы. Случившееся со мной было столь неожиданным и с такой силой обрушилось на меня, что сердце не выдержало... Какое счастье, что в этот момент Людмила оказалась рядом. Воистину и в радости, и в горе она всегда была рядом. Тогда она не думала о собственной судьбе...»

Анатолий Собчак

☺ Одновременно с текстом — вырубка света.

■ ■ Вынос куба.

❖ 10. По окончании текста **фонограмма** — С. Рахманинов, «Соло».

▼ **Солист Санкт-Петербургского театра балета п/р Бориса Эйфмана — Д. Фишер (2.30).**

☺ Пучок света сверху.

■ ■ На конец музыки Рахманинова суперзанавес поднимается.

■ Стоп-кадр РОЛИКА № 10 «Нева, Петропавловка». Звук с betacam.

Фишер идет вверх по лестнице.

Когда спустится, ■ ■ рабочим сзади сразу разделить лестницу. Унести куб.

■ После поднятия суперзанавеса сразу пустить РОЛИК № 10 «Допрос». На реплику Л. Нарусовой «...Я ни на минуты не выпускала из своей руки — руки мужа» ▼ на сцену медленно собирается Театр танца «Ритмы планеты». Стоп-кадр «Носилки» держать (3 сек.) до ■ начала РОЛИКА № 11 «Мишень». Без звука (2.20). Пускать по фонограмме.

❖ 11. **Фонограмма** хореографической композиции «Молох» на музыку А. Чайковского (3.50).

■ На 1-й минуте — СЛАЙД № 59.

■ ■ После соединения лестницы танцорами во время номера рабочим сразу закрепить ее.

Сразу ■ РОЛИК № 12. «Больница. Париж». Звук с betacam (2.00).

■ С началом звука взлетающего самолета — смена Кремлевской башни на Эйфелеву.

♪ ▼ 12. *Мирей Матье* (PM), «Гимн Любви». ☺ Выход *Матье* по центру, сверху по лестнице. **Брать водящим лучом** (3.26).

☺ По окончании песни водящий луч снять.

М. Матье уходит влево по центру.

Стоп-кадр ролика держать до конца выхода н. а. России Марка Розовского.

☺ ♪ ▼ 13. *М. Розовский* (ГМ) выходит справа по центру. **Брать водящим лучом** (3.0).

■ СЛАЙД № 60

У киллеров нет перекура.
Счастливы, кто недоубит,
И бывший мэр Санкт-Петербурга
В Париже вроде бы забыт.

СЛАЙД № 61

Но он, вдали от всех рогатин
Здесь наблюдаемый врачом,
Непоправимо элегантен,
Неумолимо обречен.

СЛАЙД № 62

Есть обреченные на зависть.
Порода эта такова,
Что в ребра им всегда вгрызались
И рвали в клочья рукава.

СЛАЙД № 63

И не пошел он с остальными
Ни в паханы, ни в холуи.
Глаза старались быть стальными,
Не вышло. Теплые. Свои.

СЛАЙД № 64

Ни от кого не ждет поблажки,
Ни на кого не держит зла.
Подделать можно все бумажки,
Но не подделаешь глаза.

■ **РОЛИК № 13 «Газеты». Без звука. Стоп-кадр держать до перехода на СЛАЙД № 65** (на реплику «Героев собственных сдаем»).

И не беглец — скорей изгнанник,
Герой еще вчерашних битв,
Он подозреньями изранен
И обвиненьями обвит.
Смакуя слухи-однодневки,
Злорадствуют кому не лень,
Но бродит где-нибудь у Невки
Его оболганная тень.

Есть перья на любые вкусы —
Сейчас их просто взять внаем.
Мы, как безропотные трусы,
Героев собственных «сдаем».

СЛАЙД № 65

Когда-нибудь, кто чист, кто урка,
Мы разберемся навсегда,
И бывший мэр Санкт-Петербурга
Дождется правого суда.

☺ **М. Розовский** (PM) уходит вправо по центру. **Водящий луч снять.**

❖ 🎵 14. Сразу **фонограмма “Padam, padam”** (2.52).

☺ **М. Матье** (PM) выходит слева по центру. **Брать водящим лучом.** ☺ ▼ **Балет «Шарм»** выходит слева и справа по центру — вторая кулиса. **Брать водящими лучами.**

■ **СЛАЙДЫ № 66–80.** (Менять каждые 11 сек.)

■ По окончании **РОЛИКА № 14 «Л. Нарусова и дочери о ностальгии А. Собчака в Париже».** **Звук с betacam** (1.32).

☺ По окончании песни **Матье** садится на скамейку (**водящий луч снять**), смотрит **РОЛИК № 14. Балет** расходится на две стороны.

❖ 🎵 15. Сразу — **фонограмма “La quete”** (3.24).

☺ **М. Матье** брать водящим лучом.

■ 🎵 **СЛАЙДЫ № 81, 81а, 81б** (по 1 мин.).

■ ■ На второй минуте смена Эйфелевой башни на московский Кремль.

☺ Водящий луч снять. *Матье* уходит влево по центру.

♪ ■ РОЛИК № 15 «Возвращение А. Собчака». Звук с betacam (2.0).

▼ Вынести микрофон на стойке (СМ).

■ 16. На реплику «Решают не только деньги, а решают люди» «заморозиться» через стоп-кадр до выхода *А. Розенбаума*. РОЛИК № 16 «Возвращение в город». Без звука (2.26).

☺ ▼ *А. Розенбаум* (СМ) выходит справа по центру. Брать водящим лучом. Уходит туда же, водящий луч снять.

■ Сразу — РОЛИК № 17 «Я должен довести до конца...». Звук с betacam (0.33).

▼ ♪ Микрофон убрать.

■ 17. Сразу РОЛИК № 18 «Я еще не хочу умирать». Звук с betacam (2.55).

☺ ♪ ▼ Выход *Т. Гвердцители* (РМ) сверху по центру. Брать водящим лучом. Уходит влево по центру.

☺ Снять водящий луч.

■ Держать стоп-кадр ролика.

❖ Сразу — **фонограмма** «Биение сердца».

■ По окончании ролика «уйти» в СЛАЙД № 82.

☺ ♪ ▼ 18. *В. Андреев*. Выход на фонограмму справа по центру. Брать водящим лучом (3.0).

Ни страны, ни погоста
 Не хочу выбирать.
 На Васильевский остров
 Я приду умирать.
 Твой фасад темно-синий
 Я впотьмах не найду.
 Между выцветших линий
 На асфальт упаду.

■ СЛАЙД № 83

И душа, неустанно
Поспешая во тьму,
Промелькнет над мостами

В петроградском дыму, (сквозь СЛАЙД № 83 —

■ РОЛИК № 19 без звука)

И апрельская морось,
Над затылком снежок,
И услышу я голос:
— До свиданья, дружок.

И увижу две жизни
Далеко за рекой,
К равнодушной отчизне
Прижимаясь щекой.

Словно девочки-сестры

■ из непрожитых лет, (встык к ролику СЛАЙД № 84)

Выбегая на остров,
Машут мальчику вслед.

☺ Снять водящий луч.

Андреев уходит вправо.

■ Сразу — РОЛИК № 20 «Васильки». Звук с betacam (4.0).

☺ 🎵 ▼ 19. *М. Глуз* (PM). Выход на вступление слева по лестнице. Садится на скамейку. **Брать водящим лучом.**

▼ Выход *шоу-балета «Шарм»* с двух сторон. К концу песни *Глуз* уходит влево. ☺ По окончании музыки водящий луч с группы с васильками и свечами не снимать! Балет «Шарм» остается на сцене, слушает продолжение РОЛИКА № 20 «Фрагмент выступления В. В. Путина на открытии памятника А. Собчаку».

▼ ■ Выход *детей* с разных концов сцены на текст *А. Собчака* (продолжение РОЛИКА № 20):

Если тысячи, сотни тысяч и миллионы людей оглянутся вокруг себя и поймут, что надо жить по-другому, что от каждого зависит, будем ли мы жить завтра лучше, что все в наших руках ☺ 🎵 ▼ (выход *И. Горюновой* (PM) слева по центру, **брать водящим лучом**), и все преодолеем, все сделаем, и наше великое будущее будет делом наших рук (1.40).

Дети разбирают васильки у *балета «Шарм»*, занимают свои места на сцене.

■ **Стоп-кадр РОЛИКА № 20** держать до начала чтения *И. Горюновой* (3.0).

20. ФИНАЛ.

■ СЛАЙД № 85

Берегите Россию,
Нет России другой.
Берегите ее тишину и покой,
Это небо и солнце,
Этот хлеб на столе
И родное оконце в позабытом селе.

СЛАЙД № 86

Берегите Россию,
Без нее нам не жить.
Берегите ее, чтобы вечной ей быть:
Нашей правдой и силой,
Нашей гордой судьбой.
Берегите Россию,
Нет России другой.

