ББК 77 К64

Рекомендовано к изданию Главным управлением преподавания общественных наук Гособразования СССР

Рецензенты: Б. И. Петров, проф. (ЛГИК им. Н. К. Крупской); В. А. Триадский, доц. (МГИК); И. Г. Широт, проф. (ГИТИС им. А. В. Луначарского)

Конович А. А.

К64 Театрализованные праздники и обряды в СССР: Науч.- попул. — М.: Высш. шк., 1990. — 208 с; ил. I8ВN 5-06-000617-4

На основании богатого фактического материала в книге раскрываются проблемы становления и развития праздников и обрядов в СССР. Серьезное внимание, уделено пониманию современной празднично-обрядовой культуры в стране.

Опыт самостоятельной деятельности автора в качестве сценариста и режиссера крупных театрализованных праздников и обрядов позволил показать особенности, а также воспитательные возможности их организации и проведения в различных регионах страны.

Издание рассчитано на широкий круг читателей. Может быть использовано постановщиками художественно-массовых мероприятий в практической работе, студентами вузов культуры и искусств в учебном процессе.

*Научно-популярное издание*

***Конович Аскольд Аркадьевич***

**ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЕ**

**ПРАЗДНИКИ И ОБРЯДЫ**

**В СССР**

*Для должного и умелого устройства и проведения празднеств нужен непременно артист такого празднества, профессионал-режиссер и постановщик, умеющий как никто поставить празднество так, чтобы оно производило стройное, организованное и величественное зрелище. От профессионального умения уйти некуда и новый театр отнюдь не несет с собой гибели виртуозности. Масса не может сама творить сразу и скопом и выдвигает для такого творчества из своей среды организаторов и творцов, угадывающих и выражающих желания, эмоции и инстинкты народа. Только через них и ими, обладающими в полной мере профессиональной умелостью и виртуозностью, будет строиться новый театр, какие бы он виды и формы ни принимал.*

*Из лекции А. В. Луначарского «Как строить новый театр»*

**Введение**

Встреча Нового года на улицах Ленинграда ярко и убедительно продемонстрировала отношение народных масс к праздникам, неистребимую потребность в них. Это был внушительный референдум, давший ответ на вопрос, нужны ли праздники сегодня. Даже энтузиазм профессионалов праздничного дела не предполагал таких масштабов.

Праздник оказался нужен именно в наши дни, когда искусственное противопоставление индивидуального воспитательного воздействия художественно-массовой работе, часто справедливая критика негативных явлений в организации праздников поставили под сомнение саму идею их жизненной необходимости для каждого из нас. Неискушенный человек может и вправду предположить, что массовый праздник нивелирует индивидуальность, не оказывает на каждую отдельную личность педагогического воздействия.

Полемизируя с такими доводами, хочется вспомнить прекрасные слова Владимира Маяковского:

Я счастлив,

что я

этой силы частица,

что общие

даже слезы из глаз.

Сильнее

и чище

нельзя причаститься

великому чувству

по имени -

класс!

Каждому из нас необходимо почувствовать себя частицей большого социального целого, не уйти в скорлупу индивидуализма и потребительства. Здесь-то и выступает на арену такое мощное средство, как широкое праздничное общение. Чем значительнее, масштабнее событие, которое вызывает к жизни праздник, тем шире, социально активнее, духовно богаче это общение.

Поэт Кирилл Ковальджи в стихотворении «Потребители» очень точно сумел сформулировать проблему общества «потребительской страсти», в котором нет потребности в общении, ибо «изгоняется средствами цель»:

Горожане,

рабы-каторжане

функций, долга, взаимных услуг,

мы спешим под машинное ржанье

в одиночества

массовый круг.

К сожалению, многие годы подобного рода «одиночества массовый круг» выдавался за эталон широкого общения в празднично-обрядовом действии. Главным при этом являлась руководящая роль организаторов, собирающих огромные массы людей вне зависимости от их действительных потребностей в проявлении эмоций по поводу того или иного события.

В настоящей книге делается попытка осмыслить праздники и обряды как средство удовлетворения духовных потребностей человека, ставящее целью социально-педагогическое программирование активного общения, рассмотреть их становление и развитие на всех этапах более чем семидесятилетней истории нашей страны.

Возникнув на основе трудовой деятельности, праздники и обряды представляют собой прежде всего постоянную линию ее художественного осмысления, отражая при этом в своем содержании влияние базиса и надстройки. На каждом историческом этапе развития общества содержание праздников и обрядов изменялось в зависимости от способа производства материальных благ и уровня развития духовной жизни общества.

В антагонистическом обществе труд и праздник противостояли друг другу, были несовместимы, что было связано с классовым расслоением. Происходил разрыв между праздником и жизнью общества, сужение его рамок.

Социалистическое общество предполагает гармонию труда и праздника. В. И. Ленин, Н. К. Крупская, А. В. Луначарский и другие видные деятели Советского государства неоднократно подчеркивали значение подлинной демократизации праздников, слияния линий официального и народного праздника как части государственного культурного строительства, идеологической деятельности. Именно такое понимание праздника позволяет говорить, что он является формой проявления культурной самодеятельности масс, определяет его не только социально-педагогическую, но и эстетическую сущность. Праздники и обряды коренным образом влияют на сознание человека, способствуют формированию мировоззрения, духовному развитию, преобразованию культуры быта, этических взглядов.

Несмотря на столь заметное место в духовной жизни общества, серьезных исследований по проблемам празднично-обрядовой деятельности недостаточно, мало освещена эта тема в литературе с философских, социально-психологических и педагогических позиций. Генезис празднично-обрядовой культуры в нашей стране не являет собой пример поступательного развития, что отражено как в ее непосредственном научном изучении, так и на страницах периодической печати.

В годы революционного становления страны, окрашенные пафосом обновления, романтикой, появилось большое количество литературы, в которой авторы высказывали свои мысли о месте праздников и обрядов в духовной жизни социалистического общества. Интереснейшие, порой спорные идеи по поводу становления советского праздника можно найти в трудах П. Керженцева, А. Пиотровского, О. Цехновицера, Е. Рюмина, проанализировать которые мы попытаемся в данной книге.

С сожалением приходится констатировать, что сегодня практически отсутствует серьезный анализ влияния празднично-обрядовой культуры на сознание советских людей, формирование их мировоззрения и убеждений в годы культа личности и массовых репрессий. Никто не попытался с идеологических позиций измерить тот огромный вред, который нанесли помпезные, зачастую надуманные, требующие огромных финансовых затрат праздники, захлестнувшие страну в 70-х — начале 80-х годов, осмыслить их роль в расцвете застойных явлений. Издания этих лет не дали дальнейшего развития теории массовых праздников, носили описательный характер. Все это позволяет говорить об определенной недооценке праздников и обрядов как комплексного социального и культурного явления, а также об одностороннем подходе к их изучению, разрывающем органичную связь социально-педагогической и художественно-эстетической сторон. Осмыслению этой проблемы в контексте современных тенденций развития праздников и обрядов в СССР уделено в книге большое внимание.

Несмотря на то что накопленный в 70-е годы опыт изучения празднично-обрядовой культуры в СССР оказался разбросанным без какой-либо системы по различным отраслям знаний, носил зачастую бравурно-отчетный характер, что во многом соответствовало сути самих массовых действ, необходимо выделить несколько обобщающих работ, появившихся в эти годы.

Я. П. Белоусов в книге «Праздники старые и новые» (Алма-Ата, 1974) сделал основной акцент на раскрытии причин возникновения и сущности празднования. Особый интерес представляет анализ формирования и развития различных аспектов соотношения общего и особенного, нового и старого в советских праздниках.

И. Г. Шароев в учебных пособиях «Театр народных масс» (М., 1978) и «Драматургия массового действа» (М., 1979) впервые подробно проанализировал сценарпо-режиссерскую методику организации различных жанров массового действа, в том числе и праздников в СССР. Однако главный акцент в освещении проблем театрализации был все же сделан на представлениях и концертах.

Серьезный опыт историко-теоретического исследования праздника представляет монография А. И. Мазаева «Праздник как социально-художественное явление» (М., 1978), в которой анализируется социальная сущность праздника, его место в развитии культуры и искусства нашей страны. Не касаясь методики сценарного замысла и режиссерского воплощения, автор основное внимание уделяет эстетическому феномену праздников 20-х и 30-х годов в СССР. Важно отметить, что ему во многом удалось на широком фоне эстетико-культурной и социальной проблематики проследить эволюцию основных форм и типов советского праздника, их обрядово-зрелищное наполнение.

Большой интерес представляет учебное пособие Д. М. Генкина «Массовые праздники» (М., 1975), в котором автор рассматривает праздник как комплексное социально-педагогическое явление. Именно с этих позиций формируется понимание праздничной ситуации, исследуется феномен праздничного общения, средств идейно-эмоционального воздействия. Не абсолютизируя значение обрядов и обрядности в духовной жизни, Д. М. Генкин показывает их роль в контексте праздника. В его работе предпринята первая серьезная попытка методического осмысления театрализации, которая рассматривается как важный педагогический метод организации праздника.

В последние годы появился ряд публикаций по проблемам становления и развития советского праздника. Вышли в свет учебник И. Г. Шароева «Режиссура эстрады и массовых представлений» (М., 1986), учебное пособие В. А. Триадского «Основы режиссуры театрализованных представлений» (М., 1985), в которых большое внимание уделяется сценарно-организационным проблемам массового театрализованного действа.

