УДК 394.2:792

DOI: 10.32340/2414-9101-2019-1-11-27

Л. Ф. Черкашенинов, кандидат педагогических наук, доцент,
заслуженный работник культуры Российской Федерации
Алтайский государственный институт культуры (Барнаул, Россия)
cherkash-den@mail.ru

ПРОБЛЕМЫ ВРЕМЕНИ И ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТАРИЙ СПЕЦИАЛИСТА РЕЖИССУРЫ ПРАЗДНИКОВ

Аннотация. В контексте теории праздничной культуры рассмотрены и охарактеризованы наиболее адекватные для содействия решению актуальных проблем российской общественной жизни ключевые элементы творческого инструментария режиссёра театрализованных представлений и праздников. В основу авторских рассуждений положен тезис об универсальной устойчивой потребности человека в преодолении границ повседневности посредством временного принятия на себя роли зрителя и участника праздника. На материале ряда классических философских трудов и работ по теории искусства автор аргументирует тесную зависимость между идейно-ценностным режиссёрским замыслом праздника и предпочтением его художественно-сценической формы, рассматривает методологические вопросы использования выразительных средств искусства в целях солидаризации зрителя с идейными и ценностными составляющими праздничного действия.

Ключевые слова: общество потребления, потребительские ценности, потребитель зрелища, идейно-тематический замысел театрализованного представления, сценарий праздника, сценография праздника, выразительные средства искусства, предлагаемые обстоятельства времени, «фантастический реализм», форма зрелища, содержание зрелища.

1. Пространство праздника как территория «иного бытия».

Вторая половина XX – начало XXI века – это в полном смысле слова расцвет и развитие потребительской культуры общества, когда ведущие смыслы общественного сознания: образование, медицина, формы и виды досуга, социальное равенство и демократические ценности приобрели рационально практический смысл и стали частью «потребительской корзины» человека. Доктор педагогических наук В. Д. Пономарев очень точно отмечает, что сегодня: «...доминируют потребительские ценности, потребительское сознание, потребительские коммуникации и взаимоотношения людей...» [1, с. 53]. И далее он делает очень интересный вывод: «...формируется новый тип участника праздника, «празднующей общности» – «потребитель зрелища», «публика», где праздник «...превращается в особую форму промышленности...» [1, с. 53]. И здесь, подчеркивает В. Д. Пономарев, общество потребления входит в корневое противоречие с самим феноменом праздничной культуры. В обществе потребления все чаще превалирует отношение к праздникам, как к особой передышке в труде, незапланированному выходному, когда можно заняться чем-то своим – личным или организовать неформальное общение с нужными людьми. М. Бахтин выделял: чтобы праздник стал «праздничным» в подобное пространство должно быть привнесено, что-то очень важное: «...из иной сферы бытия, из сферы духовно-идеологической». [2, с. 14]. Но именно «бытие» человека, группы людей и общества в целом и есть содержание любого праздника. На первый взгляд, просматривается некое противоречие: с одной стороны современная жизнь пронизана суровым практицизмом, формирующим потребительское сознание, а с другой – праздник для человека должен быть насыщен совершенно другим состоянием, по М. Бахтину, и мы с этим полностью согласны, «из сферы духовно-идеологической». Думается, подобное противоречие было всегда, но сегодня именно оно, обострившееся, ставшее частью идеологии государства, заставляет еще раз внимательно посмотреть на содержание праздничной ситуации и на профессиональный инструментарий современных режиссеров театрализованных представлений и праздников.

Не стоит доказывать, что любой праздник – это всегда своеобразная альтернатива будням и бытовому сознанию. Праздник по определению должен создавать возможности (организовывать

их) для иного, в отличие от повседневной жизни, мироощущения. Именно в праздничной ситуации человеку дается возможность, нет – не отдохнуть, а побывать в более очищенном, если угодно, от бытового наслоения состоянии. Возникает вопрос: что дает человеку такую возможность? Праздник сам по себе, конечно, это официально узаконенная и приятная пауза в работе, когда можно расслабиться, отдохнуть и решить многие, в том числе, деловые вопросы в неформальной обстановке. Но это и временное пространство, когда человек может подняться над своим обыденным и бранным, чтобы взглянуть на собственные дела и свою жизнь в более возвышенном и, если угодно, в более масштабном ракурсе. Это время, когда самая обыденная личность имеет возможность оценить свою значимость на самом прозаическом «фронте работы». Но что же это за инструментарий, позволяющий просто человеку «сыграть иную роль»? Однозначного ответа здесь нет. При этом думается, *ведущая роль в этой своеобразной метаморфозе человека принадлежит искусству и его многообразным выразительным средствам.*

Ведь только искусство, в век рационально-логических отношений и ценностей, способно, воздействуя на чувства человека (а другого объекта воздействия у искусства просто нет, иначе – это не искусство) дать человеку возможность посмотреть и на себя, и на окружающий мир с иных высот. И в данном контексте фигура режиссера театрализованных представлений и праздников выдвигается на передний план не только, как организующая общее действие, общую праздничную ситуацию, но как специалист, способный выразительными средствами искусства поднять человека над его обыденным сознанием. Специалист, понимающий, знающий и владеющий мастерством, позволяющим ему, опираясь на высокое искусство и свою фантазию, создавать для человека, группы людей, общества именно то пространство, которое «...из иной сферы бытия, из сферы духовно-идеологической».

2. Законы искусства, выразительные средства и язык искусства, форма искусства – инструментарий режиссера праздников

Этот инструментарий – искусство и его выразительные средства и есть главный наш интерес в данной работе. А если точнее, то место выразительных средств искусства в мастерстве режиссеров данного направления и некоторые проблемы подготовки будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников. Но прежде чем говорить о выразительных средствах искусства и их роли в сценарной разработке и режиссуре праздничных действ и праздничных ситуаций, нам думается, необходимо очень пристально посмотреть на особенности данной режиссуры и на те вопросы, которые возникают в процессе подготовки студентов.

Одной из бесспорных специфических особенностей данной (нашей) режиссуры является то, что у режиссера изначально отсутствует драматургия как особый род литературы. В основе любой режиссерской работы в праздничной ситуации лежит сценарий! Сценарий, который, с одной стороны, опирается на основные законы драматургии, а с другой, – язык выражения в сценарии главной мысли автора, его задумки резко отличается от языка драматургии, как рода литературы. И важно понимать, что свой язык выражения замысла обусловлен тем, что сценарий – это организация по законам действия сцены не авторского вымысла, а реальных историй самой жизни с совершенно конкретными и реальными людьми, отраженных в огромном потоке документов. Режиссер, встречаясь с заказчиком праздника, театрализованного представления (с чиновником, представителем какой-либо организации), получает общее направление, общие пожелания, что именно хотел бы иметь заказчик, иногда – какие творческие коллективы он бы хотел видеть в числе участников праздника и какие песни, танцы ему было бы желательно видеть на сцене. Все остальное (замысел, как это будет, в каких формах и красках и т. д.) он ждет от режиссера. И режиссер или сам пишет сценарий, что чаще всего и происходит, или привлекает для этого профессионального сценариста. Хотим мы этого или нет, но начинать будем с вопроса: о чем я буду делать праздник, представление, что я хочу сказать своей работой? За этими теоретическими, на первый взгляд, размышлениями, скрывается начальный инструментарий профессии. У М. Бахтина, А. Мазаева, К. Жигульского мы найдем тезисы о том, что праздник творит сама жизнь. Другими словами, драматургию праздника, его театрализованного представления пишет сама жизнь, *а наша задача – выявить эту драматургию праздника жизни, найти язык ее выражения, оживить средствами сценического искусства в определенных сценических пространствах.*

Да, драматургию праздничного действия диктовала сама жизнь, но для того, чтобы один праздник, например День города, отличался от другого, необходимо определить, что же ты, как сценарист и режиссер хочешь сказать именно в этом году? Только четкое понимание значения этого вопроса позволит создать праздник или театрализованное представление не похожее на предыдущее. Пожалуй, самая большая проблема у студентов-выпускников при подготовке дипломных проектов заключается в их поверхностном понимании роли своего – авторского сценарно-режиссерского – взгляда, замысла на устоявшийся и привычный праздник. Неспособность четко сформулировать свою тему и свою идею будущей сценарно-режиссерской разработки праздничного действия. А это ведет к похожести разработок и обилию сценарных и режиссерских штампов.