♪ ■ **Сразу — РОЛИК № 21 «А. Собчак — за Россию!»**
и **«Моя земля».** Звук с betacam (1.40).

▼ 21. *Ансамбль «Березка»* — выход с двух сторон.

☺ ▼ *С. Захаров* (PM) — 1-й куплет — выходит слева; **брать водящим лучом.**

☺ ▼ *Р. Ибрагимов* (PM) — 2-й куплет — выходит справа; **брать водящим лучом.**

☺ ▼ *М. Глуз* (PM) — 3-й куплет — по лестнице по центру; **брать водящим лучом.**

Дети рассредоточиваются на авансцене.

◆ ■ **СЛАЙД № 87. Сразу — фонограмма «Подмосковные вечера».**

▼ 22. Выход *Мирей Матье* по центру.

■ Через минуту — СЛАЙД № 88.

■ Через минуту, к концу песни, — СЛАЙД № 89.

▼ Выход с двух сторон **всех участников** на русский текст песни (2-й куплет).

М. Глаз: ...Вас приветствуют участники Всероссийского общественно-культурного марафона «Берегите Россию!»...

Объявляет артистов и коллективы.

❖ ■■ После представления по знаку *И. Горюновой* — **фонограмма** на закрытие занавеса.

Ирина Горюнова,
автор сценария, режиссер-постановщик,
заслуженный деятель искусств России,
художественный руководитель
Всероссийского общественно-культурного
марафона «Берегите Россию!»

**Режиссерский сценарий
музыкально-театрализованного представления
«РОССИИ ЗОЛОТОЕ ОТРАЖЕНИЕ»,
посвященного 50-летию группы компаний
«Объединенные стекольные заводы Саратова»**

Саратовский академический театр оперы и балета
4 июня 2008 года

Символы и обозначения:

PM — радиомикрофон

ГМ — микрофон-гарнитура

ПМ — микрофон-петличка

СМ — микрофон на стойке

Жирным шрифтом выделены реплики артистов перед началом следующего номера, ролика, фонограммы.

▼ *Вниманию помощников режиссера к выходу артистов и коллективов на сцену!*

◆◆ *Вниманию звукорежиссера!*

♪ *Вниманию ассистентов по микрофонам!*

■ *Вниманию видеоинженера!*

▶ *Вниманию помощника видеоинженера!*

☺ *Вниманию световых водящих и художника по свету! Солистов и исполнителей водящими лучами не провожать! Снимать луч сразу по окончании музыки или текста!*

■ ■ *Вниманию рабочих сцены к смене кулис и суперзанавеса!*

ПРИГОТОВИТЬ ЗА СЦЕНОЙ:

♪ 3 ГМ (+ 12 ГМ-муляжи), 2 РМ на стойках перед суперзанавесом, 6 РМ для солистов. РМ для ведущего — у пульта помощника режиссера.

■ ■ *«Заряжены» кулисы-«стекла».*

Передний суперзанавес закрыт (основной занавес заблокирован). По центру сцены «заряжен» стеклянный мост.

▼ *За передним суперзанавесом «заряжены» скрипачки ансамбля «Мелодия».*

☺ *Рамка экрана — триколор.*

☺ *По команде режиссера свет в зале снять.*

I ОТДЕЛЕНИЕ

❖ По команде режиссера **ФАНФАРЫ**. Объявления официальной части.

Официальная часть — на переднем суперзанавесе.

♪ По окончании убрать микрофоны.

➤ Звездное небо — 50 процентов, без динамики.

☺ Рамка экрана — триколор.

1. ПРОЛОГ. *А. Вивальди. Скрипачки*. ■ РОЛИК № 1.

Звук с betacam.

■ С первыми звуками фанфар суперзанавес поднимается.

По окончании ролика — ■ СЛАЙД № 1.

☺ Водящим взять лучами трех девушек в центре (девушки одеты в платья цвета российского флага).

❖ Музыкальная подложка № 1 («*Время, вперед*»).

▼ ♪ Выход *В. Конкина* (ГМ) из «лабиринта» по центру на последних тактах номера.

☺ Брать водящим лучом.

Скрипачки расходятся в две стороны.

➤ Звездное небо убрать.

☺ Рамка экрана — белая.

2. «Открытие завода». *В. Конкин*. ■ СЛАЙД № 1.

Постановлением от 5 июня 48 года Совет Министров СССР обязал Министерство промышленности строительных материалов СССР построить в Саратове **стекольный завод (СЛАЙД № 2)**. Совет Министров предусмотрел постройку цеха конвейера шлифовки и полировки мощностью в один миллион квадратных метров полированного **стекла в год (СЛАЙД № 3)**.

15 марта 58-го в цехе непрерывного проката была поставлена самая большая в Советском Союзе стекловаренная печь, вмещавшая две тысячи тонн стекломассы. **15 мая 58-го** был произведен пуск прокатной машины и введена в строй крупнейшая в Европе система непрерывного проката стекла. Этот день и стал **днем рождения завода (СЛАЙД № 4)**.

Здесь помнят всех, кто в жару и в морозы строил завод **в чистом поле (СЛАЙД № 5)**, кто создавал славу саратовского стекла. Лучшим памятником этим людям **остается завод (СЛАЙД № 6)**. Он живет и развивается, выходит на новый **технологический уровень (СЛАЙД № 7)**, на новые орбиты **международного сотрудничества (СЛАЙД № 8)**. И в этом — **залог успешного будущего всех предприятий группы компаний «Объединенные стекольные заводы Саратова» ☺** (снять водящий луч).

В. Конкин уходит в центр.

❖ Музыкальная подложка.

➤ Звездное небо — 50 процентов, медленная динамика.

☺ Рамка экрана — синяя.

3. ■ Сразу РОЛИК № 2 «Годы летят». Звук с betacam.

▼ Выход ансамбля «Березка» с двух сторон по заднему плану.

♪ (ГМ-муляжи.)

К концу номера так же расходятся. ■ ■ Трое рабочих укатывают мост влево.

■ На фразе: «И эта повадка у наших детей» — СЛАЙД № 8а.

По окончании ролика сразу СЛАЙД № 9.

❖ Музыкальная подложка № 2 («Славянка»).

4. «Ветераны войны».

▼ ♪ **В. Самохина** (ГМ) сразу выходит из «лабиринта» по центру.

☺ Брать водящим лучом.

➤ Звездное небо убрать.

☺ Рамка экрана — красная.

■ СЛАЙД № 9. Саратовский завод стал детищем послевоенного времени нашей страны. Не случайно у проходной завода расположен мемориальный стенд «Они сражались за Родину» (СЛАЙД № 10).

Среди мужественных защитников нашей Родины — первый директор Саратовского завода технического стекла **Оржевского Владимира Ивановича (СЛАЙД № 11)**. С началом Великой Отечественной он добровольцем ушел в народное ополчение Ленинграда. С июня 41-го по январь 44-го воевал на Ленинградском и Карельском фронтах в минометных частях и прошел ратный путь от командира взвода до начальника штаба полка (СЛАЙД № 12).

Десятки, сотни тысяч героев, одержавших победу в битве под Москвой, в Сталинградском сражении (СЛАЙД № 13), на Курской дуге, на Ленинградском фронте, принимавшие участие в Берлинской операции, воевавшие с Японией (СЛАЙД № 14), приехали на строительство завода в Саратов одерживать новые, теперь уже трудовые, победы (СЛАЙД № 15).

Мы отдаем дань благодарности всем, кто кровью своей приблизил великую Победу над фашизмом, кто строил завод, работал на нем, отдавая все силы и энергию родному предприятию (СЛАЙД № 16).

Сегодня мы низко кланяемся всем, кто воевал, кто добивался первых трудовых побед саратовского стекольного, и понимаем, что все мы в неплатном долгу перед этими людьми.

В. Самохина поворачивается лицом к экрану, поклон, и уходит в центр.

5. ■ Сразу — РОЛИК № 3 «Варшавская + Однополчане» + «Так ждть». Звук с betacam.

❖ Музыкальная подложка № 2 продолжается. Уходит на микс к концу ролика.

➤ На «Однополчанах» звездное небо — 40 процентов, медленная динамика.

☺ Рамка экрана — красная.

▼ 🎵 Выход **Р. Ибрагимова** (ГМ) на начало фонограммы «Однополчане» слева из 2-й кулисы. ☺ Братъ водящим лучом. Шоу-балет «Шарм» — справа из 3-й кулисы. Братъ водящим лучом.

По окончании шоу-балет «Шарм» уходит влево. **Р. Ибрагимов** остается на сцене слева. Водящий луч с него не снимать.

➤ Звездное небо — 70 процентов, без динамики.

☺ Рамка экрана — красная.

▼ 🎵 6. Выход **В. Толкуновой** (РМ) справа из 3-й кулисы. ☺ Братъ водящим лучом. Ибрагимов и Толкунова стоят по центру.