Отметим также монографию А. В. Бенифанда «Праздник: сущность, история, современность» (Красноярск, 1986), которая философски осмысляет социальные функции праздника, исторические аспекты его становления и возможности совершенствования. Эта книга, на наш взгляд, далеко не бесспорна. В частности, вызывает вопросы предлагаемый категориально-понятийный аппарат, классификация праздников. Но главное, чего удалось добиться автору, — показать праздник как социальный институт в социалистическом обществе.

Наша задача — акцентировать внимание на рассмотрении праздника с позиций возможности социально-педагогического программирования деятельности массовой аудитории в реализации конкретной событийности. Поскольку такая программа, предполагающая для организаторов монтаж по законам драматургии как документального и художественного материала, так и реального действия участников, понимается нами как метод театрализации, то выстроенный по нему праздник мы будем в дальнейшем называть «театрализованным». В настоящем издании театрализованные праздники и обряды рассматриваются как организованное по законам драматургии действие, не имеющее ничего общего со спонтанно-бессознательными формами коллективного поведения. Это дает возможность показать структуру творческого метода театрализации, процесс его становления в СССР.

Являясь неразрывной частью социальной жизнедеятельности общества, праздники соизмеряют с ней жизнь каждого человека и выступают как особый вид социально-культурной деятельности масс, протекающей в свободное время. Театрализованный праздник необычайно многообразен и предполагает несколько типов этой деятельности, ведущим среди которых является обрядовая.

К сожалению, сегодня существует большая путаница в соотнесении праздника с обрядом. Эти понятия часто отождествляются либо подменяются друг другом, а порой даже противопоставляются. В данной книге анализ театрализованной празднично-обрядовой деятельности представлен в едином комплексе, ибо праздники обычно включают в себя обряды или их элементы. В таком контексте праздник рассматривается как традиционная форма социально-культурной деятельности, которая не сводится к обрядово-ритуальной, ибо такое понимание обеднит толкование праздника. Нельзя не согласиться с Н. М. Заковичем, который в своей монографии «Советская обрядность и духовная культура» (Киев, 1980) акцентирует внимание на образно-чувственной форме отражения соци­альных отношений как в празднике, так и в обряде. При таком подходе взаимосвязь церемонии, обряда и праздника аналогична взаимосвязи единичного, особенного и общего, а значит, праздник всегда имеет более масштабный, нежели обряд, характер. Он функционирует, как правило, в рамках широкой социально-этнической общности, несет в своей основе событийность всесоюзного либо регионального характера.

Однако, подчеркивая, что праздник носит характер массового действия, а обряд — коллективного, нельзя не остановиться на происходящей в последние годы заметной нивелировке их границ. Д. М. Генкин в учебном пособии «Массовые праздники» рассматривает обряд как «персонифицированный, личностный праздник», так как праздничная ситуация, вызывающая к жизни обряд, всегда рождена событием личного характера, касается в первую очередь конкретной личности, а через нее и общества в целом. Совпадение личностных и общественных интересов придает таким обрядам, как вручение аттестата зрелости, проводы юношей на службу в ряды Советской Армии, посвящение в рабочий класс и другим, более масштабное звучание. В силу этого вышеперечисленные обряды стали органичной частью таких праздничных кампаний, как «Алые паруса», день молодого рабочего. Это позволило И. В. Суханову говорить в книге «Обычаи, традиции и преемственность поколений» (М, 1976) о трудовых действиях, вычлененных из производственного процесса, как естественной обрядности праздника.

Проникновение обрядов в драматургическую канву массового действия настолько сильно, что их разграничение а замысле и воплощении конкретного праздника порой представляет значительные сложности. Но это не дает оснований считать, что праздник поглощает обряд. В России традиционно считалось, что обряд может содержаться в празднике, но не сливаться с ним, ибо является принятым способом совершения торжественных действий в условиях свободы от будничных трудов, соединенной с весельем и радостью. Об этом, в частности, писал И. Снегирев в исследовании «Русские простонародные праздники и суеверные обряды» (М., 1837). Следует полностью согласиться с высказанной в исследовании Л. В. Бенифанда мыслью, что категория «праздничная культура» в определенных случаях шире категории «обрядовая культура». Одно понятие не заменяет другого, гак как обрядность вполне может существовать и вне праздничной культуры. А значит, возможно говорить и о «празднично-обрядовой культуре».

Сценарий каждого праздника и обряда предусматривает точно выстроенную систему развернутых во времени и пространстве действий, раскрывающих его идейно-тгматический замысел, как основу потребностей общности людей в деятельности по поводу конкретного события. Именно такая совокупность подчеркивает целостное социальное образование—систему, образующую празднично-обрядовый календарь различного масштаба (всесоюзного, регионального, конкретного трудового коллектива и личности). Необходимость разработки такого календаря как фундамента организации художественно-массовой работы бесспорна. В связи с этим следует принять во внимание богатый опыт Грузии и республик Прибалтики, где уже несколько лет Республиканские комиссии по пропаганде и внедрению новых праздников и обрядов регулярно издают подробный календарь-справочник, включающий народные праздники и обряды как республиканского, так и районного масштабов.

Таков круг проблем, поднимаемых в предлагаемой книге. Хочется надеяться, что она привлечет внимание широкого круга читателей, интересующихся развитием и современным состоянием художественно-маассовой работы в нашей стране, будет полезна студентам вузов культуры и искусств, изучающим проблемы массового театра, практическим работникам, занимающимся организацией театрализованных праздников и обрядов.

Автор благодарен своему наставнику и другу, который оказывал постоянную поддержку в процессе изучения выбранной проблемы, доктору педагогических наук, лауреату Государственных премий СССР и УзССР, профессору Д. М. Генкину, а также своим коллегам, взявшим на себя труд ознакомиться с рукописью и высказавшим ряд ценных советов и замечаний в процессе ее подготовки к изданию: народному артисту СССР, профессору, заведующему кафедрой эстрадного искусства ГИТИСа им. А. В. Луначарского, первому секретарю Ассоциации деятелей эстрадного искусства СССР И. Г. Шароеву; народному артисту РСФСР, профессору, лауреату Государственных премий СССР и УзССР, заведующему кафедрой режиссуры массовых представлений и праздников ЛГИК им. Н. К. Крупской Б. Н. Петрову; заслуженному деятелю искусств РСФСР, доценту, лауреату Государственной премии СССР, заведующему кафедрой режиссуры театрализованных представлений МГИК В. А. Триадскому; доктору педагогических наук, профессору, заведующему кафедрой теории культурно-просветительной работы ВПШК В. Е. Триодину; доктору педагогических наук, профессору, заместителю директора по научной работе НИИ культуры Министерства культуры РСФСР и Академии наук СССР А. С. Каргину; кандидату педагогических наук, доценту ЛГИК им. Н. К. Крупской Г. М. Бирженюку. Особые слова признательности хочется сказать в адрес сотрудников редакции фотохроники ТАСС и ЦГА кинофото-фонодокументов Ленинграда, которые помогли в подборе иллюстративного материала.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

**Театрализация как творческий метод**

**организации празднично-обрядового**

**действия**

1. **Современное понимание театрализации**

Важным резервом перестройки идеологической, политико-воспитательной работы является усиление эмоционального воздействия ее форм, снятие помпезности, парадной шумихи и словесной трескотни, присущих ей многие годы. Суть такой постановки вопроса заключена в том, что истина прочно усваивается тогда, когда она пережита, а не просто преподана.

В связи с этим возрастает роль театрализации как творческого, социально-педагогического метода идеологической, политико-воспитательной работы, особенность которого состоит в художественном осмыслении того или иного события в жизни государства, трудового коллектива, личности.

Однако, несмотря на возрастающую роль театрализации и место, которое занимают театрализованные формы в празднично-обрядовом действии, можно констатировать, что ее теория разработана слабо. Сегодня нет единого понимания сущности театрализации, ее определения и функций, не исследовано ее место во всех сферах идеологической работы, возможности, границы и принципы использования. В свою очередь неразработанность теоретических вопросов театрализации отрицательно сказывается на деятельности практиков.

Наиболее распространенной ошибкой практиков, обусловленной чисто эмпирическим подходом к театрализации, является ее понимание как привнесение художественного материала (кинофрагмента, сцены из спектакля, песни, музыки, танца, концертного номера) в празднично-обрядовое действие. Таким образом она попадает в один ряд с художественной иллюстрацией, представляя, по существу, лишь более сложную ее разновидность.

Другой часто встречающейся в практике ошибкой является механический подход к театрализации, понимание ее в качестве универсального метода, присущего всей художественно-массовой работе. Это приводит к непомерному и необоснованному расширению границ ее использования. Именно подход к театрализации как всеобъемлющему универсальному методу, присущему всей художественно-массовой работе, ведет к возникновению фальши, антихудожественности. Складывается ситуация, когда празднично-обрядовое действие входит в противоречие с бездумно используемым применительно к нему методом театрализации, делая его примитивным.

Появившаяся на рубеже 70-х годов страсть к «тотальной» театрализации была рождена довольно поверхностным пониманием социальных потребностей советского человека, его отношения к художественно-эстетическим критериям организации общественного досуга. Театрализация такого рода, когда погромче и почаще звучала музыка, к месту и не к месту с пафосом читались стихи, вставным дивертисментом вклинивались выступления артистов И художественной самодеятельности, — самый примитивный путь организации массовых праздников, лишающий их социально-педагогической глубины. К сожалению, этот путь стал основой художественно-массовой работы в годы застоя. Именно в эти годы, изучая общественное мнение о театрализованных праздниках и обрядах, автор неоднократно фиксировал негативное отношение к ним по мотивам «чрезвычайной громкости», «невозможности активного участия».