Важно точно понимать, что работа над сценарием твоего представления, театрализованного концерта, театрализованного митинга или интерактивного действия **начинается с определения темы и идеи** и объяснение этому, как это ни странно, самое прагматичное. Любой студент, поступив на кафедру режиссуры, страдает от одной и той же ошибки: **он стремится определить «тему вообще»**, не понимая, что в глобальной теме, например, в теме войны и мира скрыто огромное количество, так сказать, «авторских тем». Здесь и тема вдов, и тема простого солдата, и тема милосердия на войне, и тема детей, опаленных войной и т. д. Очень важно понять, что **тема, и идея – это своеобразный инструментарий в сценарно-режиссерской разработке замысла** праздника или представления. У режиссера праздника, как мы уже отмечали, нет написанной до праздника драматургии. Первоначально ему, сценаристу-режиссеру, необходимо написать сценарий, основой для которого служит документальный и художественный материал – это аксиома. Но на приведенную выше тему войны написано огромное количество художественных произведений (песни, стихи, проза, симфонии, произведения балета и оперы и т. д.). Что из всего многообразия отобрать для работы, какими критериями руководствоваться? А какое количество документального материала оставили свидетели и участники тех лет?! Письма, воспоминания, документальные очерки, биографии полководцев и простых солдат ... К чему обратиться, на чем сделать акцент? **И здесь есть только один проводник – тема будущей работы.** Именно её четкое определение, именно авторское выражение темы позволяет не потонуть в этом бездонном потоке документальной и художественной информации, накопленной человечеством. **Тема – это своеобразное сито, сквозь которое отсеивается (во множестве документов и художественных произведений) все, что ей – теме – не соответствует, не отвечает ее интересам.** Например, у прекрасного поэта Давида Самойлова есть такие строки:

– ...Мы в сорок первом шли в солдаты

И в гуманисты в сорок пятом».

Допустим, что темой праздника Дня Победы является гуманизм солдата-освободителя. Не мститель, имеющий на это полное право, не солдат-освободитель своей Родины и Европы от «коричневой чумы», не солдат-мученик во имя мира и свободы, а именно гуманист. И этот точный акцент направит нас в потоке документального и художественного материала во всех его видах на поиск того, где история (в документах) и виды искусства отразили, запечатлели именно душу и поступки солдата-гуманиста.

К проблеме идеи будущего своего произведения в дальнейшем мы вернемся более основательно и подробно, в контексте же нашего рассуждения заметим, что, с точки зрения инструментария, **идея – это оселок, позволяющий выстроить в определенной драматургии отобранный документальный и художественный материал.** Это очень важно понимать на этапе обучения, что идейно-тематический анализ – не отвлеченное философствование по заданной проблеме, к чему так склонны студенты, а именно абсолютно конкретный инструмент отбора и организации материала по законам драматургии и сценического искусства. Если, говоря о Великой Отечественной войне, мы хотим сказать, что в ее победе лежит память о стойкости русского воинства прошлых веков, то, реализовывая эту идею, мы обязательно обратимся к документальному материалу об Александре Невском и Дмитрии Донском, о Ледовом побоище и Куликовской битве, о героях войны с Наполеоном и т. д. Мы будем «вынуждены» в потоке художественного материала (песни, поэзия, проза, наследие фольклора) отбирать тот, что соответствует нашей теме и идее. И, проводя идею через все произведение, находить каждому отобранному материалу именно его ме-

сто и именно в том месте (ситуации, событии эпизода сценария), где этот материал наиболее ярко подчеркнет выражаемую нами мысль.

Но как добиться, чтобы студенты осознанно подошли к поиску своей темы, и своей идеи? На чем основывается и на что опирается этот поиск? Достаточно богатый практический опыт автора этих строк, беседы с такими крупными личностями в области праздничной режиссуры, как Б. Н. Петров, О. Л. Орлов, Е. А. Глазов и др., позволяют сделать вывод, что только предварительное изучение переживаний, накоплений практического и эмоционального опыта времени, о котором должна быть работа, познание природы чувств людей этого времени, малейших деталей быта, обогащающих эмоциональную память и возбуждающих творческие импульсы в душе художника, – только это помогает в поиске своей темы и идеи, и все это самым пристальным образом относится к сценаристу-режиссеру будущего представления. Это он, в первую очередь, должен проделать огромную душевную и интеллектуальную работу, чтобы она нашла свое отражение в неповторимых формах, в неожиданном раскрытии знакомой всем темы. Когда мы говорим о штампах, об их ремесленной природе, то следует подчеркнуть, что именно в театрализованных представлениях и театрализованных концертах они встречаются наиболее часто, как следствие того, что режиссер не прошел предварительно путь душевного переживания, сам не испытал эмоционального потрясения от соприкосновения с очень важным и необходимым людям. Искусство театра представления, к которому несомненно относится режиссура театрализованных представлений и праздников, «...*ставит себе целью создание жизни человеческого духа и отражение этой жизни в художественно-сценической форме*» [3, с. 62]. В этом точном методологическом тезисе К. С. Станиславского заключено ясное понимание всей сути и работы над театрализованным представлением, и самой профессии режиссера этого направления искусства. Хочется выделить, что театрализованное представление и театрализованный концерт – это театр эмоционально-чувственного воздействия, и он находится, в первую очередь, в возбудимой душе и мастерстве сценариста-режиссера.

Понятия тема, идея, сверхзадача праздничного действия неотделимы от категории **сквозного действия для праздничной режиссуры**, которое, в первую очередь, лежит в плоскости разработки сценарно-режиссерского замысла будущего представления. В одной из своих работ К. С. Станиславский сквозное действие очень образно связывает с движением курьерского поезда от станции к станции, который стремится к конечному пункту – сверхзадаче. **Сквозное действие – это главная линия действия, пронизывающая весь сценарий театрализованного представления или концерта, проходящая через все эпизоды и подчиняющая их единой сверхзадаче.** Проблема и сложность сквозного действия, как и сверхзадачи в нашей профессии в том, что они – результат творчества автора – сценариста-режиссера, т. е. задача не только разработать сверхзадачу и идейно-тематический замысел, а найти эмоционально интересное, творчески увлекаемое, яркое по зрелищной форме единое сквозное действие. Именно эта сторона технологии профессии позволяет создать целостное и ярко зрелищное действие, пронизанное единым пафосом и воздействующее на сознание. Оригинальное сквозное действие в неожиданных ярких и зрелищных формах, наполненное страстью идеи и правдой чувств поколений общества, способно держать внимание тысяч людей и заставляет их сопереживать происходящему на пространстве площади или стадиона вне зависимости от возраста и образования. Вспоминаются объемные четырехметровые красные звезды в театрализованном представлении на площади Барнаула, из которых выходили солдаты и мирные жители эпохи Великой Отечественной войны, чтобы стать главным содержанием конкретного эпизода. И уходили участники представления в эти звезды после завершения действия эпизода. Раскрытие особого содержания этих красных звезд документально-художественными средствами – это и стало сквозным действием большого и целостного представления. И когда над этими звездами медленно взлетали вверх белые нательные солдатские рубашки, и когда вокруг них появлялись солдатские каски, в которых горели вечные огни, и когда из звезд дети тех лет выпускали голубей, и когда в них (в звезды) уходили, взявшись за руки, юноши и девушки, как не состоявшиеся молодые семьи военного времени, то это эмоционально воздействовало не только на людей старшего поколения.

Но понятия сверхзадачи и сквозного действия неотделимы от таких категорий сценического мастерства, как «событие» и «событийный ряд». По большому счету, любая драматургия,

начиная от классики и кончая самой современной пьесой, это жизнь их героев в переплетении и цепи предлагаемых обстоятельств и событий. При этом заметим, что термин «событийный ряд» принадлежит Г. А. Товстоногову, а у К. С. Станиславского мы находим «факты» и «цепь фактов».

Мы в дальнейшем будем пользоваться терминами «цепь событий» и «событийный ряд», так как, на наш взгляд, это более точное определение с точки зрения живого сценического искусства, в основе которого лежит борьба (конфликт) человеческих страстей здесь и сейчас. За фактом, как нам видится, скрывается нечто уже произошедшее и завершенное, требующее только своей оценки и не более. *Событие же – это тот новый активный момент в развитии линии жизни роли, который здесь и сейчас привносит в привычное течение ее (жизни) новые обстоятельства и новые психологические краски; событие заставляет героев пьесы искать выход из вновь возникших, измененных предлагаемых обстоятельств, что вызывает дальнейшее движение жизни роли и развитие пьесы в целом.* И еще, событие – это активный момент действия, именно поэтому он требует чувственного (по К. С. Станиславскому) осмысления и действия, наполненного чувствами. Обратимся к Г. А. Товстоногову: *«Цепь событий – это уже путь к постановочному решению, составная часть режиссерского замысла. (Курсив наш) Стало быть... в последовательном, точном развитии конфликтов, переходящих из одного в другой, – это и есть то, зачем в спектакле будет следить зритель»* [4, с. 242].