❖ Фонограмма:

Так ждть, чтоб даже память вымерла,
 Чтоб стал непроходимым день,
 Чтоб умирать при милом имени
 И догонять чужую тень,
 Чтоб пальцы невзначай не хрустнули,

Чтоб вздох, и тот зажать в руке,
Так ждать, чтоб, мертвый, он почувствовал
Горячий ветер на щеке.

- Звездное небо — 80 процентов, медленная динамика.
- ☺ Рамка экрана — красная.

7. ■ Продолжение **РОЛИКА № 3** не (останавливаться!)
Встык **РОЛИК № 4** «*Старые слова*». Звук с betacam.

☺ По окончании песни сразу водящие лучи снять. *Р. Ибрагимов* и *В. Толкунова* уходят в две стороны. ■■ Смена кулис — быстро опускается «Цех».

- Звездное небо — 40 процентов, без динамики.
- ☺ Рамка экрана — синяя.

8. ■ Продолжение **РОЛИКА № 4** (не останавливаться!)
Встык **РОЛИК № 5** (Оржевский). Звук с betacam.

По окончании уйти в **СЛАЙД № 18**.

- Звездное небо — 90 процентов, медленная динамика.
- ☺ Рамка экрана — синяя.

❖ ▼ 🎵 9. Сразу — **фонограмма** «*Васильки*».

Выход *М. Глаза* (РМ) слева из 2-й кулисы. ☺ *Братъ Глаза* и *шоу-балет «Шарм»* также слева, 2-я кулиса, водящим лучом с двух сторон.

■ **Вступление. СЛАЙД № 18.**

Мне вечно будет сниться по ночам
Мой отчий дом — начало всех начал,
СЛАЙД № 19

Простор полей, небес голубизна.
Чужбин не счесть, а Родина — одна.
СЛАЙД № 20

Жизнь прожить — не поле перейти,
 Но на чужбине поля не найти,
 Где от щемящей боли и тоски
 По-русски умирают **васильки**.

СЛАЙД № 21

Проигрыш

Пройдут года, но только бы успеть
 Свое сказать, и о своем **пропеть**,

СЛАЙД № 22

И где-то там, на краешке пути,
 Шепнуть земле последнее **«прости!»**.

СЛАЙД № 23

Жизнь прожить — не поле перейти,
 Но на чужбине поля не найти,
 Где от щемящей боли и тоски
 По-русски умирают **васильки**.

СЛАЙД № 24

Проигрыш

Чужие я изведаю края,
 Но слышишь, слышишь, **улица моя**,

СЛАЙД № 25

Домой еще вернется странник твой —
 Мальчишка с **поседевшей головой**.

■ РОЛИК № 6. Без звука.

Жизнь прожить — не поле перейти,
 Но на чужбине поля не найти,
 Где от щемящей боли и тоски
 По-русски умирают **васильки**.

Вальс (20 сек.) СЛАЙДЫ № 26, 27, 28

По-русски (СЛАЙД № 29) умирают васильки.

М. Глаз уходит влево. ☺ **Снять водящий луч.**

Застывшая мизансцена балета со свечами и васильками.

☺ **Пауза 4 секунды и — вырубка!**

Шоу-балет «Шарм» уходит на две стороны.



Звездное небо убрать.



Рамка экрана — белая.

■ 10. Сразу — РОЛИК № 7 «Сарычев». Звук с betacam. По окончании уйти в СЛАЙД № 30.

■ ■ На фразу: «Геннадия Сарычеву присвоено почетное звание „Почетный строитель России...“» смена кулис — опускаются «Березы».

➤ Звездное небо — 70 процентов, медленная динамика.

☺ Рамка экрана — синяя.

❖ ▼ 11. Сразу *фонограмма* хора «Березка».

Выход ансамбля «Березка» с двух сторон.

■ СЛАЙДЫ № 30–41. Менять каждые 25 секунд.

■ ■ По окончании музыки смена кулис — опускается «Цех».

По окончании — два поклона на тишине.

Ансамбль «Березка» расходится на две стороны.

❖ Сразу — *музыкальная подложка № 3*.

▼ 🎵 В. Конкин (ГМ) и В. Самохина (ГМ) «заряжаются» за ансамблем «Березка» и выходят из «Лабиринта» по центру. ☺ Брать водными лучами.

➤ Звездное небо убрать.

☺ Рамка экрана — синяя.

■ 12. «Династии». СЛАЙД № 42

В. Конкин: Саратовский стекольный всегда славился своими трудовыми династиями, передававшими по наследству мастерство и талант. А главное — их особым отношением к заводу как к родному дому.

В. Самохина: Быть выходцем из заводской династии и почетно, и ответственно. Династическая фамилия стала своеобразным заводским «знаком качества» (СЛАЙД № 43). И все знают: если продолжатель династии Либерманов Александр Либерман дал слово — сдержит во что бы то ни стало, не только и не столько как президент группы компаний «Объединенные стекольные заводы Саратова» (СЛАЙД № 44), а прежде всего как сын своих родителей, отдавших заводу многие годы жизни.

В. Конкин: А годы эти у заводских династий складываются в века и тысячелетия. Общий стаж династии Либерманов на Саратовском стекольном — **свыше 120 лет (СЛАЙД № 45)**, Сарычевых — **136 лет (СЛАЙД № 46)**, Просвирниных — **около 350 лет (СЛАЙД № 47)**, Диевых — **свыше 400 лет (СЛАЙД № 48)**, Редкоусовых — **около 260 лет (СЛАЙД № 49)**, Баженовых — 215 лет. На всех — более 2000 лет трудового стажа!

В. Самохина: Вот такая «арифметика» **(СЛАЙД № 50)**.

В. Конкин: Вот таких людей за 50 лет вывела в люди заводская проходная саратовского стекольного...

☺ **Водящие лучи снять.** **В. Конкин** и **В. Самохина** уходят в центр.

❖ **Музыкальная подложка, затем микс.**

➤ **Звездное небо — 40 процентов, медленная динамика.**

☺ **Рамка экрана — красная.**

■ **13. Сразу — РОЛИК № 8 «Когда весна придет, не знаю».**
Звук с betacam. По окончании уйти в **СЛАЙД № 51.**

▼ 🎵 **Выход Р. Ибрагимова (ГМ) из зала.** Идет по правому проходу. ☺ **Брать водящим лучом. Шоу-балет «Шарм» — справа 3-я кулиса. Брать водящим лучом.**

По окончании песни — общая мизансцена справа, 3-я кулиса.

Снять водящий луч.

Уходят в 3-ю кулису.

❖ **Сразу — музыкальная подложка № 4.**

■ **Смена кулис — опускаются кулисы «Стекла».**

▼ 🎵 **Выход В. Конкина (ГМ) слева и В. Самохиной (ГМ) справа.** ☺ **Брать водящими лучами.**

■ **СЛАЙД № 51**

➤ **Звездное небо — 70 процентов, без динамики.**

☺ **Рамка экрана — белая.**

14. «Золотые браки ветеранов».

В. Самохина: Еще одна важная составляющая политики завода — поддержка корпоративных браков. **А как часто любовь нуждается в поддержке! (СЛАЙД № 52.)**

В. Конкин: 46 лет в браке Негреевы Геннадий и Татьяна. После окончания Киевского политехнического Татьяна Герасимец приехала на завод. Это было в 58-м. Геннадий на заводе с 60-го. Поженились они в 62-м. Татьяна в течение 32 лет работала на заводе в качестве инженера-технолога в одном и том же цехе (СЛАЙД № 53). Геннадий работал на заводе 13 лет в должностях мастера-механика и инженера-конструктора. В семье Негреевых двое детей, три внучки (СЛАЙД № 54).

В. Самохина: Синюковы Анатолий и Людмила вместе 48 лет. Он начал трудовую деятельность слесарем, проработал на заводе 48 лет и в должности заместителя начальника цеха ушел на заслуженный отдых. Людмила начинала свою трудовую деятельность рабочей (СЛАЙД № 55). Ушла на заслуженный отдых в 95-м — инженером. У них двое детей, четыре внука (СЛАЙД № 56).

В. Коникин: Кузьминовы Анатолий и Нина живут вместе уже 47 лет. Нина начала трудовую деятельность на заводе в 59-м рабочей в зеркальном цехе. Анатолий начал работать на заводе в 60-м слесарем. В 61-м они поженились (СЛАЙД № 57). Анатолий ушел на пенсию в 97-м в должности мастера цеха, Нина — в 95-м мастером ОТК. У них две дочери, три внучки и правнучка. Одна из дочерей, Светлана, работает на заводе 27 лет (СЛАЙД № 58).

В. Самохина: Дубасовы Борис и Нина вместе 46 лет. Борис, отслужив в армии, пришел на завод в 61-м — осваивал процесс выработки стекла методом вертикального вытягивания (СЛАЙД № 59). Его будущая жена Нина строила один из цехов. Молодые поженились. В 61-м у них родилась дочь Людмила, которая тоже трудится на заводе (СЛАЙД № 60).

В. Конкин: Конечно, это далеко не все семьи, которые вскоре, как и завод, отметят золотой юбилей своей любви.