Думается, сегодня настало время, учитывая накопленный опыт, еще раз серьезно осмыслить особенности метода театрализации. И в первую очередь следует понять, что театрализация может быть применена не всегда, не в любых, а только в особых условиях, соотносящих то или иное реально отмечаемое событие, к которому причастна конкретная аудитория, как с созданным ею образом этого события, так и с его художественной интерпретацией.

Такая двойственность функции театрализации, синтезирующей реальную и художественную деятельность, связана с конкретными моментами в жизни людей, требующими осмысления необыденного значения того или иного события, выражения и закрепления своих чувств по отношению к нему. В этих условиях особенно сильна тяга к художественному усилению действия, к символической обобщающей образности, к организации деятельности масс по законам театра. Тем самым театрализация предстает не как обычный прием педагогического воздействия на массы, который можно использовать всегда и всюду, а как сложный творческий метод, имеющий глубокое социально-психологическое обоснование и наиболее близко стоящий к искусству. Благодаря своей социально-педагогической и художественной бифункциональности, театрализация выступает одновременно и как художественная обработка жизненного материала, и как особая организация поведения и действия массы людей.

Сценарист и режиссер массового действия — это всегда психолог и педагог, решающий в первую очередь проблему активизации его участников, организации не спектакля, а именно массового действия, в котором художественная образность выступает в качестве эффективного побудительного стимула. По своей художественной природе театрализованное празднично-обрядовое действие воплощает высокую идею в яркой образной форме. При этом образное решение, являющееся сутью театрализации и выступающее в качестве сценарно-режиссерского хода, превращает праздник в специфический способ обработки социальной информации.

Однако было бы неверно сводить театрализацию преимущественно к художественному осмыслению, в частности к созданию организаторами массового праздника художественных образов, отражающих значимые, ценные для человека жизненные события и факты. Здесь как раз и таится опасность сведения массового праздника к зрелищу. Эстетическая ценность события стимулирует социальную активность личности и позволяет превратить любое празднично-обрядовое действие по поводу этого события в организованное проявление самодеятельности массой его участников.

Итак, механическое толкование театрализации как внесения в ту или иную форму массового действия художественности и документальности связано с пониманием этого метода лишь как специфического способа обработки и организации материала в отрыве от организации деятельности самой массы. Наоборот, организация театрализованного действия массы, не подкрепленная соответствующей сценарной художественно-публицистической основой, лишает это действие реальной почвы.

Правильность понимания метода театрализации как основы художественно-массовой работы подтверждает вся история развития нашего государства. О педагогическом значении театрализации писал на заре Советской власти А. В. Луначарский, утверждавший, что театрализация жизненного материала «возможна и применима в работе среди взрослых именно в известном «педагогическом смысле», так как она помогает активизировать, вовлечь зрителя в действие, содействует целенаправленному восприятию»**1**. В записке, предваряющей сценарий массового действия на празднике III Интернационала, А. В. Луначарский, анализируя этот сценарий К. А. Марджанова, излагает, по существу, свое понимание театрализации. По его мнению, сценарий выгодно отличается от многих других тем, что это не действие отдельных актеров, не специально разученная пантомима, не формальные перемещения разноцветно одетой массы, а, именно, массовое действие, сценарно выстроенное и художественно оформленное**2**.

Анализ работ П. М. Керженцева, А. И. Пиотровского, Г. А. Авлова**3** и других показывает, что театрализация рассматривалась ими не только как особый способ художественной организации агитационно-пропагандистского материала, а главным образом как способ организации с помощью художественных средств собственной деятельности масс. Мысль о том, что активная деятельность масс является основополагающим моментом театрализации как специфичного, отличного от театра метода политико-просветительной работы, разделяло большинство теоретиков и практиков 20-х годов.

Однако уже в те годы метод театрализации пытались порой сделать универсальным, превратить его в самоцель и беспочвенную игру, так как использовали применительно к любой жизненной ситуации, любой массовой форме. Тем самым стиралась грань между жизнью и театром, что особенно заметно в концепции Н. Н. Евреинова, который считал, что «только поскольку жизнь становится для человека театром, «театром для себя», только постольку она является подлинно живой, деятельной, личной жизнью»**4**. В этих взглядах просматриваются пролеткультовские идеи о подмене театра вычлененным из жизни пролетарским искусством.

В дальнейшем театрализация заняла ведущее место в праздничном действии. Организуя эмоционально-художественную деятельность трудящихся, она способствовала созданию атмосферы оптимизма, быстрейшему усвоению личностью ценностей общества, формированию коллективизма.

Важным этапом в развитии научного понимания метода театрализации стали дискуссии теоретиков и практиков, развернувшиеся на страницах журнала «Культурно-просветительная работа» в конце 70-х годов, итоги которой подводил автор данной книги**5**, а также всесторонний анализ проблемы в ряде научных исследований**6**. Одним из результатов этого стал вывод, что главной воспитательной целью театрализации является создание на основе эмоциональной реакции на те или иные явления, события общественной жизни стереотипа их восприятия. Эти социальные эмоционально окрашенные образные стереотипы способны оказывать определенное влияние на сознание людей. Они представляют собой простейшие элементы общественной классовой психологии и чрезвычайно важны, так как придают общественному сознанию эмоциональную силу, энтузиазм, активно формируют чувства солидарности и интернационализма, сочувствия угнетенным, неприятия отрицательных явлений, бытующих в нашей жизни.

Однако при всей своей эмоциональной силе и воспитательных возможностях социально-эстетические стереотипы составляют лишь один из элементов общественной классовой психологии, занимающей свое место в комплексе идеологического воздействия. Важнейшее социально-политическое требование к применению стереотипов в воспитании состоит именно в сочетании эмоционально-образного воздействия, актуализирующегося в сценарно-режиссерском замысле, с более глубоким идеологическим отражением действительности на содержательной событийной основе. Разрыв между эмоционально-образным и информационно-содержательным является питательной средой для манипулирования — широко распространенного в буржуазном мире антипода театрализации.

Наиболее четкое толкование манипулирование получило в теории стереотипов У. Липпмана, доказавшего особую роль «эмоциональных и иррациональных факторов, которые глубоко проникли в процесс формирования общественного мнения»**7**. По мнению У. Липпмана, с помощью стереотипа можно вызвать заранее предусмотренную реакцию на ту или иную информацию. При этом главное значение имеет не содержание информации, а сам факт — информационный сигнал, который служит одновременно сигналом к нужной реакции. Концепция иллюзорных стереотипов сводит искусство пропаганды к умению так подобрать и выстроить факты, чтобы они обострили эмоцию до высшей степени интенсивности, вызывая нужное ответное поведение без аргумента. Именно такую цель и преследует теория «манипулирования».

Критикуя буржуазные теории «стереотипизации» и «манипулирования», мы не должны забывать, что капиталистическая пропаганда накопила большой методический опыт «внедрения», «привязки» идеологии, который также требует серьезного критического анализа, тем более что в этом опыте есть много пограничного с театрализацией, и даже термин этот в ходу у буржуазной пропаганды. Так, один из теоретиков «новых левых» Т. Роззак точно заметил, что «отказ от обычной политики в пользу театрализации нужен опять-таки для политики, но такой, которая внешне не похожа на политику и которой поэтому труднее противостоять средствами обыкновенной психической и социальной защиты»**8**.

В современном капиталистическом обществе заметным явлением стала трансформация реальной общественно-политической жизни в театрализованные формы. По мнению исследователя буржуазной массовой культуры А, И. Кукаркина, «подобная театрализация как своеобразный способ отрицания ценностей эмпирического и рационального познания действительности нашла в США за последние годы множество конкретных проявлений, будь то выступление кандидата в президенты или съезды республиканской и демократической партии»**9**. В двух этих событиях политической жизни США наиболее очевидно широкое использование эмоционально-художественных средств психологического воздействия на личность. И чем сильнее размах политической борьбы и необходимость давления на личность, тем более яркое, красочное театрализованное действие — «политическое шоу» стараются выстроить его организаторы. Важнейшими стимуляторами неосознанного вовлечения человека в политику выступают здесь флаг, музыка, лозунг, социальный персонаж, и частности президент. Широко используются песенки-заставки, игровые сцены, карнавальные игры, шествия по улицам и площадям.

Такое театрализованное действие отнюдь не бессмысленно, как это может показаться на первый взгляд. Оно несет в себе активный пропагандистский заряд. Вовлекая зрителей, казалось бы, в бесхитростную карнавальную игру, театрализованное действие вовлекает их в политику. При этом действие превращается в зрелище, а сама политика с помощью театрализации подается как веселое развлечение.

Мы видим, что манипулирование представляет собой метод социально-психологического воздействия на массы. В отличие от него театрализация — социально-художественная деятельность самой массы. Разумеется, в театрализованном празднике всегда присутствует организационное начало. Он планируется, как и всякая педагогическая акция, но программа организаторов выступает не самоцелью, а стимулом самодеятельности масс. Именно стимулом, а не сутью, как при манипулировании. Что же касается собственно социально-художественной деятельности участников театрализованного праздника, то она представляет собой не спонтанное действие под влиянием внешних раздражителей, а осознанную активность, вызванную содержанием того или иного реального события.