В контексте нашей профессии эти откровения о природе сценического творчества крайне важны. В режиссуре театрализованных представлений физическое проявление действия, т. е. внешняя его форма, как выражение замысла и внутреннего идейного и эмоционально-чувственного наполнения, становится ведущим при сценарно-режиссерской разработке сценария. Несколько ниже мы будем говорить о форме в искусстве и ее краеугольной важности, в частности, для режиссуры нашего направления. Здесь же заметим: вопрос «что делают?», который лежит в основе метода действенного анализа образов ролей пьесы – это вопрос поиска правды их жизни в заданных драматургом и режиссером предлагаемых обстоятельствах. И последние – предлагаемые обстоятельства сценического действия – это та основа, на которой и благодаря которой рождается в творчестве правда жизненных чувств. Любая драматургия, жизнь героев любой пьесы всегда развивается и проходит в определенных предлагаемых обстоятельствах. Именно предлагаемые обстоятельства создают на сцене то, что мы называем правдой жизни. И работа режиссера с труппой артистов над пьесой начинается с того, что они изучают и анализируют предлагаемые обстоятельства пьесы на самых ее разных уровнях: «...фабула пьесы, ее факты, события, эпоха, время и место действия, условия жизни, наше актерское и режиссерское понимание пьесы, добавления к ней от себя, мизансцены...» [3, с. 62]. Круг предлагаемых обстоятельств очень широк: от времени, в котором писалась и ставится пьеса, до предлагаемых обстоятельств каждой ее роли. А это и возраст, и воспитание, и характер, и ее (роли) пристрастия, и манера ходить и одеваться, и отношение к другим героям пьесы и мн. др.

Нам здесь очень важно то, что без подробнейшего изучения самого широкого круга предлагаемых обстоятельств нельзя добиться от зрителей веры и сопереживания, сострадания и чувственного включения в происходящее действие. *Но предлагаемые обстоятельства для творческой личности необходимы уже для того, чтобы, входя в них, заработала твоя творчески активная фантазия и твое воображение.* И чтобы это с артистом и режиссером произошло, К. С. Станиславский предлагает удивительный творческий прием – **магическое «если бы»**, помогающее актеру переноситься в новые предлагаемые обстоятельства роли во всей совокупности ее характеристик. «Если бы», – читаем у К. С. Станиславского, – является для артистов рычагом, переводящим нас из действительности в мир, в котором только и может совершаться творчество» [3, с. 57]. То есть это инструмент активизации творческого воображения артиста и режиссера. Далее у К. С. Станиславского мы находим: «Режиссер, ставящий пьесу, дополняет правдоподобный вымысел автора своими "если бы" и говорит: если бы между действующими лицами были такие-то взаимоотношения, если бы у них была такая-то типичная повадка, если бы они жили в такой-то обстановке и т. д., как бы при всех этих условиях действовал ставший на их место артист» [3, с. 58].

Да, все, что отмечено выше, относится к театру, основанному на постановке драматургии. Но для подготовки режиссеров театрализованных представлений и массовых праздников, да и для конкретной творческой практики, *«если бы» – этот возбудитель фантазии – имеет не менее важное значение.* И мы еще не раз сможем убедиться в этом.

В беседе со своими учениками К. С. Станиславский подчеркивает: «Артист должен любить и уметь мечтать. Это одна из самых важных творческих способностей. Вне воображения не может быть творчества... Он должен уметь создавать в воображении живую жизнь из всякого предлагаемого материала» [3, с. 86]. И далее он делает акцент на следующем: «Можно быть зрителем своей мечты, но можно стать действующим лицом ее, – т. е. самому мысленно очутиться в центре создаваемых воображением обстоятельств, условий, строя жизни...» [3, с. 86].

Исходя из основных условий нашей профессии, – отсутствия заданной драматургии, сердцевинной учебного процесса в течение всех лет обучения, будь то разработка и постановка режиссерского этюда, сценическая реализация поэтически-песенного материала или разработка и постановка авторского эпизода, у студентов должна быть яркая игра воображения, активное «мечтание» в создаваемых воображением предлагаемых обстоятельств жизни разных эпох и времен. Великое «если бы» – это не только ключ к постижению роли, но своеобразная дорога, направляющая сценариста-режиссера к постижению языка и стилистики определенного времени, культуры быта и культуры отношений. Ставя себя в годы, например, войны, разработчик представления будет обращаться к предлагаемым обстоятельствам того времени, искать те выразительные средства и те формы, которые помогут ему, дадут творческий толчок в поиске своего замысла. Но главное, «если бы» позволяет сценаристу-режиссеру сердцем, нервами своими почувствовать атмосферу, эмоционально-чувственный ряд разрабатываемых лет и как бы прожить самому в том времени некий его отрезок. *Наверное, отличие актерского «если бы» от режиссерского в том, что первый, используя этот ключ-прием, открывает для себя состояние души роли и природу, линию его действия в определенных предлагаемых обстоятельствах.*

А для режиссера – это путь постижения времени, социальных отношений людей в определенных обще-судьбоносных предлагаемых обстоятельствах. Это требует не только «мечтаний и фантазий» души художника, но активного изучения заданного времени, обращение к истории, памяти людей, к документам, отражающим то время. «Если бы» активно стимулирует сценариста-режиссера к поиску художественного образа, наполненного стилистикой и эмоциональным состоянием прочувствованных режиссером лет.

Методологическая основа нашей профессии во многом опирается на наследие одного из самых блестящих учеников К. С. Станиславского – Евгения Багратионовича Вахтангова. В записках и письмах этого великого мастера неоднократно отмечается, что искусство – это всегда ярко выраженный живой процесс, направленный на то, чтобы, осмысливая правду жизни, явления и события жизни во всех их мелочах, второстепенности и важности, **найти в своих формах и своих содержаниях отражение окружающего художника мира.** Творчество – это борьба с бытовизмом, с театральными штампами и театральной пошлостью ради живого и волнующего театра со всей его неповторимой фантазией и вечными поисками нового.

Здесь мы подходим, наверное, к самому важному в творческих исканиях и новациях Е. Б. Вахтангова. Его великий учитель – К. С. Станиславский, добываясь правды жизни на сцене, вместе с артистами проходил путь активного драматургического анализа, задаваясь вопросом: *что делают герои пьесы в разрешении страстей конфликта?* И в этом они как на активный инструмент опирались именно на вопрос, что делаю я или что делаем мы в той или иной сценической событийной ситуации в заданных предлагаемых обстоятельствах?

Не отрицая данного инструмента (что делают?) вскрытия правдивости существования героев пьесы в конкретных предлагаемых обстоятельствах, Е. Б. Вахтангов дополняет этот инструментальный абсолютно точным, с точки зрения именно природы искусства, вторым вопросом: **как это делается?** Очень важно понять «что делают» герои пьесы в разрешении конфликта, но это дополнение – «как делают?» – переводит сценическое искусство из плоскости бытового сознания в плоскость именно творчества! У театра, утверждает Е. Б. Вахтангов, как и у искусства в целом, свои законы и свои средства отражения окружающего мира. Нельзя ставить знак равен-

ства между правдой жизни и тем действием, которое творят актеры в сценических пространствах. И теперь о самом главном, на наш взгляд, в творчестве Е. Б. Вахтангова.

В своих размышлениях о правде жизни и правде искусства, о сути природы искусства в беседе с учениками Е. Б. Вахтангов открывает такое понятие, как **«фантастический реализм»** [5, с. 212]. Это, на наш взгляд, его важнейшее откровение, имеющее принципиально важное значение и для понимания искусства в целом, и для методологии той режиссуры, которой мы занимаемся. *Искусство (мы не открываем ничего нового) – это особая форма познания, отражения и передачи окружающего мира приемами и выразительными средствами присущими искусству и только искусству.* При этом следует всегда помнить, что любому виду искусства свойственна своя мера условности при передаче правды жизни. Творчество любого художника – это не слепок с реальности, но передача ее (реальной картины жизни) его (художника) видением и теми выразительными средствами, которыми владеет художник в конкретном виде искусств.