В. Самохина: И мы желаем всем бракам такой же крепости, стойкости и красоты, какими отличается саратовское стекло.

☺ Снять водящий луч.

Конкин уходит влево, *Самохина* уходит вправо по 1-му плану.

➤ Звездное небо — 50 процентов, динамика меняется по музыке «Попурри».

☺ Рамка экрана — триколор.

■ 15. Сразу — РОЛИК № 9. *В. Толкунова*. «Попурри». Звук с betacam. По окончании уйти в СЛАЙД № 61.

▼ 🎵 Выход *В. Толкуновой* (PM) из центра. ☺ Брать водящим лучом. По окончании музыки снять водящий луч. *В. Толкунова* уходит влево по 1-му плану.

❖ Сразу музыкальная подложка № 5.

▼ Выход **В. Самохиной** (ГМ) справа. ☺ Брать водящим лучом.

➤ Звездное небо — 60 процентов, без динамики.

☺ Рамка экрана — триколор.

■ 16. «Молодежь. Любовь, семья». СЛАЙД № 61.

Традиции старших продолжает молодежь. Она приносит в жизнь завода не только новые технологии, но и любовь. Каждый год на заводе рождаются новые семьи. **Жизнь продолжается (СЛАЙД № 62).**

В 2005-м начал свою трудовую деятельность на заводе **Алексей Меркулов**. Сюда же для прохождения практики была направлена очаровательная **Вера Мышкина**, для которой Алексей стал гидом и наставником (**СЛАЙД № 63**). В 2007 году Вера пришла на завод уже на должность ведущего инженера, и вскоре, после совместного участия в конкурсе «Мисс и мистер „Саратовстройстекло“», Вера и Алексей **сыграли свадьбу (СЛАЙД № 64).**

Сергей Сухоненко и **Марина Коржук** тоже познакомились на работе. Сергей — сменный мастер. Так он впервые и увидел Марину — во время пересменка. В прошлом году они сыграли свадьбу и уже растят **маленькую Олесю (СЛАЙД № 65).**

А вот **Виталий Пшенцов** и **Вера Дулова** впервые встретились на свадьбе у друзей. Оказалось, оба работают в группе компаний «Объединенные стекольные заводы Саратова»: Виталий — на «Саратовстройстекло», а Вера — в «Универсал-Защите» (**СЛАЙД № 66**). И для них прошлый год стал годом долгожданной свадьбы. Этот союз скрепляют **маленькие Игорь и Ангелина (СЛАЙД № 67).**

❖ Музыкальная подложка № 5 (микс).

Мы желаем, чтобы «эхо» своей любви эти и другие прекрасные пары пронесли через всю жизнь. ☺ Снять водящий луч.

В. Самохина уходит влево.

➤ Звездное небо — 100 процентов, медленная динамика.

☺ Рамка экрана — синяя.

■ 17. Сразу — РОЛИК № 10. «Эхо любви». Звук с beta-sam. По окончании уйти в СЛАЙД № 68.

▼ 🎵 Выход **С. Захарова** (РМ) справа из 3-й кулисы. ☺ Брать водящим лучом.

По окончании водящий луч с Захарова снять. Захаров остается, ждет Долину. Уходит влево в 1-ю кулису.

❖ **18. Сразу! фонограмма.**

■ **СЛАЙД № 68.** ▼ 🎵 Выход *Л. Долиной* (РМ) из центра.
 😊 **Брать водящим лучом.**

❖ Привычки нет, пока жива любовь.
 Бессильно время пред всевышней силой.
 Как лжива торопливость резких слов,
 Пока перед тобой глаза любимой.

➤ **Звездное небо — 100 процентов, медленная динамика.**

😊 **Рамка экрана — синяя.**

❖ **19. Сразу! фонограмма «Погода в доме».**

■ Одновременно **РОЛИК № 11 (без звука).**

😊 **По окончании водящий луч снять.** *Долина* уходит влево.

■ В случае задержки Долиной на сцене «морозить» стоп-кадр ролика № 11 на 3 секунды или слайд (запас).

➤ **Звездное небо убрать.**

😊 **Рамка экрана — триколор.**

■ **20. Сразу — РОЛИК № 12 «Команда молодости». Звук с betacam! Вернуть звук! По окончании уйти в СЛАЙД № 69.**

▼ 🎵 Выход *Р. Ибрагимова* (ГМ) + *шоу-балета «Шарм»* справа из 3-й кулисы.

😊 **Ибрагимова брать водящим лучом. По окончании музыки водящий луч снять.** На конец песни уходят все вправо в 1-ю кулису.

➤ **Звездное небо — 70 процентов, медленная динамика.**

😊 **Рамка экрана — триколор.**

▼ ♪ 21. Выход *В. Конкина* (ГМ) из центра. ☺ Братъ водящим лучом. *«Всегда мужчиной настоящим быть».*

■ **СЛАЙД № 69**

И выпал день большой и непогожий.
И вдоль обочин начал иней стыть,
Когда я понял, что себе дороже
Всегда мужчиной настоящим быть.

■ **СЛАЙД № 70**

Всегда держаться так, как это надо,
Достигнутому званию под стать.
Когда порой так мизерна награда,
Сознание, что выстоял опять.

■ **СЛАЙД № 71**

Что снова не воспользовался ложью,
В своих глазах не потерял лица.
И так я понял, что себе дороже
Ничуть не походить на подлеца.

■ **СЛАЙД № 72**

Нет, скажем, проще, гибче быть и тоньше,
А иногда рассеянное чуть,
А иногда трезвее и не больше,
Чтоб невозможно было упрекнуть.

■ **СЛАЙД № 73**

Чтоб эта жизнь, любимая до дрожи,
Примерно ровной **сделалась судьбой.**

■ **СЛАЙД № 74**

И так я понял, что себе дороже
Выигрывать с собою всякий бой.

■ **СЛАЙД № 75**

И так я вспомнил прежнее горнило
И новое представил, **как сумел.**

■ **СЛАЙД № 76**

Но это ничего не изменило.
Я ни о чем, что было, не жалел.

☺ **Водящий луч снять.**

➤ **Звездное небо — 90 процентов, медленная динамика.**

☺ **Рамка экрана — синяя.**

В. Конкин уходит в центр.

■ 22. Сразу — РОЛИК № 13 «*Огней так много золотых*» + «*Сени*» + «*Калинка*». Звук с betacam.

▼ Выход ансамбля «*Березка*» (ЛГ) с двух сторон из 2-й кулисы. Слева из 1-й кулисы выходит *вокальная группа*. ☺ Водящими лучами никого не брать.

Расходятся на две стороны.

➤ Звездное небо убрать.

☺ Рамка экрана — красная.

■ 23. «*Сени, мои сени*». Выход детей из центра. Дети уходят в 1-е кулисы направо.

➤ Звездное небо — 60 процентов, быстрая динамика.

☺ Рамка экрана — красная.

▼ ■ 24. Встык «*Калинка*». Выход ансамбля «*Березка*» с двух сторон. ☺ Водящие лучи на *солистов*. По окончании музыки уйти в СЛАЙД № 77.

■ ■ По команде ОПУСТИТЬ 1-й ЗОЛОТОЙ СУПЕРЗАНАВЕС!

АНТРАКТ:

▼ ■ ■ Выставить стеклянный мост, опустить саксофон, вазу «зарядить» справа, 2-я кулиса.

Смена кулис, опустить «КОЛОННЫ».

▼ 🎵 «Зарядить» оркестр *И. Бутмана* на мосту. 9 стульев, пюпитры, микрофоны, микрофон-прищепка для *И. Бутмана*.

II ОТДЕЛЕНИЕ

☺ По команде режиссера свет в зале снять.

❖ ФАНФАРЫ.

■ По команде ОТКРЫТЬ 1-й ЗОЛОТОЙ СУПЕРЗАНАВЕС!

■ На экране СЛАЙД № 78.

➤ Звездное небо — 40 процентов, быстрая динамика.

☺ Рамка экрана — белая.

25. 🎵 Оркестр Бутмана. ☺ Водящий на Бутмана. «Чатануга», «Серенада», «Се си бо».

■ С началом музыки — РОЛИК № 14 (без звука).

По окончании каждого из трех номеров Бутмана стопорить ролик № 14 и уходить в СЛАЙДЫ № 78а, 78б, 78с.

По окончании ролика № 14 держать СЛАЙД № 78с до конца музыки.

По окончании оркестр не уходит.

➤ Звездное небо убрать.

☺ Рамка экрана — белая.

▼ 🎵 Выход В. Конкина (ГМ) слева. ☺ Брать водящим лучом.

❖ Сразу — музыкальная подложка № 6 («Время, вперед!»).

■ 26. «География поставок» (СЛАЙД № 79).

Широка и разнообразна география поставок группы компаний «Объединенные стекольные заводы Саратова» (СЛАЙД № 80). Около сорока стран, десятки городов каждый день ждут изделий саратовских стеклоделов (СЛАЙД № 81).