К сожалению, разрыв между эмоционально-образным и информационно-содержательным началом театрализации стал и у нас в стране начиная с конца 30-х годов питательной средой для манипулирования. В эти годы аудитория зачастую рассматривалась в качестве пассивного объекта массовой пропаганды. При этом тщательно учитывались психологические и физиологические аспекты процесса восприятия, в котором особо выделялась подсознательная сторона психической деятельности человека. Именно на нее и делался пропагандистский упор. Тем самым из средства выражения социальных потребностей личности театрализация превращалась порой в средство наступления на личность, позволяющее манипулировать сознанием масс. Вот почему необходимо хорошо понимать, что термин «театрализация» не адекватен тому же термину, обозначающему манипулирование массами с помощью средств театрализации.

Мы видим, что понимание метода театрализации в современном мире чрезвычайно широко. Однако воспитательный эффект его использования целиком зависит от того, в чьих руках находится этот метод, с какой целью применяется. Именно на этом и хочется заострить внимание читателей.

**2.Реальное театрализованное действие в празднике и обряде**

Выше уже говорилось, что театрализация, представляющая собой художественное осмысление реального события трудовой и общественной жизни, становится все более значимой в советском обществе, ибо она дает возможность передать особый общественный настрой, сделать яркими, впечатляющими знаменательные даты и этапные моменты нашей жизни, выразить уважение героям войны и труда, показать в зримой, образной форме эстафету поколений советского народа. Драматургия театра позволяет автору смоделировать канву спектакля, не прибегая зачастую к конкретизации, что отвечает функциям театра как искусства больших социальных и художественных обобщений, собирательных образов. Драматургия театрализации выполняет, как было уже подчеркнуто, конкретную социальную функцию художественного осмысления и оформления реального события или факта. Ее герои не могут быть вымышленными — это всегда конкретные люди. Здесь большое значение имеет правильный выбор героя, который был бы наиболее типичен, отвечал сути того или иного события, лежащего в основе театрализации. При этом типичность героев театрализации будет опираться на включение их в круг таких ассоциаций у собравшихся людей, которые вызвали бы у них потребность «примерить» судьбу этих героев на себя.

Анализ праздников еще раз подтверждает, что особенно удаются они там, где в центре театрализации яркие образы ветеранов революции, героев войны, продолжателей славных трудовых традиций, передовой советской молодежи. Создание ярких образов реальных героев на общем фоне конкретных исторических событий очень важно. Благодаря этому становится возможным глубже почувствовать историческую ретроспективу, лучше понять борьбу страстей вокруг тех или иных свершений.

Отголоски истории... Они живут в нас, в наших судьбах, памяти, а проявляются в воспоминаниях, рассказах, выступлениях реальных людей, документах, несущих новые, порой скупые, а порой яркие, как озарение, послания из прошлого. Не может все это уйти в безвестность, потеряться в далях бесконечности. В судьбе конкретного человека отражается через конкретные поступки общая нравственная судьба поколения, биография времени. Наша главная, трудная, порой с ошибками биография — коллективный портрет реальных людей, участников и очевидцев конкретных исторических событий.

Такой коллективный портрет — собирательный образ рабочей династии Петрограда-Ленинграда был создан в сценарно-режиссерской разработке Дня молодого рабочего — традиционного театрализованного праздника ленинградской молодежи. В его эпизодах действовали конкретные герои: рабочие Красного Питера — участники революции, инициаторы первых ударных бригад, рабочие-наставники, воспитанники ПТУ, целые династии ленинградских рабочих. Именно такая поэпизодная конкретизация героев праздника сделала масштабней, рельефней собирательный образ династии ленинградских рабочих.

Путь образного решения в театрализации всегда идет от предельной конкретизации героев сценария, особенно каждом из его эпизодов, к обобщенному собирательному образу сценарно-режиссерской разработки, наиболее адекватному идее празднично-обрядового действия. Причем эту образность подсказывают именно реальный материал, жизненный путь героев театрализации, положенные в основу сценарно-режиссерского хода. Диалектика общего и частного, собирательного и конкретизированного чрезвычайно характерна для театрализации, составляет ее сценарное ядро.

Сущность театрализации выдвигает важнейшее методическое требование: в сценарной разработке любой, даже самый всеобщий, праздник, знаменательное событие, торжественная дата должны быть конкретизированы до уровня той общности людей (трудового коллектива, района, города, села), в которой отмечаются. А это значит, что в первую очередь необходимо точно подобрать героев театрализации. Их судьбы, их жизнь, трудовая деятельность должны перекликаться с празднуемым событием, быть созвучны ему. Именно в показе таких людей, в воздействии образа современника, его яркого положительного примера — воспитательная суть театрализации, которую необходимо максимально использовать.

Поиски героя всегда были главной задачей писателя, драматурга, художника, определяли судьбу будущих произведений литературы и искусства. Если мы хотим поднять художественный уровень театрализации, то поиски героя должны быть законом ее сценарно-режиссерской разработки.

Каковы же основные требования, которые должны быть учтены при выборе реального героя театрализованного праздника?

Прежде всего это должен быть всегда конкретный человек— участник того или иного события, выдающийся современник. Казалось бы, это элементарная истина, продиктованная социальными функциями театрализации, ее прямым назначением в политико-воспитательной работе. Однако очень часто в практике проведения театрализованных праздников участие реальных людей, создание персонифицированных образов современников подменяются сценической композицией с героями, взятыми из литературы и искусства. В этом случае театрализация трактуется как просто умелый монтаж. Конечно, такие монтажи могут представлять интерес, но лишь в качестве иллюстративного материала.

Театрализация всегда ситуативна, вызывается определенными социальными потребностями личности, которые должны быть реализованы организаторами в ходе праздника. Человек приходит на праздник, движимый своим отношением к реальному событию, которому он посвящен и обязательно должен проявить свое активное отношение к этому событию. А для этого ему нужно почувствовать себя одним из героев-участииков. Если же мы предложим пришедшим людям спектакль, композицию, а не театрализованное действие, то оставим неудовлетворенными те потребности, которые вызвали к жизни театрализацию.

Работа режиссера и сценариста с реальным героем театрализации необычайно сложна, требует продуманной художественно-педагогической программы, умения и такта. Ведь здесь приходится иметь дело, во-первых, каждый раз с новыми людьми, их индивидуальностью, а во-вторых с героями, которые не являются профессиональными актерами, зачастую не умеющими выступать публично, теряющимися при появлении в качестве объекта внимания большой аудитории. Мастерство режиссера театрализованного действия заключается поэтому не только в том, чтобы и рамках задуманного сценарно-режиссерского решения создать тот или иной эпизод, но и в том, чтобы вызвать у реального героя органичную потребность выйти к аудитории. Здесь нет и не может быть взаимоотношения режиссер— актер, как и вообще не может быть никакой аналогии между реальным героем театрализации и актером. Сценарно-режиссерская работа с героями, участвующими в театрализованном действии, должна строиться таким образом, чтобы у людей постепенно зарождалось чувство необходимости и органичности действий, мизансцен, текстов, которые им предложены, как будто это их собственный замысел.

При этом организаторам важно учитывать такие личностные качества реального героя, как черты характера, темперамент, память, уровень эмоционально-образного отражения и сохранения общественно-исторического опыта, переключение внимания, умение мобилизоваться и, конечно, речевые особенности, язык как средство коммуникации. Ведущими чертами коммуникации в сфере общения для реального героя выступают: умение «взять» внимание, компетентность, демократичность, смелость суждений, сильная воля, импровизация и быстрота реакции, эмоциональность. Конечно, в полном объеме такой комплекс редок, но сила сценариста и режиссера при работе с реальным героем заключается как раз в умении подчеркнуть у него наиболее выигрышные черты, выявляющие общность ситуативного настроя героя с участниками праздника, располагающие аудиторию к совместному действию.

Продумывая, как наиболее выигрышно подать реального героя, необходимо опираться на конкретные личностные качества каждого человека, исходя при этом из имеющегося документального материала. Возможен акцент на репродуктивной деятельности — наименее эффективной с точки зрения эмоционального воздействия. Исходя из конкретных бесед, групповых интервью, знакомства с иконографическим материалом, весь текст создается предварительно реальным героем, а затем совместно с организаторами праздника редактируется. Возможна репродуктивно-творческая деятельность, опирающаяся на составленные заранее со сценаристом тезисы выступления и строгий каркас действия. Наиболее же эффективна творческо-инициативная методика работы с реальным героем театрализации, которая предполагает импровизацию на предварительно обговоренную тему в определенных временных рамках.

Следует обратить внимание, что герой ретроспективный (ветераны революции, первых пятилеток, гражданской и Великой Отечественной войн и т. д.) будет иметь возможность рассказать о своем богатейшем общественно-историческом опыте, поделиться им с молодежью. Герой современной (передовики производства, воины-интернационалисты, космонавты и др.) вызовет потребность в сиюминутном подражании, чувство ответственности перед потомками. Что же касается героя, условно названного нами перспективным (молодые рабочие, учащиеся ПТУ, студенты, школьники и т. д.), то он являет собой надежды, заботу о будущем страны, тягу к знаниям и умениям, уважение к достижениям старших поколений.