Например, выразительные средства живописи – это краски, соотношение цветов, передача светотеней, глубины изображения и пр. Но каждый художник творит в своей мере условности. Если у А. Куинджи («Лунная ночь на Днепре») она (мера условности) относительно близка к правде жизни, то у Петрова-Водкина («Купание красного коня») она более явная и заметная. У великого испанца Сальвадора Дали очень часто правда жизни заключена в художественно-изобразительных метафорах, а у В. Серова совершенно другая мера условности и другая правда искусства.

Хореография во всем своем многообразии – это абсолютная мера условности в передаче чувств души балетмейстера и танцовщика, рожденных неким реальным событием жизни. Здесь пластичность тела артиста балета, современного танца или народного, его движения в определенном ритме и в определенном рисунке передают самые правдивые и реалистические чувства, которые испытывает человек по тому или иному событию жизни. Эти чувства очень близки нам, понятны, мы переживали или переживаем что-то подобное и поэтому мы принимаем этот условный язык хореографического искусства, не задавая себе вопрос: а бывает ли так в жизни? Бывает! Это искусство. То же самое мы можем сказать о музыке и о скульптуре, об оперном искусстве и искусстве кино и т. д.

Главное здесь то, что любое произведение в любом виде искусства – это эмоционально-чувственный крик боли или вопль восторга души художника от соприкосновения с реальными событиями реального мира. Думается, обосновывая **«фантастический реализм»** в сценическом искусстве Е. Б. Вахтангов сумел вывернуть наружу самую сердцевину понятия искусства вообще как способа человеческого познания и отражения окружающего мира чувственными движениями его души. *Творчество – это работа души художника, которая, чтобы выразить свои переживания, берет в руки конкретные инструменты в зависимости от того вида искусства, в котором он творит.*

Как это точно сказано: «Фантастический реализм!» И чтобы понять всю обоснованность отмеченного выше, необходимо расчленить это определение (**фантастический реализм**) и рассмотреть две его составляющие в отдельности.

Сначала, думается, будет методически правильным рассмотреть понятие «реализм», под которым, как нам кажется, Е. Б. Вахтангов понимает правду чувств, переживаемых человеком. «Реализм берет из жизни не все, – рассуждал в своих беседах с учениками режиссер, – ...он берет жизненную правду, дает настоящее чувство» [5, с. 168]. Т. е. художник говорит о правде переживаний, свойственных большинству людей в определенных жизненных ситуациях и коллизиях. Реализм – в отборе состояний и нюансов души, свойственных природе чувств человека, которую художник должен изучать и хорошо, нет, не знать, а чувствовать.

Когда мы говорим о режиссуре театрализованных представлений и праздников, то должны постоянно помнить, что основа ее драматургии в самой жизни, в правде тех чувств, которые пережили люди в процессе исторических событий. Режиссеру праздников не дают пьесу, и не говорят – поставь! Он сам разрабатывает сценарий будущей работы, основой которого является не так достоверное воплощение исторических событий, как правдивость тех страстей и чувств, которые переживали люди в событиях того времени, и как голос этих событий отражается в душе и сердце сегодняшних людей.

Люди, пришедшие на праздник или на театрализованное представление, не хуже нас с вами знают события истории, как минимум в общих чертах, но знают. И её – истории факты и события сами по себе не воздействуют на душу человека, они становятся достоянием памяти и все. На душу воздействует правда страстей и чувств, потому что они – вечны! Влюбленное состояние души Ромео и Джульетты мало чем отличается от влюбленного состояния молодых людей XXI века. Мысли, а главное, рационально-коварные чувства Глумова из пьесы А. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» нам и сегодня прекрасно понятны, так как наше время пронизано яростным рационализмом и практицизмом, которые очень часто просто разрушают душу человека.

Когда Е. Б. Вахтангов говорит о реализме, он имеет в виду правдивость переживания тех чувств, которые в данный момент разворачиваются на сценическом пространстве. Как часто в театрализованных представлениях приходится видеть голую хронологию событий истории именно потому, что сценарист-режиссер пошел по внешней стороне ее (истории) развития, оставив в стороне то, **что люди чувствуют. Забыв, что они в праздничной ситуации, в первую очередь (и это главное), предрасположены всё воспринимать на чувственно-эмоциональном уровне!** Как подчеркивал Е. Б. Вахтангов: «Если художник избран нести искру Бессмертия, то пусть он устремит глаза своей души в народ, ибо то, что сложилось в народе – бессмертно» [5, с. 213]. Как мы понимаем, глазами своей души видеть и слышать душу людей, – вот что должно быть главным при разработке сценарно-режиссерского замысла театрализованного представления и праздника. В этом и заключается реализм искусства, включая режиссуру праздников и представлений. И к этим прекрасным и высоким словам добавим самое простое (это студентам, ученикам): внимательно вглядывайтесь в свои чувства души по поводу того или иного события. Каждый из нас – это сколок общей культуры народа, каких бы образовательных и должностных высот мы не достигли. Наша боль от потери близкого человека ничем не отличается от боли малограмотной старушки. И радость в душе городского человека, например, от прихода весны, мало чем отличается от радости сельского жителя. В нюансах – да, в бытовом проявлении – да, но не в чувствах.

Когда Е. Б. Вахтангов говорит о «**фантастическом**» в искусстве, то он имеет в виду не отвлеченные фантазии и не фантастичность, как проекцию несуществующего будущего или космически-ирреального, а творческое сознание художника, видящего все формами, у которого свой язык выражения правды реальных чувств или правды реализма. «Для фантастического реализма, – подчеркивает он, – **громадное значение имеет форма и средства разрешения. Средства должны быть театральны**» [5, с. 214]. И далее он делает важное для учебного процесса резюме: «Верно найденные театральные средства дают автору подлинную жизнь на сцене. **Средствам можно научиться, форму надо сотворить, надо нафантазировать**. Вот почему я это и называю фантастическим реализмом» [5, с. 136]. У театра свой язык и свои формы выражения, отличные от бытового сознания. Бытовое сознание – стремится к правдоподобию, а искусство направлено на осмысление правды жизни, окружающего человека мира с его страстями и переживаниями, с его событиями и проблемами, к осмыслению и отражению всего этого в своих условных формах и средствах выражения, т. е. *от идеи (осмысления умом) – к формам отражения, рожденных в душе художника!*

Вновь вернемся к природе праздника и театрализованного представления как части его. Люди, окунувшиеся в праздник и пришедшие на театрализованное представление, с одной стороны, наполнены определенным эмоциональным состоянием, переполнены чувственным рядом. Они менее всего расположены к дидактике и рассудочно-логическим умозаключениям. Праздник – это стихия положительных эмоций, своеобразная подзарядка души человека перед дальнейшим трудовым отрезком жизни, до следующего праздника. А с другой стороны, праздник – это своеобразная форма эмоционально-яркого осмысления прожитого, когда человек сам приподнимается над обыденностью своей жизни, итога проделанное и осознавая общественную значимость всех его будней. Другими словами, в празднике, в его условных формах и средствах выражения, по самой природе этого явления, нет места обыденному, но по содержательной стороне – праздник наполнен фактами прожитого именно в бытовой, так сказать, жизни. Осмыслить прожитое людьми на определенном историческом отрезке времени, прочувствовать их душевно-

эмоциональные искания и переживания и найти празднично-театральную условную форму и средства передачи этого опыта – вот задача сценариста-режиссера театрализованных представлений и праздников.

Именно к этому направляет нас Е. Б. Вахтангов, когда говорит о фантастическом реализме. Искать условную форму содержанию, искать и находить то решение, которое станет не только ярким и воздействующим на сознание и эмоции человека, но и единственно оригинальным для этого содержания в данной праздничной ситуации. Не бояться поэтических образов, символов и метафор – это и есть условный язык искусства. Стремиться к яркой зрелищности, наполненной содержанием жизни людей, вот цель режиссера театрализованных представлений. И у «фантастического реализма» не может быть раз и навсегда заданного языка выразительных средств.

Учиться мыслить формами содержания, используя самую широкую палитру выразительных средств, – это краеугольный камень подготовки специалиста данного направления режиссуры. Если в театре главное выразительное средство режиссера, как это ни грубо звучит – актер, но актер со всем богатством его выразительности (речь, пластичность, мимичность, музыкальность и т. д.), то про режиссера театрализованных представлений и праздников так однозначно ответить нельзя. Режиссер в празднике лепит форму, используя огромное количество выразительных средств художественного плана (хореографические коллективы, вокальные и оркестровые, цирк, спорт и т. д.) и материально-технологического мира, окружающего человека (средства кино и TV, конструкции из металла и дерева, компьютерные технологии и т. д.). Уметь лепить форму своего замысла, опираясь на все богатство выразительных средств, неожиданно ярко и зрелищно – вот что является сутью мастерства режиссера массовых праздников и театрализованных представлений.