Армения и Алжир, Великобритания и Голландия, Греция и Египет, Италия и США, Латвия и Ливан, Турция, Финляндия, Эстония, Южная Корея и так далее, и так далее (СЛАЙД № 82).

В этом бесконечно растущем списке особое место занимает наша столица.

Московских окон негасимый свет создан в том числе и вашими руками, дорогие саратовские стеклоделы! (СЛАЙД № 83.)

Этот свет сияет в окнах **Дома Правительства Российской Федерации (СЛАЙД № 84)**, **Большого Кремлевского Дворца (СЛАЙД № 85)** **Третьяковской галереи (СЛАЙД № 86)**, **Храма Христа Спасителя (СЛАЙД № 87)**, **Московского Государственного университета (СЛАЙД № 88)**, **Манежа (СЛАЙД № 89)**, **Бородинской панорамы (СЛАЙД № 90)**, **знаменитого жилого комплекса «Алые паруса» (СЛАЙД № 91)**, **Останкинской телебашни и еще многих и многих зданий и домов Москвы (СЛАЙД № 92).**

В. Конкин уходит вправо.

☺ **Водящий луч** снять.

27. Сразу — оркестр Бутмана. «Московские окна».

▼ 🎵 **Выход С. Захарова (РМ)** слева. ☺ **Брат** водящим лучом.

➤ **Звездное небо — 90 процентов, медленная динамика.**

☺ **Рамка экрана — синяя.**

■ **Вступление. СЛАЙД № 93.**

Вот опять небес темнеет высь,
Вот и окна в сумраке зажглись.

СЛАЙД № 94

Здесь живут мои друзья, и, дыханье затая,
В ночные окна **вглядываюсь я.**

СЛАЙД № 95

Здесь живут мои друзья, и, дыханье затая,
В ночные окна **вглядываюсь я.**

СЛАЙД № 96

Я люблю под окнами мечтать,
Я могу как книги **их читать.**

СЛАЙД № 97

И, заветный свет храня, и волнуя, и маня,
Они, как люди, смотрят **на меня.**

СЛАЙД № 98

И, заветный свет храня, и волнуя, и маня,
Они, как люди, смотрят **на меня.**

РОЛИК № 15 (без звука)

Я как в годы прежние опять
Под окном твоим готов стоять,
И на свет его лучей я всегда спешу быстреей,
Как на свиданье в юности моей,

И на свет его лучей я всегда спешу быстреей,
Как на свиданье с юностью моей.

Проигрыш

СЛАЙД № 99

Я люблюсь вами по ночам,
Я желаю, окна, счастья вам.

СЛАЙД № 100

Он мне дорог с давних лет, и его яснее нет,
Московских окон негасимый свет,

СЛАЙД № 101

Он мне дорог с давних лет, и его яснее нет,
Московских окон негасимый свет.

СЛАЙД № 102

Московских окон негасимый свет.

С. Захаров уходит влево. ☺ **Водящий луч** снять.

■ ■ *Сразу 2-й ЗОЛОТОЙ СУПЕРЗАНАВЕС ОПУСКАЕТСЯ.*

❖ 28. Одновременно **фонограмма**.

Пятьдесят — какие наши лета!
Ты прекрасна, будущего даль!

■ ■ ▼ **Убрать оркестр, стеклянный мост, саксофон.**

Спорит с солнцем и играет светом
Сказочный саратовский хрусталь!

❖ 29. Сразу — **фонограмма** *менуэта*.

❖ ▼ **Выход шоу-балета «Шарм» с ВАЗОЙ** справа из 2-й кулисы. **ВАЗУ** брать всеми водящими лучами! ☺ **По окончании музыкальной бисовки водящие лучи с вазы** снять. **Шоу-балет «Шарм»** уходит вправо в 1-ю кулису с вазой.

❖ ■ 30. Сразу — **РОЛИК № 15а. Звук с betacam.**

■ ■ *Поднять 2-й ЗОЛОТОЙ СУПЕРЗАНАВЕС.*

Мы построим вам дворцы большие,
Милые красавицы России.
Мы о вас напишем сочиненья,
Полные любви и удивленья.

■ ■ **Одновременно смена кулис — опускаются «Березы».**

➤ Звездное небо — 100 процентов, медленная динамика.

☺ Рамка экрана — синяя.

❖ 31. С началом музыки — **фонограмма** хора «Цепочка».

▼ Выход ансамбля «Березка» справа из 3-й кулисы.

Уходят вправо в 3-ю кулису. ☺ Водящими лучами не брать.

❖ Сразу — **музыкальная подложка № 7** (два проведения).

■ СЛАЙД № 104.

■ Одновременно смена кулис — опускаются кулисы «Колонны» и люстры.

➤ Звездное небо — 40 процентов, без динамики.

☺ Рамка экрана — синяя.

▼ 🎵 32. Выход **В. Самохиной** (ГМ) и **В. Конкина** (ГМ) из центра.
☺ Брать водящим лучом.

■ «Музей».

В. Самохина: Хрустальным городом называют заводской музей. Здесь можно увидеть уникальные творческие работы хрустальных **дел мастеров (СЛАЙД № 105)**. Многие фамилии прославили это древнее и **вечно молодое искусство (СЛАЙД № 106)**. Но в почетном списке **самых искусных мастеров (СЛАЙД № 107)** выделяется фамилия художника **Анатолия Бровкина (СЛАЙД № 108)**, считающегося родоначальником саратовского хрусталя.

В. Конкин: ...В заводском музее можно увидеть **стекло (СЛАЙД № 109)**, в которое в упор стреляли из автомата Калашникова. Такое стекло невозможно **разрубить и топором! (СЛАЙД № 110.)**

В музее находятся копии изделий, в разное время преподнесенные в дар известнейшим людям **страны и мира (СЛАЙД № 111)**. Хрустальные **шахматы (СЛАЙД № 112)**, короны Российской империи **(СЛАЙД № 113)**, саксофон для **Билла Клинтона (СЛАЙД № 114)**, хрустальные ворота для **Вячеслава Третьяка (СЛАЙД № 115)**, хрустальная орхидея для **Мирей Матье** и многое, многое другое.

В. Самохина: Завораживает посетителей экспозиция «Живое стекло» (СЛАЙД № 116). Прозрачный пол, стеклянный мостик через ручей, таинственный «человек дождя» демонстрируют декоративные возможности стекла и особый подход к этому материалу (СЛАЙД № 117).

В. Конкин: Только что завершившаяся реконструкция музея сделала эту уникальную сокровищницу искусства саратовских мастеров еще более яркой за счет создания зала современных технологий.

В. Самохина: И эти уникальные творения вновь расцвели, как розы, от тепла и таланта рук человеческих (СЛАЙД № 118).

Оба уходят влево. 😊 Водящие лучи снять.

❖ 33. Сразу — фонограмма «Три розы».

➤ Звездное небо — 50 процентов, быстрая динамика.

😊 Рамка экрана — белая и красная, менять в динамике под музыку.

▼ 🎵 Выход *Л. Долиной* (РМ) из центра 😊 брать водящим лучом и балета «Джокер» слева.

■ Вступление (14 сек.). СЛАЙД № 118

СЛАЙД № 119

Пью я слезы, ну а ты — вино.

Я грущу, а ты сейчас в Париже.

СЛАЙД № 120

Черно-белое смотрю кино.

Так, наверно, и бывает в жизни.

СЛАЙД № 121

Ты пришлешь букет мне как всегда,

Я пошлю кольцо в письме ответном,

СЛАЙД № 122

И утонет в дыме сигаретном

Черно-белая моя судьба.

СЛАЙД № 123

Три розы белых, белых лягут на стол,

СЛАЙД № 124

Три розы черных обжигают мне руки.

СЛАЙД № 125

Три розы белых, белых — это любовь,
Три розы черных, черных — **это разлука.**

СЛАЙД № 126

Обещал приехать ты ко мне,
Ты опять свои слова **нарушил.**

СЛАЙД № 127

В море Черном плаваю во сне,
Снегом белым **оттираю душу.**

СЛАЙД № 128

Не смирюсь я с этим никогда,
В белом небе черной птицей взмою,
И о камни брошусь с головою,
Черно-белая моя судьба.

СЛАЙД № 129

Три розы белых, белых лягут на стол,
Три розы черных обжигают мне руки.
Три розы белых, белых — это любовь,
Три розы черных, черных — **это разлука.**

СЛАЙД № 130

Знаю я, что это звездный час,
Я пою свою земную песню.
Пусть совсем сгорит моя свеча,
До конца спою — **она воскреснет.**

СЛАЙД № 131

Или я забуду про тебя,
В черном небе засверкав звездой,
Или станет и твоей судьбою
Черно-белая **моя судьба.**

СЛАЙД № 132

Три розы белых, белых лягут на стол,
Три розы черных обжигают мне руки.
Три розы белых, белых — это любовь,
Три розы черных, черных — **это разлука.**

СЛАЙД № 133

Три розы белых, белых лягут на стол,
Три розы черных **обжигают мне руки.**

СЛАЙД № 134

Три розы белых, белых — это любовь,
Три розы черных, черных — **это разлука.**

СЛАЙД № 135

Три розы белых, белых лягут на стол,
Три розы черных обжигают мне руки.