Функциональная линия действия реального героя в театрализации предполагает четкое понимание организаторами задач, поставленных перед ним в контексте сценарно-режиссерского замысла. Реальный герой может ярко и образно связать эпизоды, придать динамику театрализованному действию, персонифицировать идею, акцентировать внимание на конкретных событиях, прокомментировать их и сделать выводы. Отсюда — постановка конкретных действенных задач перед реальным героем: вспомнить пережитые события, организовать перекличку, рапортовать, дать наказ, произнести клятву, призвать к реальному действию. Отметим, что, решая конкретные действенные задачи, необходимо помнить: в реальном театрализованном действии нет мелочей. Важно все — как одет человек, как ведет себя и даже насколько типичен он для празднующей общности. Так личностные качества, сочетаясь с задачами сценарно-режиссерского замысла, диктуют организаторам театрализованного действия выбор конкретного человека, единственно возможного в эпизоде реального героя.

К сожалению, на практике частой ошибкой сценаристов и режиссеров является попытка превратить героя театрализованного действия в актера. Нередки сценарии, и которых такого героя делают участником игровых сцен, поставляют читать стихи, петь, танцевать и т. д., ставя его тем самым в нелепое положение. Сколько раз приходилось ощущать чувство неловкости, когда приглашенные участники театрализованного действия по воле сценариста произносят не сбои, а написанные для них и заученные фразы, разыгрывая «воспоминания» у бутафорских партизанских костров.

В результате у участников праздника вместо внутренней взволнованности и сопричастности к театрализованному действию возникает ощущение фальши, рожденное наигранностью и неправдой происходящего. Напротив, путаные, сбивчивые, но идущие от самого сердца слова, в которых действительно оживают воспоминания, не нуждаются в каком-либо антураже.

Праздник партизанской славы в г. Новгороде проходил и реальном месте — там, где в годы войны располагалась знаменитая партизанская республика. В выступлениях героев последовательно прошла вся хроника жизни «республики», хотя каждый из них вспоминал лишь один конкротный эпизод своей боевой биографии. Организаторы праздника не ставили своей задачей украсить эпизоды. Наоборот, обстановка, воссоздающая те незабываемые дни, была естественной, безыскусной, подчеркивающей реальную событийность через сиюминутность каждого выступления. Это была история в лицах, в которой реальные герои самим содержанием своих выступлений создавали образный строй театрализованного действия.

Анализ практики позволяет сделать важный вывод о том, что сама конкретизация биографического материала и сценарии выступает как важное идейно-эмоциональное выразительное средство. Чем конкретнее сценарный материал, тем ярче реальный образ героя театрализации. Неконкретность же материала сценария делает образ реального героя менее выразительным, даже при усилении его режиссерскими приемами, художественными средствами.

Суть театрализации именно в том, что реальный герой не играет на сцене, а проводит линию естественного, близкого ему действия, несет очень конкретную информацию, которую сценарист и режиссер призваны подчеркнуть, усилить, акцентировать художественными выразительными средствами. Эти линии реального и художественного взаимодействуют в рамках эпизода, но не сливаются в единое целое. Задача режиссера — создать вокруг своего героя атмосферу естественности, простоты, отсутствия фальши. К сожалению, очень часты еще примеры, когда помпезностью и громом фанфар организаторы театрализованных действий пытаются скрыть скудость сценарного замысла, отсутствие режиссерского решения.

Однако само по себе появление реального героя или рассказ о нем в лицах не создают еще нужной образности. Необходимо, чтобы герой вызывал доверие, был близок общности участников праздника, узнаваем, что достигается с помощью художественно-образного обобщения, художественной ассоциации, выступающей вторым планом того или иного эпизода, а также всего сценария в целом Такая образность диктуется самим биографическим материалом и с помощью разнообразных выразительных, средств воплощается в сценарно-режиссерской разработке проходя красной нитью через каждый эпизод.

Во время праздника «День молодого рабочего-86» все эпизоды театрализованного действия связал реальный герой — наш современник, ветеран комсомола. После кино-музыкального рассказа о начале трудового дня молодых ленинградских рабочих на авансцену с томом сочинений Владимира Ильича Ленина в руках выходил Герой Социалистического Труда, народный артист СССР К. Ю. Лавров. Выхваченный лучами прожекторов, он раскрывал книгу и, перечитывая заново ленинские строки, начинал разговор с трудовой сменой города, как бы сверяя дела сегодняшней молодежи с заветами Ильича. Этот образ в дальнейшем проходил через весь праздник, объединив все эпизоды театрализованного действия.

Внутри эпизода, центром которого является выступление реального героя, нужно так располагать художественный материал, чтобы он становился прологом или эпизодом действия, помогая тем самым ассоциативному узнаванию героя. Причем важно, чтобы избранные художественные средства были обусловлены сценарным материалом, компоновались с ним.

В качестве примера можно привести эпизод из сценария праздника «День молодого рабочего-78». Продолжая рассказ о трудовых традициях, загорался киноэкран, на котором проходили кинофрагменты из фильмов «Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики», «Юность Максима». В конце кинорассказа о рабочем парне Максиме как бы с экрана «сошел» народный артист СССР Б. П. Чирков. Он говорил о старых питерских рабочих, тех, кто создавал большую трудовую ленинградскую династию, и представлял участникам праздника старейшего питерского рабочего. Звучала старая революционная песня. Через шеренгу молодых учащихся ПТУ шел по площади ветеран. Каждый из ребят дарил ему по одной гвоздике, так что он оказывался с охапкой алых цветов.

Данный эпизод создает ассоциативный образ представителя питерского рабочего класса. Включение кинофрагментов точно объединило художественный образ с реальным действием представителя рабочей династии. Развитие заключалось в логическом переходе от кинообраза к живому актеру, его создавшему, а от него — к реальному герою праздника. Художественный материал способствовал эмоциональному узнаванию героя, возникновению потребности в подражании.

Документальный материал сценария, связанный с жизнью реального героя будущей театрализации, является не самоцелью, а основой для образного решения и последующего монтажа эпизодов. В противном случае не происходит перевод словесного материала в образный ряд, и сценарий остается литературным произведением, пусть даже и достаточно добротным.

Режиссер и сценарист театрализованного действия приводят большую предварительную работу по поиску и выбору реальных героев. Эта работа должна диктовать поиск образного решения и отбор выразительных средств импровизации. Проблема выбора реального героя праздников является очень важным, но, к сожалению, малоразработанным аспектом организации театрализованного действия. А между тем необходимо всегда помнить ряд важных методических моментов.

Следует всемерно расширять круг реальных героев театрализации. Часто приходится сталкиваться с такой ситуацией, когда волей сценаристов и режиссеров одни и те же люди, хотя и очень достойные, много сделавшие для нашей страны, того или иного города, предприятия, из раза в раз являются героями праздников. Это превращает театрализацию в своего рода штамп, снижает воспитательный эффект праздников. В таком действии обычно нет подробной драматургической разработки материала, а есть шаблонная канва, в которую можно вставить любого выступающего. Привлечение реального героя вообще, когда в сценарии вместо имени конкретного человека стоите например, «старейший рабочий» или «участник Великой Отечественной войны», приводит к тому, что эффективность воздействия яркой индивидуальности на присутствующих теряется. Очевидно, сценаристам праздников правильнее идти по другому пути: от поисков героев с интересной биографией, наиболее полно отвечающей теме театрализации и идее авторского замысла, к последующему выстраиванию на этой основе логики сценария.

И здесь еще раз хочется отметить важность предварительной работы с самими реальными героями будущее театрализованного действия. Они должны чувствовать себя не «пешками» в руках режиссера, а полными соавторами торжества. Правильно поступает режиссер, если он подробно раскрывает перед участниками весь свой постановочный замысел, советуется с ними, вместе выстраивает само действие.

Очень нужна предварительная работа сценариста и режиссера над выступлением героя. Существует неправильная точка зрения, что ее быть не должно, ибо это не этично по отношению к личности выступающего. Опыт же показывает, что при доверительной атмосфере коллективной подготовки театрализованного действия такая работа вполне органична, помогает герою вписаться в это действие, выстроить логику своего поведения.

Народный артист СССР И. М. Туманов неоднократно подчеркивал необходимость специальной работы сценариста и режиссера с реальным героем задолго до начала праздника. Именно в этом он видел возможность придать мероприятию необходимый «взлет, градус, энергию», которые соответствовали бы самому действию. Так, в частности, было во время подготовки праздника для делегатов съезда комсомола. Предварительная работа с реальными героями помогла дать ощущение азарта, прелести полемики в задуманном сценарно-режиссерском приеме - живом и интересном диалоге-перекличке комсомолъцев-ветеранов и сегодняшней молодежи.

Задача сценариста и режиссера массового театрализованного праздника состоит не только в организации материала, но, что особенно важно, в организации аудитории, т. е. культурной самодеятельности общности участников, отдельных ее представителей — героев тех или иных свершений. Театрализация при этом выступает как особым образом организованное и художественно оформленное действие масс. Уместно вспомнить здесь высказанную еще в 1919 г. известным театроведом П. М. Керженцевым мысль о том, что «празднество останется мертвым и холодным, если сама толпа не явится активным действующим лицом его, а будет лишь спокойным, театральным зрителем... Празднество не будет празднеством, если толпа своим творческим участием не превратит его в таковое. Без активности масс — нет и празднества, нет и радости»**10**.

Совершенно идентичная документально-художественная канва праздников может вызвать совершенно различный эмоциональный накал в зависимости от того, как понимается суть методики театрализации. В одном случае документально-художественный материал может стать самоцелью, превратив праздник в добротную литературно-музыкальную композицию в честь победных свершений, в спектакль для собравшихся, в другом — явится резонатором действия в эпизоде. В центре же его будут находиться конкретные герои, их торжественные проходы и шествия, напутствия ветеранов молодежи, рапорты, переклички, другие коллективные действия, превращающие театрализованный праздник в массовое реально-художественное выступление.