Но в любом виде искусства всегда есть мера участия людей, воспринимающих это творчество. Без их понимания, сопереживания и, если угодно, сотворчества не может состояться сам творческий процесс. Любой автор произведения, будь то живописец, поэт или композитор изначально ориентирован на то, что его произведение будут слушать, смотреть, читать и – обязательно – сопереживать! Когда же мы говорим о режиссуре театрализованных представлений, то этот тезис приобретает абсолютное значение по ряду принципиальных причин.

Первая причина – люди, пришедшие на праздник, по сути своей, как уже отмечалось, соавторы сценарной разработки театрализованного представления. Ведь именно их жизнь, события биографии страны, события и факты биографии города или завода, активными участниками которых они являлись и являются, – есть сценарно-документальная основа замысла режиссера. Имена, которые звучат в театрализованных представлениях – это имена людей, их судьбы, подчас очень близкие и знакомые. Как можно не учитывать этого в своей работе? Это один из главных методологических посылов профессии «режиссер массовых праздников и театрализованных представлений».

Но есть и **вторая причина**, не менее важная, считать зрителей, людей, пришедших на праздник соавторами действия. Суть ее в глубоком понимании природы искусства, его выразительного языка и меры условности этого языка.

Нам думается, что пришло время более подробно остановиться на категории условности самого искусства.

Условность – это, в первую очередь, нетождественность реальности и ее изображению в литературе и искусстве. Те примеры, которые мы приводили выше, чаще всего относились к так называемой, **первичной условности**. Юрий Боров пишет: «Как и всякая знаковая система, искусство имеет свой исторически и национально обусловленный код, свои условности. Общение между народами и освоение культуры прошлого делают эти коды и условности общедоступными» [6, с. 117]. То есть первичная условность заложена в нашей культуре и является частью души каждого из нас. Входя в храм, мы снимаем головной убор, и крестимся, а входя в мечеть – необходимо разуваться. Это первичная условность, переданная человеку самой культурой его народа. Рушники в доме – это тоже первичная условность чего-то значимого для семьи, его рода, а не просто полотенца. Первичная условность входит в нас с детства от родителей, от тех песен, которые пелись в этом возрасте, от сказок и легенд, услышанных ребенком от бабушек и дедушек, от того, как сами родители относились к традициям и обрядам своего народа.

Но когда мы прибегаем к сознательному нарушению правдоподобия, обращаясь к приемам искусства, то мы имеем дело уже со **вторичной условностью**. «Вторичной условностью, – отмечал Л. Тимофеев, – называют такую, когда писатель обращается, изображая жизнь, к формам, отступающим от жизненного правдоподобия, к фантастике, гротеску и т. д.» [7, с. 60]. Вместо высоких слов о душе какого-то человека начинает звучать величественная песня, отражающая его душу – это вторичная условность. На экране плакат «Родина-мать зовет», а на сцене в танце героического плана встают шеренги людей, – это вторичная условность. Человек у зеркала строит рожи, а зеркало, естественно, отражает их, но, в какой-то момент, зеркало перестает отражать, словно обидевшись на человека за то, что он делает, и зеркало начинает предлагать свои рисунки, демонстрируя свою – отдельную от человека, жизнь, – это вторичная условность.

Есть еще более точная типология меры условности в искусстве:

1. Видовая, и она зависит от типа искусства: живопись, проза, поэзия и музыка, т. е. у каждого вида искусства, напомним, свое выражение и язык условности, например, в балете – это пластика, хореография человека, положенная на музыку, пластически и музыкально организованные жесты. В поэзии – возвышенный стиль, метафоричные строки, а главное – стихотворный размер и рифмы.

2. Эстетическая или художественная, которая, словно водораздел, подчеркивает разницу между бытовым сознанием и художественным.

Данный тип условности отражает совокупности художественных характеристик и устойчивых приемов, к которым обращается художник. Здесь отражается определенный канонизированный стиль конкретных эпох, например, готика, свойственная искусству средневековья. В этом типе отражается культура человека, его национальные традиции и обычаи, мифология народа и его представление о прекрасном и низком, о бренном и вечном. Так древние греки наделяли своих богов фантастической силой и другими символами божества. А герои русских сказок (Илья Муромец и его друзья) вышли из народа и несут в себе самые яркие характеристики русского человека. Обращение к эстетической мере условности невозможно без знания песен и танцев своего народа, без знания его традиций и предметов, несущих в себе накопленный веками смысл.

И, наконец, третий тип условности:

3. Собственно авторский или художественный прием, который использует автор для передачи своего замысла и своего видения мира. Эпюд с зеркалом, у которого человек строит рожи – это уже из ряда авторских приемов условности. Этот тип всецело зависит от творческой воли автора и его фантазии. Надо подчеркнуть, что проявления такой условности (авторской) бесконечно разнообразно, всегда ярко индивидуально и, в чем-то, революционно. В этом типе всегда присутствует определенная авторская нарочитость, отступления от привычных и принятых форм жизни. Например, в балете вдруг переходят на бытовой шаг или начинают говорить, словно слово прорывается через немоту. В фильме «Белые росы» в одном из кадров герой Николая Караченцева сидит в гнезде аиста и играет на гармошке, – это авторский художественный прием режиссера, хотевшего передать безмерное счастье человека, у которого родился ребенок. Вспомним фильм, который мы уже отмечали – «Окно в Париж». В основе его лежит именно авторски-художественное осмысление нашего представления о Европе и известной фольклорной нашей сказки: «Пустите Дуньку в Европу!» Если мы возьмем альбомы художника Сальвадора Дали, то окунемся в огромный мир авторских фантазий и иллюзий.

Задача специалистов праздничной режиссуры, опираясь на родовую память народа, языком искусства и его видов, через свои авторские оригинальные приемы, создавать действо, способное возбуждать эмоционально-чувственное состояние души человека. Огромная фата невесты, которая появлялась в одном из эпизодов представления, посвященного Великой Отечественной войне, поднималась высоко вверх, и под нее собирались женщины-вдовы, не успевшие стать женами. Сразу же, от свадебного стола их мужья уходили на фронт, чтобы уже никогда не вернуться. Под фатой пели свой плач вдовы, а на огромную фату наплывали фотографии их – молодых невест рядом со своими женихами и молодыми мужьями. Эмоционально-чувственно это воздействовало очень сильно и во многом, как нам думается, из-за авторского художественного осмысления жизни людей великой эпохи.

Язык условности очень сложный, ему необходимо учиться, тренировать свою фантазию и душу, и постоянно обращаться к нему, как к единственно верному, когда мы говорим об искусстве вообще и о режиссуре театрализованных представлений в частности.

Отличие любого художественного произведения от бытописания, в первую очередь, именно в самой элементарной мере условности, о чем мы уже говорили.

Но условность, поднимающая человека над обыденным сознанием, вызывающая по-настоящему переживания души и эмоциональные потрясения, – это содержание более сложное. Мы говорим о мере условности, наполненной символикой и образностью, художественной фантазией и радостным ощущением от прикосновения к прекрасному творчеству. В праздничной ситуации человек предрасположен к игре и фантазии, он, как у А. С. Пушкина, «сам обманываться рад». Некие конструкции, которые в одной ситуации действия играют роль качелей, а в другой – при их трансформации – роль здания будущего или каркас плывущего корабля – это, поверьте, в праздничном представлении воспринимается зрителями и его (действия) участниками с большей радостью и интересом, чем попытка приблизить сценографию к обыденной действительности. Эти условные конструкции – часть праздника, который творится для людей и вместе с ними, включая их фантазию. Вспоминается всемирный «Карнавал дураков», который организовал в Москве великий клоун Вячеслав Полунин, когда по Москва-реке плыл «Корабль дураков»: что-то пробитое, изорванное, истерзанное, но плавучее и напоминающее старый пиратский корабль, а к его носовой мачте, выдвинутой над водой далеко вперед был прикреплен велосипед. И на этом велосипеде, накручивая педали и, словно, ведя за собой корабль, сидел большой фантазер жизни – клоун Вячеслав Полунин. А на берегу реки, сопровождая все движение и велосипедиста, и корабля, стояли толпы аплодирующих и восторженных людей.

Думается, в контексте нашего разговора интересно остановиться на вопросах сценографии праздничного пространства. К сожалению, многие театрализованные действия проходят или в окружении традиционных флагов и транспарантов, или в достаточно бытовых интерьерах. Вопросы же сценографии праздничного действия – это вопросы понимания категорий своего идейно-тематического замысла и своего сценарно-режиссерского решения.