Три розы белых, белых — это любовь,
Три розы черных, черных — это разлука.

СЛАЙД № 136

Три розы белых, белых лягут на стол,
Три розы черных обжигают мне руки.

СЛАЙД № 137

Три розы белых, белых — это любовь,
Три розы черных, черных — это разлука.

Балет *«Джокер»* уходит за кулисы и передевается. ☺ С Долиной водящий луч не снимать.

➤ Звездное небо — 100 процентов, медленная динамика.

☺ Рамка экрана — синяя.

❖ 34. Сразу! Фонограмма *«Цветы под снегом»*.

■ Одновременно с началом музыки РОЛИК № 16. Без звука!

Стоп-кадр на конец музыки или ролика. Стоп-кадр прописан 4 сек. С началом следующей фонограммы уйти в СЛАЙД № 138.

➤ Звездное небо — 50 процентов, быстрая динамика.

☺ Рамка экрана — белая и красная, менять в динамике под музыку.

☺ С Долиной водящий луч не снимать.

❖ ■ 35. Сразу! Фонограмма *«В Кейптаунском порту»* СЛАЙД № 138.

Выход *шоу-балета «Джокер»*.

В Кейптаунском порту
С какао на борту
«Жанетта» поправляла такелаж.

СЛАЙД № 139

Но прежде чем уйти
В далекие пути,
На берег был отпущен экипаж.

СЛАЙД № 140

Идут, сутулятся,
Вливаясь в улицы,
И клеши новые
Ласкает бриз.

СЛАЙД № 141

Они пошли туда,
Где можно без труда
Достать себе и женщин и вина,

СЛАЙД № 142

Где пиво пенится,
И пить не ленятся,
Где юбки узкие трещат по швам!

СЛАЙД № 143

А ночью в тот же порт
Ворвался теплоход
В сиянии своих прожекторов,
И, свой покинув борт,
Сошли на берег в порт

СЛАЙД № 144

Четырнадцать французских морячков.
У них походочка —
Как в море лодочка,
А на пути у них
Таверна «Кэт».

СЛАЙД № 145

Они пришли туда,
Где можно без труда
Достать себе и женщин и вина,
Где все повенчано
С вином и женщиной,
Где юбки узкие трещат по швам.

■ РОЛИК № 17. Без звука

Зайдя в тот ресторан,
Увидев англичан,
Французы были просто взбешены,
И, кортики достав,
Забыв морской устав,
Они дрались, как дети сатаны!
Но спор в Кейптауне
Решает браунинг,
И англичане
Начали стрелять.
Беда пришла туда,

Где каждый без труда
 Достать бы смог и женщин и вина...
 Когда взошла заря,
 В далекие моря
 Отправился французский теплоход.
 Но не вернулись в порт
 И не взошли на борт
 Четырнадцать французских морячков.
 Не быть им в плаванье,
 Не видеть гавани,
 И клеши новые залила кровь.
 Так не ходи туда,
 Где можно без труда
 Достать себе и женщин и вина,
 Где пиво пенится,
 И пить не ленятся,
 Где юбки узкие **трещат по швам**.

СЛАЙД № 146

Так не ходи туда,
 Где можно без труда
Достать себе и женщин и вина!

Л. Долина уходит влево. ☺ Снять водящий луч.

❖ **Сразу! Музыкальная подложка № 8 «Часы».**

■ СЛАЙД № 147

➤ Звездное небо убрать.

☺ Рамка экрана — триколор.

■ ■ Одновременно смена кулис — опускаются кулисы «Стекла» и «Стекла-картины».

▼ 🎵 Выход *И. Горюновой* (РМ) из центра. ☺ Брать водящим лучом.

■ **36. ...Идут часы Истории (СЛАЙД № 148).** Пятьдесят лет славной биографии Саратовского стекольного отсчитали они. Но не канули эти полвека в Лету Забвения (**фонограмма-микс на нет**). Навсегда вписаны они не только в историю завода, но и в историю города, **области, страны (СЛАЙД № 149)**. Саратовские стеклоделы верят: успешными будут и все последующие пятидесятилетия завода (**СЛАЙД № 150**). Мы гордимся вашим прошлым (**СЛАЙД № 151**). Радуемся — настоящему (**СЛАЙД № 152**).

Мы верим в ваше будущее. Потому что знаем: замечательное предприятие, выросшее на берегах Волги в далекие 50-е прошлого века, будет жить вечно. Ведь в саратовском стекле отражается **вся Россия (СЛАЙД № 153)**. И на смену ветеранам вновь придет молодое поколение. И все опять повторится сначала.

И. Горюнова уходит влево. 😊 **Снять водящий луч.**

➤ **Звездное небо — 60 процентов, быстрая динамика.**

😊 **Рамка экрана — триколор.**

❖ 37. Сразу! **Фонограмма «Мы маленькие дети».**

▼ С разных сторон и из центра выбегают *дети*.

■ **СЛАЙД № 154**

Слова упрямо эти
Я буду повторять:
Тем, кто за нас в ответе,

Давно пора понять,

СЛАЙД № 155

Тем, кто за нас в ответе,
Давно пора понять —

Мы маленькие дети,

Нам хочется гулять!

СЛАЙД № 156

А нам говорят, что Волга
Впадает в **Каспийское море,**

СЛАЙД № 157

А я говорю, что долго
Не выдержу **этого горя!**

СЛАЙД № 158

Чтоб стать, говорят, человеком,
Шагать надо в ногу **с веком,**

СЛАЙД № 159

А мы не хотим шагать,
Нам хочется гулять!

А мы не хотим шагать,
Нам **хочется гулять!**

СЛАЙД № 160

➤ **Звездное небо — 60 процентов, без динамики.**

😊 **Рамка экрана — триколор.**

Дети остаются на сцене, рассредоточиваются, рассаживаются на мостках оркестровой ямы. ▼ 🎵 Выход *И. Горюновой (РМ)* из центра. ☺ **Братъ водящим лучом.** *Мальчик* и *девочка* остаются на сцене, подходят к *И. Горюновой*.

■ 38. «Берегите Россию!» (СЛАЙД № 160)

Берегите Россию,
Нет России другой.
Берегите ее тишину и покой,
Это небо и солнце,
Этот хлеб на столе,
И родное оконце в позабытом селе.

СЛАЙД № 160а

Берегите Россию,
Без нее нам не жить.
Берегите ее, чтобы вечной ей быть,

СЛАЙД № 161

Нашей правдой и силой,
Нашей гордой судьбой.
Берегите Россию,
Нет России другой! — Говорят мальчик и девочка.

Мальчик и девочка бегут на мостки оркестровой ямы. *И. Горюнова* уходит влево в 3-ю кулису.

➤ **Звездное небо — 70 процентов, медленная динамика.**

☺ **Рамка экрана — триколор.**

▼ **!!! «Зарядить» мальчика внутрь сценической вазы!!!**

■ 39. Сразу — РОЛИК № 18. ФИНАЛ. Звук с betacam!
(«Моя земля», «Гимн стекольщиков», «Славься», Гимн России).

▼ **Всех артистов собрать на сцену! Раздать флаги!**

▼ 🎵 Выход *С. Захарова* — слева, *Р. Ибрагимова* — справа, *М. Глуза* — по центру. ☺ **Братъ водящими лучами.** *Ансамбль «Березка»* выходит с двух сторон, дети сидят на мостках оркестровой

ямы. По окончании ансамбль «Березка» и солисты остаются на сцене. 😊 **Водящие лучи с солистов снять.**

▼ **«Гимн стекольщиков».** Выход шоу-балета «Шарм» с **ВАЗОЙ** справа. На фразу: «Ведь стекольный завод — это сила (1-й раз)» открывается дверца вазы, из нее выходит мальчик со стеклом с надписью и выводит на сцену Президента завода. 😊 **Брать водящим лучом.**

▼ **«Славься».** Выход артистов ансамбля «Березка» с флагами: слева — завод, по центру — Россия, справа — область.

▼ Выход всех участников гала-концерта с двух сторон и из центра: **В. Толкунова, В. Конкин и В. Самохина** — слева, **Л. Долина** и скрипачки — из центра, **И. Бутман** и оркестр — справа.

▼ **Гимн России.** ▼ **С. Захаров** выходит на центр. 😊 **Брать водящим лучом.**

■ По окончании **РОЛИКА № 18** уйти в **СЛАЙД № 162.**

ПЕРЕДНИЙ СУПЕРЗАНАВЕС ЗАКРЫВАТЬ ПО КОМАНДЕ РЕЖИССЕРА.