Действие реальной массы — это тот фактор, который разделяет сценический монтаж с нагнетанием оркестровой музыки, громким пафосным текстом, мнимой торжественностью и подлинную театрализацию. «К торжественности обычно прибегают, — писал Б. Брехт, — пытаясь придать какому-либо делу значение, которого оно начисто лишено. Когда дело само по себе значительно, одно сознание этой значимости уже порождает торжественность»**11**. Отсутствие коллективного художественно оформленного действия самой массы изменяет суть театрализации, подменяя ее более или менее удачно построенным театральным зрелищем.

Особое значение в социалистическом обществе приобретают формы художественной деятельности, субъектом которой выступает коллектив. Роль таких форм выходит за рамки эстетического воспитания. Н. К. Крупская подчеркивала значение коллективной художественной деятельности, тесно связанной с эмоциональными переживаниями в области общественной жизни и необходимой для выработки у учащихся сознательного отношения к своей социальной деятельности**12**. А. С. Макаренко широко использовал художественную деятельность для раскрытия социального смысла и красоты общественной жизни коллектива. Рассматривая педагогический аспект коллективной художественной деятельности, академик Б. Т. Лихачев указывает на то, что эта деятельность является средством идеологического воспитания, стимулятором творческой активности общественной жизни, источником духовного богатства**13**.

Коллективная художественная деятельность использует язык образности для передачи идейно-нравственной информации, создавая тем самым художественную ценность на основе внеэстетического материала. Характерной особенностью такой деятельности является также ее высокая эмоциональная насыщенность.

Такова социально-художественная деятельность, являющаяся сутью театрализации как творческого метода насыщающего реальным действием праздники и обряды. Необходимо учитывать следующие основные типы реального действия: коллективные выходы и шествия; коллективные выступления, рапорты, переклички; церемониальные действия; игровые действия. Каждый из них в свою очередь, разделяется на большое количество разновидностей, связанных с местом проведения и границами общности участников праздника.

*Коллективные выходы и шествия*, реальное действие в виде различного рода коллективных проходов героев театрализации принципиально меняет форму и настрой праздничного мероприятия, превращает его из литературно-музыкалькой, документальной, сценической композиции в массовое театрализованное действо митингового характера, активизирующее аудиторию, настраивающее ее на нужное восприятие.

При этом важно, чтобы коллективный выход, шествие были органичны в сценарно-режиссерском замысле театрализованного праздника. Они могут быть как прологом что дает эмоциональный настрой всем участникам, активно включает их в происходящее, так и кульминацией—проявлением высшей степени энтузиазма собравшимися на празднике людьми, подготовленными к этому всей цепью разворачивающегося художественного действия.

Театрализованное представление, посвященное юбилею образования СССР, поставленное Г. А. Товстоноговым на стадионе им. С. М. Кирова в Ленинграде, начиналось прохождением сводного полка ветеранов Ленинградского фронта. Под легендарными боевыми знаменами, при всех регалиях прошли через стадион те, кто отстоял город Ленина. Все сто тысяч собравшихся встали и устроили героям восторженную пятнадцатиминутную овацию. Этот эмоциональный взрыв предрешил успех всего последующего действия.

Органичное сочетание театрализованного действия в прологе с дальнейшим массовым уличным шествием — особенно важное методическое требование при проведении сельских трудовых праздников. В них обычно первая часть проходит в культурно-просветительном учреждении, а также на прилегающих улицах и площади, а вторая — в поле, на определенном месте, которое подбирается в соответствии с содержанием праздника. При этом очень часто поле находится достаточно далеко от центральной усадьбы колхоза или совхоза. Как показывает практика, тут возникает целый ряд проблем, связанных с передвижением, ибо если проводится праздник только в клубном помещении, то теряется его документально-образное начало, связанное с конкретностью места трудовой деятельности; если же праздник включает своей органичной составной частью действие в поле, то туда обычно добираются только реальные герои, представители администрации и организаторы.

В старинных народных сельских праздниках выход и возвращение с поля домой имел глубокое символическое значение, реальное действие красочно оформлялось. В настоящее время, к сожалению, зачастую оно остается обыкновенной формой передвижения участников праздника, которая не только не имеет эмоционально-образного воздействия, но порой с трудом решается технически. Выстроенное по законам театрализации коллективное шествие участников сельского трудового праздника не только позволит его организаторам решить вышепоставленную проблему чисто технически, но и придаст действию образность, смысловую нагрузку.

Социально-педагогическая ценность включения выходов и шествий в сценарий праздника состоит в том, что они вносят реальное содержание в театрализацию, создают эмоциональную атмосферу единства сценической площадки и всей аудитории, активизируют массу участников действия, предоставляя ей конкретный канал проявления активности, выражения отношения к отмечаемому событию.

Другим типом реального действия массы в театрализованных праздниках являются коллективные выступления, рапорты, переклички, превращающие праздник в коллективную трибуну. Потребность в такой трибуне чрезвычайно велика, так как собственное выступление всегда конкретизирует и выражает отношение человека к событию, дает возможность приобщения к нему. В. И. Ленин придавал большое значение подобного рода реальным действиям, считая, что «без митингования масса угнетенных никогда не смогла бы перейти от дисциплины, вынужденной эксплуататорами, к дисциплине сознательной и добровольной»**14**.

Этот тип реального действия чрезвычайно разнообразен. Прежде всего это собственные выступления участник ков того или иного события. Уникальная воспитательная возможность здесь состоит в том, что любая дата, любой событие рассматривается не в общем виде, а очень конкретно, через призму жизненного опыта самих масс. Именно сам жизненный опыт масс, актуализированный в выступлениях, превращается в средство идей но-эмоционального воздействия на личность.

Особую теплоту празднованиям придают выступления своих — местных, узнаваемых ветеранов труда и Великой Отечественной войны. Беседы с этой категорией людей показали, что для них выступления перед аудиторией - самый активный тип социально-художественного действия в рамках праздников и обрядов.

Анализируя целый ряд праздников с участием ветеранов, очевидцев того или иного события, можно сделать вывод, что публичное выступление в рамках театрализованного праздника является наиболее массовым и распространенным типом активного социально-художественного действия, отражающего историческое событие. Чаще всего такие выступления индивидуальны, а их коллективность можно понимать скорее как собирательную, символическую. Как показывает опыт, на таких праздниках выступают ветераны революции, войны, комсомола, герои труда.

Коллективное выступление может проходить в форме рассказа о каких-либо событиях целой группы людей, причастных к ним. Обратимся к театрализованному празднику трудовых династий в г. Горьком. Праздник был построен на коллективных выступлениях представителей наиболее знатных трудовых династий всех районов и крупнейших предприятий города. С помощью таких коллективных выступлений удалось показать целые семьи замечательных тружеников, которые не только демонстрируют высокие результаты в работе, но и ведут за собой детей, внуков и даже правнуков. Эмоциональной активности аудитории очень способствовало проведение праздника и цирке, благодаря чему не было разделения на зрителей и участников. Каждая из семей-династий оказалась в окружении товарищей по производству, друзей, трудящихся всего района, являясь как бы их наиболее ярким представителем. В целом же по всему амфитеатру расположилась единая трудовая семья горьковчан.

Выступления представителей всех трудовых династий вызывали активный отклик, встречались дружными аплодисментами. Верно найденное в сценарном замысле реальное действие массы никого в этот вечер не оставило равнодушным ни во время выступления рабочих семей, ни во время передачи именного инструмента от дедов и отцов — внукам и сыновьям, ни во время театра изованных приветствий трудовых династий династиями цирковыми.

Существует и другая разновидность коллективного выступления, целевой установкой которого является рапорт о выполнении заданий, обязательств и т. д. Обычно такие выступления связаны не с историей, а с сегодняшним днем, актуальным событием, вызывающим потребность в театрализации. В этом случае выступающие — реальная коллективная общность: бригада, стройотряд, совхозное звено. Такие коллективные рапорты создают атмосферу массовости, торжества, трудового подъема, особой достоверности происходящего, несут большой запас событийной информации. Рапорты трудовых коллективов широко практикуются в праздниках, представляя собой форму реального участия передовиков труда в театрализованном действии.

Наиболее активной разновидностью коллективного выступления является перекличка. Обычно в ней участвуют представители фабрик, заводов, совхозов, различных районов города, студенческих строительных отрядов, т.е. больших коллективных общностей. На праздничных слетах студенческих строительных отрядов Ленинграда театрализованный митинг, как правило, строится на перекличке областных отрядов студентов-строителей. Такая зримая перекличка, художественно оформленная, усиленная музыкой, песней и другими выразительными средствами, представляет собой реальное действие участников слета. Но в то же время это зрелищный эпизод театрализованного праздника с коллективными героями и высокой эмоциональной активностью собравшихся.

Итак, мы видим, что коллективные выступления, рапорты, переклички требуют сочетания информационно-логического и эмоционально-образного начал в сценарном замысле и режиссерском воплощении; ставят человека в положение активного участника, оратора в массовом действии, а само это действие делают своеобразной трибуной масс; обладают широким диапазоном — от единичного до массового выступления.