Если открыть Википедию и обратиться к смысловому содержанию самого понятия, то открывается, что «сценография развивается на использовании всей совокупности материала пространственных видов искусства, основанного на закономерностях визуального эстетического восприятия. Театральные художники, режиссёры в своих поисках используют приёмы живописи, графики, архитектуры и т. д., ориентируются в своём творчестве на достигнутые успехи в пространственных видах творчества».

В этом определении, нам думается, профессионально интересно и педагогически правильно сделать акцент на «...закономерностях визуального эстетического восприятия» и на «...пространственных видах творчества».

Тезис о визуализации эстетического восприятия имеет самое прямое отношение к театрализованным представлениям, суть которых – зрелищность и художественно-эстетическое воздействие на души людей. Но последнее возможно тогда, когда в своих работах (в театрализованных представлениях) мы апеллируем к таким категориям искусства, как символ, метафора, аллегория и гипербола, используя их уже в оформлении в качестве выражения своего творческого замысла. Хочется подчеркнуть, что эти категории именно искусства. Т. е. не плакаты, растяжки и декорации, организующие сценическое пространство действия, а специально разработанные художественно-эстетические метафорические, символические смысловые конструкции, несущие в себе идею сценариста-режиссера, и дающие возможность реализовывать эту идею в процессе развития действия. Здесь может вызвать обоснованные сомнения термин «смысловые конструкции». Вполне возможно, кто-то предложит более точное определение. Но вот слова доктора искусствоведения, профессора Московской государственной художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова Марии Терентьевны Майстровской о творчестве крупнейшего художника-оформителя массовых праздников второй половины XX – начала XXI века Александра Павловича Малькова: «Конструктивная смекалка и профессиональное проектное мышление давали ему возможность создавать оригинальные экспозиционно-сценические конструкции... Они соединяли в себе остроумный, конструктивный и рациональный дизайн, что он умел делать с поразительным умением, и фантастиче-

скую красочность этих всегда ярких, веселых, фантазийных образов, каждый из которых сам по себе сделал бы честь своему автору» [8, с. 19]. Если внимательно всмотреться в творчество этого уникального художника, то обращает внимание следующее: **оформительские работы А. П. Малькова были наполнены замыслом режиссеров праздников.** Это и «Дни Москвы» в Мадриде, и «Комсомол собирает друзей», и Московское карнавальное шествие 2001 года, и программа, посвященная выводу войск из Афганистана и многие, многие другие. Казалось бы, что здесь удивительного, на то он и художник? Но, читая воспоминания режиссеров, организаторов праздников и программ, работавших с ним, понимаешь, что А. П. Мальков в своих творческих проектах шел, если можно так выразиться, за сценаристом-режиссером. Но не за его общими рассуждениями и эмоциональными предположениями, а **за точным видением режиссера, что он хочет сказать своей работой.** Т. е. разрабатывая свой замысел, сценарист-режиссер **видел будущую форму своего действия,** не только осознавал, о чем будет его работа, но и видел, как она будет реализована!

Естественно, режиссер – не художник, и предлагаемый им творческий эскиз груб, не детализирован и имеет скорее контуры, описанные словами. Но его словесный эскиз отражает, подчеркиваем, видение будущей работы, целью которого (эскиза) является возбудить фантазию художника-постановщика и подвигнуть его к реализации целостного замысла.

Мне думается, это очень важно и очень сложно научить студентов не только формулировать свои мысли, что само по себе является огромной проблемой, но и нафантазировать форму своего замысла. Здесь уместно еще раз вспомнить слова Е. Б. Вахтангова, что форму нельзя придумать, ее можно сочинить силой своей фантазии. А фантазия – это как раз тот инструмент творческого мышления художника, который поднимает его, а вместе с ним и всех нас – зрителей и участников праздничного действия над обыденным сознанием. Следовательно, уже в работе над студенческими этюдами и над дальнейшим программным материалом, педагог должен ставить перед студентами цель не только сочинить тот или иной этюд, разработать замысел миниатюры или зримой песни, но и нафантазировать формы своих учебных работ. А форма, заметим, всегда имеет объем и пространственные характеристики, что очень важно для понимания сути нашей профессии. Форма, несущая замысел, уже сама по себе привлекает внимание и становится объектом и размышления, и воздействия на душу человека.

Сценография в основе своей – художественно-творческая организация пространства, воздействующая яркими, неожиданными формами на фантазию и эмоции участников действия и вовлекающая в процесс творчества зрителей. Она не просто предлагает сценические конструкции, а дает участникам и зрителям действия возможность подняться над своим обыденным сознанием и на эмоционально-чувственном уровне осознать себя частью культуры народа. Здесь, к слову, и происходит воссоединение с М. М. Бахтиным, и на что обращает внимание А. И. Мазаев, выделяя: «Пребывая на стыке искусства и жизни и демонстрируя взаимодействие между двумя уровнями бытия – реально-эмпирическим и идеально-утопическим, праздник в ходе своей многовековой истории вырабатывает особую культуру выразительно-игровой коммуникации по поводу высших ценностей человеческого существования». [9, с. 74]. Как нам кажется, праздник и театрализованное представление, как его часть, тогда поднимают людей до «...высших ценностей человеческого существования», когда художники в своем творчестве, а это и сценарист-режиссер, и сценограф, обращаются, в первую очередь, к категориям искусства.

Играть в жизнь, а это и есть суть нашей профессии, всеми выразительными средствами искусства, как это ни странно, интереснее и точнее в интерьерах самой жизни: на фоне улиц, на площади города, в пространстве парка, на поле стадиона и т. д. Сценография – это игра фантазии художника, направляемая фантазией сценариста-режиссера, в свою очередь, играющего в идеальную жизнь обыденных и далеко не идеальных людей. Сценография, как нам кажется, не претендует на «похожесть», что довольно часто происходит в театре, а осознанно подчеркивает творческое и фантазийное начало праздничного действия, в основе которого лежит сама жизнь!

Здесь можно сказать: если хочешь сделать праздник для людей – убери из него все бытовое, заставь их включиться в игру твоей фантазии! И это другой уровень условности праздничной культуры, но есть и еще более глубокий, и он очень важен именно для нашей профессии.

Память народа и его культура хранят в себе определенные символы и образы. Они тесно связаны с жизнью наших предков, наполнены историческим содержанием, передаются из поколения

в поколения и органично входят в современное сознание. Самый распространенный пример – березы, символизирующие Россию, ромашки, как символ ожидания любви. Посмотрим на красную звезду и свастику. За этими двумя геометрическими формами скрыто огромное трагическое и величественное содержание, стоят имена знакомых и незнакомых людей, олицетворяющие собой огромный исторический пласт времени. За одной из фигур (свастикой) скрыто проклятие миллионов людей многих поколений. Мы еще будем говорить о символике и образности в искусстве, но здесь нам важно следующее: это та мера условности, за которой скрыта своеобразная «родовая память» людей.

В одном уличном представлении из глубины сценического пространства на передний план группа участников растягивала длинную домотканую половую дорожку, которая встречалась в довоенное, военное и послевоенное время чуть ли ни в каждом доме. И вдоль этой дорожки родного дома шли молодые люди, окончившие только что школу. И все понимали, что это дорога из дома «во взрослую» жизнь. Сценарист-режиссер в данном эпизоде опирался именно на родовую память людей и на их точное восприятие и понимание именно этой меры условности.

Другой, не менее важной, специфической особенностью режиссуры театрализованных представлений и праздников является **отсутствие у режиссера театрализованного представления и праздника постоянно действующего коллектива.**

Данная специфическая особенность самым тесным образом сплетена с первой (отсутствие драматургии и сценарист-режиссер – это одна фигура), но при этом она требует самостоятельного и пристального рассмотрения. Подчеркнем: изучение особенностей режиссуры театрализованных представлений и праздников нас интересует, в первую очередь, с точки зрения формирования их у студентов в учебном процессе, когда они с первых занятий – еще на этюдном материале, начинают понимать необходимость «своей драматургии» и «своего авторского мышления». Когда мы говорим «драматургия», то обращаем внимание на общие законы сценического действия, присущие любому виду сценического творчества: драматический театр, опера, оперетта, балет, варьете, театр пантомимы, театр кукол и т. д. Напомним, что в основе каждого из этих видов сценического искусства лежит литературная основа, называемая пьесой или, в ряде случаев – либретто. Эта драматургия – плод фантазии ее автора, выраженная художественно-литературным языком.