Ирина Горюнова,
автор сценария и режиссер-постановщик,
заслуженный деятель искусств России

Хронология творчества

Основные постановки, осуществленные
заслуженным деятелем искусств России

И. Э. Горюновой

1998

Государственный академический Большой театр России, Москва.

I Московский международный фестиваль искусств им. С. Михоэлса

(под патронажем Президента РФ).

Открытие. ***«Мировые премьеры».***

Театрализованный гала-концерт.

Автор сценария

Государственный центральный концертный зал «Россия», Москва.

I Московский международный фестиваль искусств им. С. Михоэлса

Закрытие. ***«Свечи на снегу».*** Спектакль-концерт.

Автор сценария, режиссер-постановщик.

Телевизионная версия ТВЦ, режиссер

1999

Дворец спорта «Олимпийский», Москва.

II Московский международный фестиваль искусств им. С. Михоэлса

(под патронажем Президента РФ).

Открытие. ***«В Россию с любовью».*** Антифашистский шоу-марафон.

Автор сценария, режиссер-постановщик.

Телевизионная версия ТВЦ, режиссер

2000

«Линкольн-центр», Большой зал, Нью-Йорк (США).

«Мы снова вместе!». Международный культурный проект.

Массовое музыкально-театрализованное представление.

Автор сценария, режиссер-постановщик

«Дворец Конгрессов», Большой зал, Тель-Авив (Израиль).

«Мы снова вместе!».

Массовое музыкально-театрализованное представление.

Автор сценария, режиссер-постановщик

Государственный центральный концертный зал «Россия», Москва.

Международная встреча ветеранов **«Мы снова вместе!»**.
Театрализованный гала-концерт, посвященный 55-летию Победы
во Второй мировой войне.

Автор сценария, режиссер-постановщик.

Телевизионная версия РТР

Государственный академический Большой театр России, Москва.

III Московский международный фестиваль искусств им. С. Михоэлса
(под патронажем Президента РФ).

Открытие. **«Еврейские мотивы в мировой культуре»**.

Театрализованный гала-концерт.

Автор сценария, режиссер-постановщик.

Телевизионная версия РТР, режиссер

Государственный центральный концертный зал «Россия», Москва.

III Московский международный фестиваль искусств им. С. Михоэлса.

Закрытие. **«Молитва»**.

Массовое музыкально-театрализованное представление.

Автор сценария, режиссер-постановщик.

Телевизионная версия РТР, режиссер

2001**Государственный центральный концертный зал «Россия», Москва.**

«Из Ленинграда в Петербург». Театрализованный гала-концерт,
посвященный памяти Анатолия Собчака.

Автор сценария, режиссер-постановщик.

Телевизионная версия РТР, режиссер

Дворец культуры моряков, Владивосток;

Новосибирский театр оперы и балета;

Дворец молодежи, Екатеринбург;

ДК ГАЗ, Нижний Новгород;

Государственный музыкальный театр, Ростов-на-Дону;

БКЗ «Октябрьский», Санкт-Петербург.

Всероссийский общественно-культурный марафон

«Мы снова вместе!», посвященный 60-летию

начала Великой Отечественной войны

и Дню государственного суверенитета России.

Музыкально-театрализованные представления.

Автор сценария, режиссер-постановщик.

Телевизионная версия РТР, режиссер

Государственный центральный концертный зал «Россия», Москва.

Заключительный театрализованный гала-концерт
Всероссийского общественно-культурного марафона
«Мы снова вместе!».

Автор сценария, режиссер-постановщик

Смоленский государственный драматический театр;

Тульский Дворец культуры ТОЗ;

Калужская областная филармония;

Тверской государственный драматический театр.

Всероссийский общественно-культурный марафон **«Москва за нами!»**,
посвященный 60-летию битвы под Москвой.

Музыкально-театрализованные представления

«Я хочу вам петь, солдаты!»,

«В белоснежных полях под Москвой».

Автор сценария, режиссер-постановщик

Государственный центральный концертный зал «Россия», Москва.

Заклучительный театрализованный гала-концерт
Всероссийского общественно-культурного марафона

«Москва за нами!», посвященного 60-летию битвы под Москвой.

Автор сценария, режиссер-постановщик.

Телеверсия ТВЦ, режиссер

2002**Государственный центральный концертный зал «Россия», Москва.**

IV Московский международный фестиваль искусств им. С. Михоэлса
(под патронажем Президента РФ).

Закрытие. Театрализованное музыкально-сценическое действо

«Последний расстрел».

Автор сценария, режиссер-постановщик.

Телевизионная версия РТР «Планета», режиссер

2003

МХАТ им. А. П. Чехова, Москва;

Государственный концертный зал

«Гейхала-Тарбут», Тель-Авив (Израиль);

Государственный концертный зал

«Театрон Иерусалаим», Иерусалим (Израиль);

Большой концертный зал «Миллениум», Нью-Йорк (США).

Музыкальный спектакль **«Дорога домой»** с участием артистов
и коллективов США, Израиля и России.

Автор сценария, режиссер-постановщик

Государственный центральный концертный зал «Россия», Москва.
 Массовое музыкально-театрализованное представление **«Да будет мир!»**,
 посвященное 55-летию образования государства Израиль.

Автор сценария, режиссер-постановщик.
 Телевизионная версия РТР «Планета», режиссер

Московский академический драматический театр
им. М. Н. Ермоловой.

Спектакль-реквием памяти жертв сталинских репрессий
«Черный январь».

Автор сценария, режиссер-постановщик

Карнеги-холл, Нью-Йорк (США);

Государственный центральный концертный зал «Россия», Москва;
Санкт-Петербургский государственный театр «Мюзик-холл»;
Израильская государственная опера, Тель-Авив (Израиль);
посольства стран «Большой семерки» в Москве.

Международный антитеррористический
 общественно-культурный марафон **«Да будет мир!».**
 Массовые музыкально-театрализованные представления.

Автор сценария, режиссер-постановщик

2004

Государственный центральный концертный зал «Россия», Москва.
 V Московский международный фестиваль искусств им. С. Михоэлса.
 Закрытие. Музыкально-сценическая фантазия **«Культура без границ».**

Автор сценария, режиссер-постановщик

Большой концертный зал ФСБ, Москва.
«Где же вы теперь, друзья-однополчане?».

Гала-концерт, посвященный Дню Победы.

Автор сценария, режиссер-постановщик

2005

White Hall, Лондон (Великобритания);

Villa Abatemelik, Рим (Италия);

Концертный зал Посольства России, Париж (Франция);

Большой концертный зал «Миллениум», Нью-Йорк (США);

Государственный концертный зал Гехала-Тарбут, Тель-Авив (Израиль);

Государственный концертный зал «Театрон Иерушалаим»,
Иерусалим (Израиль).

Международный марафон Победы, посвященный 60-летию Победы
во Второй мировой войне. Киноконцерт с участием Камерного оркестра
«Виртуозы Москвы» п/у н. а. России В. Спивакова.

Автор сценария, режиссер-постановщик

Санкт-Петербургский государственный академический театр оперы и балеты им. М. П. Мусоргского.

Международный марафон Победы,

посвященный 60-летию Победы во Второй мировой войне.

Музыкально-театрализованное представление.

Автор сценария, режиссер-постановщик.

Телевизионная версия, «Петербург, 5-й канал»

Культурно-выставочный центр «Губернский», Кострома.
«Дороги войны». Музыкально-театрализованное представление,

посвященное 60-летию Победы во Второй мировой войне.

Автор сценария, режиссер-постановщик

Дворец культуры «Энергомаш», Белгород.

«О чем ты плачешь, старшина?». Концерт-реквием,
посвященный 60-летию Победы во Второй мировой войне.

Автор сценария, режиссер-постановщик

Московский международный Дом музыки, Москва.

Заключительный театрализованный гала-концерт закрытия

Международного марафона Победы.

Автор сценария, режиссер-постановщик

2006

Культурно-выставочный центр «Губернский», Кострома.

Всероссийский общественно-культурный марафон **«Берегите Россию!».**

Музыкально-театрализованное представление

(Кострома, Киров, Нижний Тагил, Магнитогорск,
Тюмень, Курган, Челябинск, Уфа, Москва).

Автор сценария, режиссер-постановщик.

Телевизионная версия ГТРК «Россия — Кострома»

Кировская областная филармония.

Всероссийский общественно-культурный марафон

«Берегите Россию!».

Музыкально-театрализованное представление.

Автор сценария, режиссер-постановщик

2007

Башкирский государственный театр оперы и балета, Уфа.
«Берегите Россию!». Музыкально-театрализованное представление,
посвященное 450-летию вхождения Башкирии в состав России.

Автор сценария, режиссер-постановщик.

Телевизионная версия БашГТРК, режиссер

Большой концертный зал ФСБ, Москва.

«И все-таки мы победили!».

Гала-концерт, посвященный Дню Победы во Второй мировой войне.

Автор сценария, режиссер-постановщик

Московский академический Музыкальный театр

им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, Москва.