Третий тип реального действия массы в театрализованных праздниках — церемониальное действие. Он также чрезвычайно разнообразен. Мы видим в нем прежде всего официально принятое, традиционно-торжественное действие, выработанное обычаем, повторяющееся из года в год и имеющее свой порядок. Принимая тип действия и поведения, традиционный для подобных мероприятий, человек принимает и идеи, которые в этом действии отражаются.

Церемониальное действие характерно для революционных праздников. Неотъемлемой частью этих праздников является яркое кумачовое убранство улиц, проспектов и площадей, демонстрации, шествия и митинги, парады. Однако церемониал имеет отношение не только к датам праздничного календаря, но и ко всем театрализованным формам художественно-массовой работы, которые составляют реальное действие. Торжественной церемонией стали, например, момент выноса знамени на мероприятия любого рода — от тематического вечера до манифестации на площади, зажжение и эстафета огня, принятие клятвы и т. д. Причем каждый раз характер церемонии окрашивается содержанием торжественного события. Так, вынос знамени имеет совершенно разную смысловую нагрузку во время мемориального действия у могилы Неизвестное солдата, митинга-рапорта в честь дня молодого рабочего или праздничного парада, посвященного Дню рождения Всесоюзной пионерской организации им. В. И. Ленина. Приведем пример образного церемониального факельного действия. Вот как совершалась церемония посвящения в рабочий класс на празднике «День молодого рабочего» в Ленинграде.

Под звуки марша из четырех проходов на арену Дворца спорта «Юбилейный» выходили колонны юношей и девушек — выпускников профессионально-технических училищ. Возглавляли эти колонны Герои Социалистического Труда, прославленные рабочие базовых предприятий. Диктор объявлял, что лучшие выпускники училищ Ленинграда и области торжественно посвящаются в рабочий класс. Знаменные группы выстраивались на центральной площадке. Раздавались фанфары. Начинала звучать увертюра А. Петрова из кинофильма «Укрощение огня». Диктор сообщал, что на церемонию посвящения в рабочий класс доставлен факел, зажженный от Вечного огня на Марсовом поле и от мартена на Кировском заводе. Параллельно с дикторским текстом на двух экранах проходили кинокадры (специально снятые накануне) зажжения факела революционных традиций от Вечного огня на Марсовом поле одним из старейших рабочих города Ленина и зажжения факела трудовых традиций от мартена Кировского завода. Заключительные кадры показывали, как машины с факелами подъезжают к Дворцу спорта. Алые отблески огня охватывали весь зал. Затем на арену въезжала открытая машина, на которой находится факел, символизирующий революционную энергию рабочего класса, героический путь пролетариата города на Неве. Склонялись знамена. К микрофону подходил Герой Социалистического Труда, знатный рабочий одного из ленинградских заводов. Он произносил слова клятвы, которую вслед за ним повторяли молодые рабочие.

Помимо церемониального действия мы выделяем также *игровое действие*. Его существование тесно связано с понятием спонтанной массовой самодеятельности, представляющей собой эмоциональную реакцию, активный действенный отклик на событие, дающей человеку возможность персонификации, опробования себя как личности в различных ролях, подражания избранным в качестве положительного примера героям. Возникающая игровая ситуация ставит человека в положение участника, а не зрителя театрализованного действия.

Однако необходимо отметить, что спонтанная массовая Самодеятельность и возникающая игровая ситуация в празднике требуют четкой организации со стороны сценарно-режиссерской группы. Очень важно в игровом действии предостеречь от копирования жизни, повторения или иллюстрирования реально происшедших событий. Задача организаторов праздника состоит в том, чтобы найти в замысле такое образно-игровое действие, которое при режиссерском воплощении вызвало бы ассоциации, имеющие под собой реальную основу в прошлом.

Проводя театрализованный праздник с помощью игрового действия, можно, например, превратить празднование 1 Мая в маевку. Рабочие прямо у станков в цехах получают пригласительные билеты-листовки, размноженные на гектографе, с указанием прочитать и передать товарищу! На билетах указывается маршрут следования и пароль. В назначенный день участники добираются на электричках до указанной станции, где «связные», проверив пароль, указывают дальнейший путь. «Патрули» с красными повязками по тропинке проводят прибывших на поляну, где горит костер, негромко звучат песни. В назначенное время начинается художественно-массовое мероприятие, включающее в себя составной частью выступление руководителей предприятий.

Верно найденная организаторами с помощью игры ассоциативная образность создает необходимую для театрализованного действия атмосферу, помогает активному эмоциональному настрою собравшихся. Так, в основу театрализованного праздника «Чтоб сказку сделать былью» легла образность сказки «Чудесный конь». Герой, учащийся ПТУ, получает в прологе действия от своего наставника в подарок за трудовые успехи красивого деревянного коня, способного в определенных ситуациях подниматься в воздух, летать. Однако по оплошности героя в самый нужный момент происходит непредвиденное — конь сгорает. Герою ничего другого не остается, как обратиться к своим товарищам — столярам-умельцам за помощью. Те, естественно, помогают ему. Весь последующий сценарий построен на игровом действии — строительстве нового коня, что связано с демонстрацией умений и навыков ребят в столярном деле, полученных в училище, рассказом о наставниках, которые помогли им овладеть профессией. Использование традиционного сказочного приема — обращения героя за помощью к окружающим — активно включило всех участников праздника в игровое действие, дало возможность проявить себя.

Коллективная театрализованная игра может подниматься до уровня искусства, потому что в ней сочетаются, с одной стороны, цель игры — выполнение правил внутреннего самоограничения, самоопределения, а с другой стороны, цель искусства — создание художественного произведения, эстетически воздействующего как на играющих, так и на зрителей.

Для такой игры характерно образное решение, хотя образ здесь и не объективизируется в художественном произведении, а тесно слит с участниками игры. Сама природа коллективной театрализованной игры такова, что в процессе ее человек наиболее остро ощущает конкретную взаимность между близким ему жизненным материалом и условным игровым действием. Как уже отмечалось выше, театрализация синтезирует воедино эти два компонента. Игровые действия очень важны для театрализованного праздника, так как дают возможность участникам не только сопереживать происходящим событиям, но и самим деятельно проявлять отношение к ним, «опробовать» себя как личность в разнообразных ролях. Мы видим, что, опираясь на импровизационно-творческий характер игрового действия, надо рассматривать ого в театрализованном празднике и обряде как форму моделирования социальных отношений, как одно из важнейших средств овладения различными жизненными ситуациями, как возможный путь обучения типам поведения, воспитания структуры эмоций. Именно поэтому игровое действие не может носить беспочвенный характер, а обязательно должно опираться на социальный опыт конкретной ситуативной общности.

В одном из эпизодов праздника «Хвала рукам, что пихнут хлебом», подводящего итоги уборки урожая, выход Реальных героев — лучших хлеборобов совхоза строился как игровое действие — выборы именинника. Под торжественную мелодию через зал из рук в руки бережно передавался на сцену огромный каравай хлеба, выпеченный из муки нового урожая. На красочном рушнике он занял место в центре сцены, а окружившие его участники хора в ярких русских костюмах с дожинками в руках запевали:

Как на наши именины

Испекли мы каравай!

Вот такой вышины!

Вот такой ширины!

Каравай, каравай,

Кого любишь — выбирай.

И «каравай», конечно, выбирал передовиков сельского хозяйства, знатных механизаторов, комбайнеров и полеводов. Так создание событийной образности с помощью игры органично включило в партитуру действия праздника реальных героев — людей, которых все знают, любят и уважают. В последовавших за этим поздравлениях и песенном подарке «именинникам», чьи фамилии назвал «каравай», тема хлеба приобрела яркое эмоциональное звучание, активизировав аудиторию в праздничном действии.

Из вышесказанного видно, что любое реальное коллективное действие должно быть органично вписано в сценарий. Говоря об этом, необходимо остановиться еще на одной важной проблеме. Повторяемость действия иногда принимается за шаблон, вызывая критику по поводу однообразия сценариев. Подчеркнем, что никакое массовое действие людей само по себе не может быть шаблонным, как не может быть шаблонным вручение переходящего спортивного кубка, ибо каждый раз речь идет о неповторимом жизненном опыте, о разных людях. Театрализованное действие для каждой новой аудитории всякий раз является органичной потребностью, а не желанием сценариста. Реальное действие вообще не бывает повторимым, ибо, как гласит мудрость философов, нельзя в одну реку войти дважды. Другое дело, когда речь идет о его сценарном оформлении, т.е. о методике театрализации. Здесь и шаблон и формальный подход еще, к сожалению, встречаются, дискредитируя театрализацию в целом.

Чтобы этого не случилось, используя реальное действие участников в качестве компонента сценарно-режиссерской разработки театрализованных праздников, необходимо учитывать следующие условия.

1. Опора на жизненный опыт и интересы широких масс трудящихся, отражающиеся в содержании события, которое лежит в основе сценарного замысла и режиссерского воплощения театрализованного действия.

2. Тесная связь с мировоззренческой позицией личности и ее социальной активностью, отражающаяся в выборе типа массового театрализованного действия.

3. Взаимодействие информационно-логического и эмоционально-образного воздействия, отражающееся в единстве формы и содержания театрализованного праздника.

4. Опора на самодеятельность участников массового праздника как главный источник театрализации.

5. Зависимость художественных средств воздействия от содержания и социальной значимости события, лежащего в основе театрализации.