Но пьеса – это особый род художественной литературы, где главным выразительным средством автора является слово. Именно через него мы раскрываем и узнаем ведущий конфликт произведения, героев, которые включены в этот конфликт, их особенности, характеры, жизнь в целом каждого из действующих лиц пьесы. По мере развития драматургического произведения мы будем открывать для себя новые события героев пьесы, станет более объемным и понятным их внутренний мир, усложнятся отношения героев пьесы и т. д. Это пьеса.

Но, что очень важно, в каждой пьесе заложен авторский замысел, отражено его мировоззрение, идеи, которые он хочет или хотел донести до людей. А режиссер театра – это яркая творческая личность, стремящаяся реализовать то, что волнует его и труппу артистов театра. И в своем стремлении, он обращается к драматургии, естественно, опираясь на собственное «прочтение» пьесы, находящее отражение в его режиссерском замысле и практической его реализации. Реализации через труппу театра и вместе с труппой, **т. е. вместе с актерами и через актеров, как главных выразительных средств любого театра.** И здесь заложено второе отличие режиссуры театрализованных представлений от режиссуры театра: **у режиссеров нашего направления нет постоянно действующей труппы актеров!**

Если мы обратимся к любым сценариям (вне зависимости от их профессионального качества), то сразу обратим внимание, что сценарий какого-либо праздника – это, в самом грубом приближении, совокупность прозаических, а чаще всего, поэтических текстов, его ведущих и творческих номеров самого широкого круга видов искусств: музыки, вокала, хореографии, цирка, кино и т. д. А далее, музыка может быть народной, симфонической, современной, музыкой инструментальных коллективов и солистов... Так и вокал: он может быть эстрадным, народным или классическим, сольным, групповым или хоровым... Не меньшее многообразие имеет и хореография – от классического балета или народного танца до спортивного брейк-данса или самых разных авангардных направлений.

Но если, напомним, в пьесе ведущее выразительное средство – слово, то в сценариях данное разнообразие концертных номеров – и есть главное выразительное средство замысла сценариста-режиссера театрализованного представления. И номера творческих коллективов, когда мы говорим о сценарии праздничного концерта. Естественно, что праздничный концерт имеет свою тематику, и номера, т. е. творческие коллективы мы отбираем в соответствии с тематикой концерта и идейно-тематическим замыслом его режиссера. Уже здесь заложено своеобразное «непостоянство режиссера», который просто обязан искать те коллективы и номера, которые смогут выразить его замысел. Но это концерт, где ведущим выразительным средством выступает художественный номер, как самостоятельная ценность.

А когда мы начинаем говорить о театрализованном представлении, то вступают в права такие *профессиональные категории, как «творческий идейно-тематический замысел», «образное решение», «сценарно-режиссерский ход» и, наконец, «форма представления».*

Напомним Е. Б. Вахтангова, отмечавшего, что для искусства *«громадное значение имеет форма и средства разрешения. Средства должны быть театральны»* [5, с. 239]. А средства искусства, подчеркнем, – это материал, из которого лепится форма произведения. И далее, важное для учебного процесса резюме Мастера: «Верно найденные театральные средства дают автору подлинную жизнь на сцене. Средствам можно научиться, форму надо сотворить, надо нафантазировать» [5, с. 214].

Думается, будет интересным вспомнить тезис о творчестве Эммануила Канта: для художника *прекрасная форма – это идеальный предел всякого существования, т. е. то, что отсутствует в несовершенной материальной действительности.* Поэтому художник, стремясь приблизиться к сущности изображаемого, должен отойти от прямого его копирования внешности. В искусстве целью изображения оказывается *не объект, а преобразование его в формах – авторских фантазиях, воплощающих определенную идею автора – художника.* Бытовое сознание стремится к правдоподобию, но искусство направлено на осмысление правды жизни, окружающего человека мира с его страстями и переживаниями, с его событиями и проблемами, *к осмыслению и отражению в своих формах и средствах выражения.*

Вновь вернемся к природе праздника и театрализованного представления и его выразительным средствам, и почему мы в своем творчестве обращаемся именно к форме и выразительным средствам искусства.

Напомним ведущее предлагаемое обстоятельство нашей профессии: *в основе театрализованного представления и праздника в целом лежит определенный исторический отрезок жизни общества, его людей, нашедший свое отражение в документальном материале.* Но что такое документальный материал? Это воспоминания людей, какие-то документы, часто служебного характера, рабочие записки или некогда изданные приказы и т. п., т. е. материал информационный и далеко не всегда эмоциональный – это, во-первых, а во-вторых, материал частный, отражающий нечто конкретное. Например, приказ министерства об эвакуации завода из одного города в другой. В этом приказе говорится об одном реальном заводе и только о нем. Здесь же, в приказе, отмечены даты его переезда, количество специалистов и сроки, когда он должен приступить к выпуску продукции. Это, по-своему, частный документ с сухим информационным содержанием, и не более. Но время эвакуации завода – это время Великой Отечественной войны, когда сотни заводов пережили подобные эвакуации, когда с обжитого, родного места снимались тысячи людей, чтобы сделать новый круг жизни, подчас, в очень трудных материальных и душевных условиях. В нашем конкретном документе этого нет, как нет и тех эмоций, которые переживали люди, меняя привычное и родное место жительства на неизвестное.

С другой стороны, если мы обращаемся к воспоминаниям конкретных людей, написанных часто в эмоциональной форме, то мы должны помнить, что это воспоминания и эмоции одного человека или нескольких (субъективность), и они отражают точку зрения именно этого человека или группы людей, но не более. А театрализованное представление и праздник в целом – это действие масс людей, пронизанных одной радостью и одним величием. Следовательно, *задача сценариста-режиссера – это информационно-частное и эмоционально-личностное (индивидуальное) поднять до уровня обобщения.* Т. е. найти такие выразительные средства искусства, которые данное частное поднимут до уровня обобщения, когда за строками одного документа мы

почувствуем движение и эмоции времени и огромного круга людей – поколения. Когда сухой информационный язык документа взрывается скрытыми в нем эмоциями и поднимается от частного к обобщению в массовом сознании людей! Но каким образом мы можем прийти к подобному эффекту, к необходимому нам эмоционально-чувственному воздействию и результату? И ответ может быть только один: обращаясь к выразительным средствам искусства! Возникает вопрос: почему?

Что же такое, по сути, выразительные средства искусства? Если исходить из самого понимания искусства, то это особый метод и особая форма отражения проблем и страстей окружающего мира в душе художника. Эти проблемы и страсти, получившие осмысление непосредственно самой творческой личностью, рождают у него потребность выразить и свое отношение к этому, и найти свои точные средства, способные передать эмоционально-чувственное отношение и размышления художника. Обратим внимание на то, что творческую личность, среди других его качеств, отличает от простого человека и то, что за частными случаями она (личность) стремиться к обобщению. За некими индивидуальными качествами он (художник) видит характерное для целого поколения или групп людей. Вспомним картину В. Сурикова «Боярыня Морозова»: в глазах героини картины неистовый взгляд человека, которого невозможно покорить! А вокруг – стражники, толпа зевак, кликуши, проклинаящие ее... Но боярыня идет до конца в своей вере, готовая ко всему. Сколько социальной и психологической правды в этом частном случае?! И на какие же обобщающие размышления наталкивает это полотно великого русского художника, если вспомнить, например, А. Солженицына, А. Сахарова, Э. Неизвестного, А. Ахматову, А. Вознесенского и многих, многих других людей, бросивших своей жизнью вызов устоявшимся обстоятельствам окружающего их мира.

Обращаясь к вокальному виду искусства, давайте вспомним песню М. Исаковского «Враги сожгли родную хату...». И опять, за частным рассказом о трагической истории одного солдата мы с огромной эмоциональной силой открываем для себя трагедию целого поколения! И это потрясает! А посмотрите русские хороводы, за которыми так и видится лирическая и удивительно красивая душа русской женщины, а в плясках и переплясах открывается вся широта, удаль и даже бесшабашность русского мужика! И другой характер человека встает за кавказскими танцами джигитов, и совершенно иначе передают свою радость и свое горе женщины этих народов.