«Память сердца». Театрализованное музыкально-сценическое действо,
посвященное 70-летию Анатолия Собчака.

Автор сценария, режиссер-постановщик.

Телевизионная версия ВГТРК «Россия», телеканал «Культура»

Большой концертный зал ФСБ, Москва.

«А годы летят...». Театрализованный гала-концерт,
посвященный 90-летию ФСБ.

Автор сценария, режиссер-постановщик

2008

Саратовский академический театр оперы и балета.

«России золотое отражение».

Музыкально-театрализованное представление,
посвященное 50-летию

ГК «Объединенные стекольные заводы Саратова».

Автор сценария, режиссер-постановщик.

Телевизионная версия ГТРК «Саратов»

Содержание

Станислав Гаудасинский. Ледниковый период жанра	3
ЛЕКЦИЯ 1 (Вводная). Современные тенденции и проблемы в работе над массовыми театрализованными зрелищами и музыкальными представлениями	5
ЛЕКЦИИ 2–3. Работа режиссера над сценарием массового музыкально-театрализованного представления	10
Общие положения	10
Принципы построения	15
Некоторые виды режиссерского монтажа в сценарии	19
Роль места действия в режиссерском сценарии	20
Использование документального материала в сценарии массового представления	22
ЛЕКЦИЯ 4. Работа режиссера с художником. Поиск средств художественной выразительности	27
ЛЕКЦИИ 5–6. Отбор и использование традиционных средств художественной выразительности	33
Костюмы и реквизит	33
Куклы и маски	34
Свет	35
Использование видеопроекции и экранов	38
Режиссерские приемы использования кино- и видеопроекции	40
ЛЕКЦИЯ 7. Роль звукорежиссера и работа с ним в процессе создания массового музыкально-театрализованного представления	44
ЛЕКЦИИ 8–9. Этапы репетиционной и организационной работы. Постановка массовых сцен. Принципы работы режиссера с исполнителями	53
ЛЕКЦИИ 10–11. Эстрада и актер	61
Специфика создания сценического образа на эстраде	61
Особенности перевоплощения в эстрадном искусстве	66
ЛЕКЦИИ 12–13. Основные жанры эстрадного искусства в контексте работы режиссера с исполнителем	70
Разговорные жанры	70
Музыкальные жанры на эстраде	77
ЛЕКЦИЯ 14. Некоторые особенности эстрадного искусства. Содержание и форма на эстраде	82
ЛЕКЦИИ 15–16. Современные виды и формы эстрадных программ и массовых представлений. Театрализованный концерт и его композиционные особенности	85

<i>Сценарий 1.</i> Режиссерский сценарий музыкально-театрализованного представления Международного марафона Победы	93
<i>Сценарий 2.</i> Режиссерский сценарий театрализованного антитеррористического концерта-митинга “Shall there be peace!” («Да будет мир!»).....	116
<i>Сценарий 3.</i> Режиссерский сценарий закрытия IV Московского международного фестиваля искусств имени Соломона Михоэлса. Театрализованное музыкально-сценическое действо «Последний расстрел»	131
<i>Сценарий 4.</i> Режиссерский сценарий музыкально-театрализованного действия «Память сердца», посвященного 70-летию Анатолия Собчака	158
<i>Сценарий 5.</i> Режиссерский сценарий музыкально-театрализованного представления «России золотое отражение», посвященного 50-летию группы компаний «Объединенные стекольные заводы Саратова»	172
Хронология творчества	197

Горюнова, И. Э.

Г 67 Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений: *Лекции и сценарии*. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2009. — 208 с., [24] л. ил.

ISBN ISBN 978-5-7379-0384-8

Данный сборник состоит из 16-ти лекций и 5-ти режиссерских сценариев. Ирина Горюнова — режиссер-практик и педагог, впервые отразила весь процесс создания современного массового музыкально-театрализованного представления с позиций проблематики жанра, его специфики и современных тенденций.

Курс лекций логично выстроен: от характеристики ключевых проблем в работе над музыкально-театрализованными зрелищами, создания сценария, творческого диалога режиссера с художником и этапов работы со звукорежиссером автор переходит к знакомству со специальными средствами художественной выразительности, их современными технологическими разновидностями и возможностями. Освещая принципы работы с исполнителями, автор затрагивает историю жанров эстрадного искусства, выявляет их синтетическую природу.

Поднять эстрадное музыкальное искусство на должную высоту, воспитать профессионалов этого узаконенного 20-м веком вида творчества — вот цель, которую преследует автор.

Издание может быть использовано в качестве учебно-методического пособия, а также практического руководства для профессиональной режиссерской работы.

ББК 85.34

Ирина Эдуардовна ГОРЮНОВА
РЕЖИССУРА МАССОВЫХ
ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ЗРЕЛИЩ
И МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ
Лекции и сценарии

Корректор *Т. В. Львова.*
Макет *А. А. Красивенковой.*

Формат 70x100/16. Бум. офс. Гарн. Arial, Times.
Печ. л. 13,0 + 1,5 вкл. Уч.-изд. л. 14 + 1,8 вкл. Тираж 1000 экз.

Издательство «Композитор • Санкт-Петербург».
190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45
Тел./факс: 7 (812) 314-50-54, 312-04-97.

E-mail: sales@compozitor.spb.ru Internet: www.compozitor.spb.ru

Филиал издательства нотный магазин «Северная лира»
191186, Санкт-Петербург, Невский пр., 26
Тел./факс: 7 (812) 312-07-96 E-mail: severlira@mail.ru

Отпечатано в типографии «Нестор-История»
198095, Санкт-Петербург, ул. Розенштейна, 21
Тел.: 7 (812) 622-01-23

ИЗДАТЕЛЬСТВО «КОМПОЗИТОР • САНКТ-ПЕТЕРБУРГ»

предлагает вам свою продукцию:

НОТЫ КЛАССИЧЕСКОЙ И СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ, УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ
(от детских садов до консерваторий),

КНИГИ О МУЗЫКЕ, КОМПАКТ-ДИСКИ,
СЛОВАРИ, СПРАВОЧНИКИ

В нашем прайс-листе 2000 названий.

Находясь в любом населенном пункте, вы всегда можете получить не только наш прайс-лист, но и любое наше издание.

Печатный вариант прайс-листа отправляем обычной почтой (запрашивайте его по телефону **7 (812) 312-04-97** или по факсу **7 (812) 314-50-54**).

Электронный вариант прайс-листа запрашивайте письмом по адресу:

sales@compozitor.spb.ru

Заказывайте наши издания

— *письмом по адресу:* 190000, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 45, издательство «Композитор • Санкт-Петербург»;

— *по телефонам:* **7 (812) 312-04-97**; т/ф **7 (812) 272-49-43**;

— *по факсу:* **7 (812) 314-50-54**;

— *по электронной почте:* **sales@compozitor.spb.ru**

МЫ ПРИНИМАЕМ ЗАКАЗЫ ОТ ЛЮБОГО ЧАСТНОГО ЛИЦА (от 1 экземпляра).

По вопросу оптовых закупок и оформления договоров
обращаться по телефону: **7 (812) 312-04-97.**

Наш фирменный магазин «СЕВЕРНАЯ ЛИРА» находится в Петербурге на Невском проспекте, дом 26. Тел. **7 (812) 312-07-96**

МЫ ПРИГЛАШАЕМ ВАС НА ИНТЕРНЕТ-САЙТ НАШЕГО ИЗДАТЕЛЬСТВА:

www.compozitor.spb.ru

*Здесь вы всегда можете ознакомиться с полным каталогом,
скачать прайс-лист, посмотреть новинки.*

**НА НАШЕМ САЙТЕ ВЫ В ЛЮБОЕ ВРЕМЯ МОЖЕТЕ
ЗАКАЗАТЬ ЛЮБОЕ НАШЕ ИЗДАНИЕ.**

Звоните, пишите нам! Мы ответим всем!

COMPOZITOR PUBLISHING HOUSE • SAINT-PETERSBURG,
the most outstanding music publishing house all over Russia.

**Here you are the CLASSICS AND MODERN MUSIC,
EDUCATIONAL AIDS FOR ALL LEVELS OF STUDYING**
(from kinder-gartens to conservatoires),
BOOKS ABOUT MUSIC, CDs, DIRECTORIES, GLOSSARIES

Our price-list includes 2000 titles.

You may scamp over it on our Internet-site: **www.compozitor.spb.ru**

e-mail: **sales@compozitor.spb.ru**

The music may be ordered by the following address: «Compozitor Publishing House • Saint-Petersburg»
190000, St Petersburg, Bolshaya Morskaya Street, 45. The production is sent both wholesale and retail.

Telephone: **7 (812) 312-04-97**; *Fax:* **7 (812) 314-50-54**; *Tel./Fax:* **7 (812) 272-49-43**;

The book-store «SEVERNAYA LIRA» is located in Petersburg.
Its address is the Nevsky Prospect, 26, *telephone:* **7 (812) 312-07-96**