Еще раз подчеркнем, каждая творческая личность реализует себя в каком-то конкретном виде искусства: музыке, живописи, скульптуре, хореографии, вокале и т. д. И, если мы обратимся к песням, танцам или поэтическим строкам стихов – это, как правило, *особая высокохудожественная, а, следовательно – чувственная форма передачи душой художника обобщенного опыта, обобщенных переживаний и страстей людей, приобщенных к единой культуре.*

Осмыслить прожитое и пережитое людьми на определенном историческом отрезке времени, прочувствовать их душевно-эмоциональные искания и переживания, и найти празднично-театральную форму и средства передачи этого опыта, – вот задача сценариста-режиссера театрализованных представлений и праздников. Не вставные номера (песни, танцы, стихи), создающие общее настроение, а песни, танцы, стихи, музыка, скульптура, как выразительные средства искусства моего – авторского замысла! И, опираясь на выразительные средства искусства, «Лепить Форму»! Форму, которая поднимет людей над их обыденным сознанием, включить их эмоционально-чувственную память, наполненную культурой и образами народа, – вот что является сутью мастерства режиссера массовых праздников и театрализованных представлений. Не бояться поэтических образов, метафор, стремиться к яркой зрелищности, наполненной содержанием жизни людей, вот цель режиссера театрализованных представлений.

В сценарии театрализованного представления творческие коллективы, которые мы привлекаем для реализации своего замысла – это, пусть меня простят их руководители за некий профессиональный цинизм, своеобразные инструменты, наши выразительные средства, как у режиссера театра – актеры. *Именно через использование хореографических номеров, музыки, песен и других видов искусств мы ищем форму представления, выстраиваем свой идейно-тематический замысел.* Но, в отличие от концерта, где номер – это самостоятельная ценность, в представлении творческие номера несут совершенно другую нагрузку: они – язык режиссера, обращаясь к которому он формирует художественный образ замысла в целом. Художественный номер может стать

сценарно-режиссерским ходом, который проходит через все представление, увлекая за собой идею его автора. Например, в одном представлении песня матери, пронизывающая все представление и все его эпизоды, стала сквозным действием. Она (песня матери) в каждом эпизоде поднимала детей и женщин, солдат и стариков на сопротивление, а в результате – на подвиг. Художественный номер, как выразительное средство режиссера, способен обыденное и привычное явление поднять до высокого эмоционально-чувственного осмысления и его обобщения с точки зрения общественного звучания и значения.

И, возможно, самое главное: в каждом художественном номере какого-либо творческого коллектива, будь то песня, романс или танец, уже заложена образность, отражена определенная культура времени и эпохи, их стилистика. И отбирая коллективы для реализации своего конкретного замысла, мы анализируем их творчество, вслушиваемся и всматриваемся в номера, подготовленные этими коллективами, акцентируем внимание на тех, которые наиболее полно способны стать инструментом режиссера в подготовке и разработке конкретного театрализованного представления. А потом будет другое представление, и вновь *будет поиск своих на сегодня коллективов и своих на сегодня инструментов выражения авторского замысла.*

Приведем пример из театрализованного представления, посвященного Дню Победы.

На сценическом пространстве площади, оформленном в поляну среди берез, юноши и девушки довоенного времени водили хороводы. А потом начинается эпизод о первых месяцах войны: на музыке, наполненной тревогой, звучит голос, зачитывающий документ об эвакуации конкретного завода из города N в Барнаул.

На какой-то текстовой строке голоса диктора, сначала тихо, а потом все громче и громче перекрывается голосом подростка, стоящего среди берез, и начинающего петь «Вставай, страна огромная!» На трех экранах, установленных на площади и над местом действия, входит кинохроника эвакуаций многих заводов страны в первый год войны, а на сцене юноши и девушки, ярко подхватывая песню, одевают ватники и, ухватившись за веревки, идущие от верхушек берез, начинают их с усилием наклонять, заваливать, выстраивая из этих стволов своеобразную дорогу.

Далее эту дорогу и мужчины, и женщины поднимают на плечи, как дорогу войны, которую взвалила на себя вся страна. И по этой дороге пойдет женщина в черном с огромным красным полотном в руке, как символ Родины-матери. Она запоем свой призыв ко всему народу страны, и рядом, и между солдатами, держащими эту дорогу, пойдет пластически организованное движение солдат, женщин, укутанных в шали, подростков в ватниках, ополченцев и т. д.

Огромный красный материал растягивается от рук женщины по всей дороге из березовых бревен, и в материале открываются своеобразные прорезы, окна, в которых стоят люди с большими снарядами гильзами в руках и со снарядами ящиками. А далее, уже на другом музыкальном материале, эта дорога опустится на сцену, и на ней встанут и ящики в большие пирамиды, и снарядные гильзы, а женщины и дети будут подниматься на эти пирамиды военного времени...

Мы обратились к этому примеру, чтобы показать, как выразительные средства искусства (поэзия, музыка, песни, хореография, кинохроника) способны «лепить форму» театрализованного представления, несущую в себе гражданское эмоционально-чувственное содержание. Здесь все было сделано на высокой мере условности, которая поднимала человека над обыденным сознанием, вызвала по-настоящему переживания души и эмоциональные потрясения.

В завершении этой работы, думается, стоит вернуться к одному из первых тезисов, послуживших основанием для последующего размышления.

А именно: в современном обществе, пронизанном потребительскими ценностями, когда мы говорим о праздничной культуре, мы должны четко осознавать, что, с одной стороны, современная жизнь гипер-рациональна и подчинена законам практицизма, что активно формирует у человека потребительское сознание.

Но с другой стороны, любой праздник природой своей предполагает совершенно другим состоянием. Напомним, по М. Бахтину, «из сферы духовно-идеологической». И эта – духовно-идеологическая сфера современного общества, когда мы говорим о праздничной культуре, ставит перед лицом сценариста-режиссера очень сложные задачи и в первую очередь, – владеть великим и многообразным языком искусства, понимая, что только опираясь на него можно воздействовать на душу, сердце и сознание человека.

Список литературы

1. Пономарёв, В. Д. Театр масс: культурные смыслы праздника и грани профессии режиссёра // Праздник как пространство художественных смыслов : межвуз. сб. науч. тр. – Челябинск : Изд-во Челябинского гос. ин-та культуры, 2018. – 388 с.
2. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – Москва : Худож. лит., 1990. – 543 с.
3. Станиславский, К. С. Собрание сочинений : в 8 т. – Москва : Искусство, 1954–1961. – Т. 2 : Работа актёра над собой. – Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. – 1957. – 421 с. : ил., портр.
4. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены : в 2 т. – Ленинград : Искусство, 1980. – Т. 1. : О профессии режиссёра. – 304 с. : ил.
5. Вахтангов, Е. Б. Материалы и статьи. – Москва : ВТО, 1959. – 468 с.
6. Бореев, Ю. Эстетика. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2006. – 1704 с.
7. Тимофеев, Л. Основы теории литературы. – Москва : Просвещение, 1976. – 480 с.
8. Майстровская, М. Т. Искусство праздника // Сцены жизни художника-постановщика Александра Малькова. – Москва : ФортеПрес», 2015. – С. 9–27.
9. Мазаев, А. И. Праздник как социально-художественное явление: опыт историко-теоретического исследования. – Москва : Наука, 1978. – 392 с.

Leonid F. Cherkasheninov, Ph. D. in Pedagogics, Associate Professor,
Honored Worker of Culture of the Russian Federation
Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russia)
cherkash-den@mail.ru

MODERNITY CHALLENGES AND AN EVENT DIRECTOR'S PROFESSIONAL TOOLSET

Abstract. Within the framework of festive culture theory, the author reviews key elements of an event director's creative toolset that are considered as the most suitable for assistance to solution of actual problems of the today's Russian public life. The author's thoughts are based on a thesis of a panhuman need in overcoming of day-to-day life borders through taking a role of a spectator and a participant of a celebration. The paper leaning on classic philosophical writings and art criticism works argues close relation between ideal and axiological aspects of a director's purpose, and choosing artistic and stage form for it. The author considers methodological issues of using expressive means of art to solidarize a spectator with ideological and value components of a celebration.

Keywords: *consumerist society, a consumer's values, a spectator-consumerist, idea and theme design of a celebration, scenography of an event, expressive means of art, magic "if" (Stanislavski system), "fantastic realism", a form of theatrical event, a content of a theatrical event.*

УДК 069.124(470+510)

DOI: 10.32340/2414-9101-2019-1-27-37

А. Л. Тимофеева
Алтайский государственный институт культуры (Барнаул, Россия)
rp.mel@ya.ru

МЕТОД ТЕАТРАЛИЗАЦИИ В РАБОТЕ МУЗЕЕВ РОССИИ

Аннотация. Представлена краткая характеристика перечня наиболее популярных форм театрализованных музейных программ, организуемых в современных отечественных музеях. Автор излагает ряд адресных рекомендаций по рациональной организации сценического пространства для демонстрации театрализованных представлений на экспозиционных площадках музейных