**ГЛАВА ВТОРАЯ**

**Генезис**

**театрализованного**

**празднично-обрядового**

**действия в СССР**

**1. Становление массового народного театра в СССР**

С первых лет Советской власти перед органами культуры, перед деятелями искусства была поставлена задача слияния искусства с жизнью народа, и в частности создания системы социалистических по содержанию праздников и обрядов. О большом значении, придаваемом этому вопросу, свидетельствует специальный пункт о народных гуляниях в декрете «Об объединении театрального дела» от 26 августа 1919 г., подписанном В.И.Лениным**15**. 15 декабря 1919 г. при театральном отделе Наркомпроса РСФСР начала свою деятельность секция массовых представлений и зрелищ. «Положение» об этой секции было утверждено наркомом просвещения А.В.Луначарским 29 октября 1919 г.**16**

В своем воззвании «О создании массовых народных театров» секция массовых представлений и зрелищ призывала: «Граждане! До революции искусство театра было сковано капиталистической эксплуатацией. Теперь оно ступает на путь свободного развития. Всегда, когда народ сбрасывал с себя цепи рабства, он обращал свои взоры и на театр. Как самое могучее средство борьбы за освобождение масс, театр в такие моменты стремился выйти из душных зданий на улицу и принимал формы, которые мы теперь называем массовым представлением. Мы должны, — говорил еще Руссо, — отказаться от тех скучных зрелищ, которые соединяют в темном помещении маленькую кучку людей, смущенно и неподвижно проводящих время в молчании и бездействии. Нет, народ, твои празднества не таковы. Под открытом небом, на просторе, должен ты собираться». Форма массового театра — не придуманная форма, а органическая потребность, лежащая глубоко в сознании масс. Об этом свидетельствуют библейские празднества, западноевропейские карнавалы, народные хороводы и игры, празднества Великой французской революции, многочисленные шествия ликующей толпы... Пролетариат, идущий во главе современного освободительного движения, призван найти эти формы в соответствии с его исторической жизнью.

Вопрос о создании массового театра может быть разрешен только самими массами в процессе коллективного творчества и при товарищеском сотрудничестве лиц и коллективов...

Пусть нашим девизом будут слова одного из первых борцов за массовый театр — Ромена Роллана: «Счастливый свободный народ нуждается больше в празднествах, чем в театрах, он будет сам для себя прекраснейшим зрелищем, и мы должны подготовить для народа будущего народные празднества...»**17**.

Следует подчеркнуть, что такое серьезное внимание к празднично-обрядовой деятельности масс в молодой Советской республике было обусловлено необходимостью вовлечения народа в общественно-политическую жизны страны. Являясь массовыми политическими акциями, праздники и обряды позволяли: во-первых, в зримой и доступной форме, по возможности ярко соединить информационно-пропагандистский материал с эмоционально-образной его подачей, опираясь на политический опыт революционных масс, атмосферу потребности в действии. Во-вторых, давали возможность проанализировать состав участников праздничного действия, четко реагировать на динамику развития и изменения их политического настроя. Так, например, в «Инструкции об агитационно-пропагандистских отделах РК РКП (б)» говорилось: «В соответствии с создавшимся в данном месте особым настроением отдел проводит массовую работу...

а) митинг, концерт-митинг, спектакль,

б) демонстрации...

в) массовые празднества»**18**.

Поиску художественной образности праздничного действия отдали много сил и таланта выдающиеся деятели культуры. Первые декреты Советской власти, выступления Н. К. Крупской, А. В. Луначарского по вопросам культуры свидетельствуют о том, что создание праздничного календаря страны считалось важным перспективным направлением развития советского искусства, его революционной ветвью.

Именно из митингового демократизма трудящихся масс, невыдуманной театральности, которой была наполнена жизнь страны в послереволюционные годы, сформировались основные направления празднично-обрядового действия. Это было эмоционально-образное художественное оформление трудовой и общественной жизни. Примечательно в этом смысле письмо в Петроградский губком партии известного театрального деятеля Д. А. Щеглова, написанное в 1920 г., в котором он призывает «связать искусство с текущей жизнью, создать искусство из самой этой жизни... Вскрывать те или иные вопросы социальной жизни, освещать исторические события... в непосредственных образах, действующих не только на мысль, но и на чувства...»**19**.

Победа революции дала всем праздникам и обрядам в СССР новую, революционную образность. Впервые героем новой советской пропаганды стал сам народ, широкие массы революционных рабочих и крестьян, совершивших социалистическую революцию. Новая образность опиралась на потребность этих революционных классов почувствовать и утвердить себя героем, творцом истории, показать всему миру силу революции. Отсюда тяга к ярким, художественно оформленным митингам, шествиям, манифестациям массового характера, создававшим образ победившего, торжествующего революционного народа.

Одна из первых попыток осмысления становления и развития, а также систематизации праздников и обрядов в СССР была предпринята секцией массовых представлений и зрелищ театрального отдела Наркомпроса в 1919 г. Исходя из принципа тематической направленности, их разделили на три группы. При этом если первая группа оказалась весьма обширной, ибо к ней были отнесены практически все существующие праздники в силу их политического характера, то вторая и третья, носившие тематический и связанный с новым советским бытом характер, лишь начинали зарождаться, требовали скорейшей разработки**20**.

Понимая несовершенство классификации лишь по тематическому принципу, один из виднейших теоретиков советского праздника А. И. Пиотровский в рамках Комитета социологического изучения искусств попытался классифицировать праздники 1919—1922 гг. по форме их наполнения. В результате им было выделено три основных направления:

1) обслуживание празднеств традиционным художественным производством, спектаклями, концертами и т. д.;

2) от масс идущее, обрядово-бытовое оформление празднеств;

3) новые формы зрелищ, вырастающие из праздничного быта.

Важно при этом подчеркнуть, что вторая и третья линии, по мнению автора, тесно переплетены и теоретически и практически. Бытовой праздничный обряд и массовое зрелище находятся в постоянном взаимодействии и взаимно определяют друг друга. Именно за таким синтезом линий праздничного быта и искусства бесспорное будущее, считал А. И. Пиотровский**21**.

Отмечая точное определение основных движущих сила питающих художественную образность празднично-обрядового действия, — профессиональное искусство и массовая самодеятельность, т. е. революционное действие масс и попытка его художественной интерпретации, хочется, однако, отметить, что данная классификация не является полной. С точки зрения жанрового разнообразия в ней выделены лишь массовые зрелища.

Нельзя не согласиться с исследователем этой проблемы В. С. Аксеновым, что именно сформулированные А. И. Пиотровским взаимосвязанные движущие силы художественной образности празднично-обрядового действа являются ключом к уточнению классификации по жанрам, исходя из: 1) сценарно-режиссерской разработки форм реального поведения масс в празднике, связанной в первую очередь с театрализацией массовых действий; 2) создания сценарно-режиссерских разработок, в которых основное место занимает художественное творчество масс**22**.

На наш взгляд, в данную классификацию для полноты следует внести рассмотрение в сценарно-режиссерской разработке процесса активизации массовой аудитории в органичном единстве с организацией материала, как документального, так и художественного. Такой подход позволит показать становление основных групп театрального действия, через которые реализуется празднично-обрядовая деятельность масс как целостная система. К таким группам театрализованного действия следует отнести: митинги и манифестации, шествия и парады, представления и инсценировки.

**2. Митинги и манифестации**

Придавая большое значение митингу в массово-пропагандистской работе первых лет Советской власти, В. И. Ленин отмечал: «Не пройдя через общие обсуждения, нельзя было ничего начинать, потому что народ держали десятки и сотни лет под запретом что-нибудь обсуждать, а революция не могла развиваться иначе, как через период всеобщего универсального митингования по всем вопросам»**23**, ибо митингование — «это и есть настоящий демократизм трудящихся, их выпрямление, их пробуждение к новой жизни, их первые шаги на том поприще... которое они сами хотят научиться налаживать по-своему, для себя, на началах своей, Советской, а не чужой, не барской, не буржуазной власти»**24**.

Чутко отреагировав на эти мысли, А. И. Пиотровский, анализируя массовые действа 1918 г. подчеркивал: «Две основные формы социального общения вынес рабочий класс из глухих подпольных времен: манифестацию и митинг»**25**.

Рассматривая человеческое поведение в послереволюционный период, В. Е. Хализев отмечает, что «последовавшие за Октябрем годы ознаменовались взлетом митинговой театральности... Люди восклицали, ораторствовали, убежденно и категорично провозглашали новые идеи, решительно отметая привычные, дореволюционные представления»**26**. Выдающийся советский кинорежиссер Г. М. Козинцев, вспоминая послереволюционное становление страны, выделял в нем «бурление» ибо «тихо и спокойно не говорили»**27**. В. В. Маяковский, призывая к патетической театральности митингования, ратовал за выкрики, противопоставляя напеву и шепотку грохот революции**28**.

Митинги рассматривались как одно из направлений праздничной деятельности масс. Особое внимание в их проведении уделялось искусству как выразительному средству, повышающему их эффективность. Это шло от глубинного понимания пропагандистского воздействия народного праздника, которое, по мнению А. В. Луначарского, являет собой «искусство волновать массу, воздействовать на ее чувства с тем, чтобы повести ее за собой»**29**, т. е. органично связывает реальный театр жизни и искусство.

Средства искусства должны были усиливать эмоциональное звучание публичных массовых выступлений, ярче выражать сочувствие, солидарность, протест, давали возможность донести идеи революции не только до ума, но и до сердца каждого рабочего и крестьянина. Именно поэтому праздники 1918—1920 гг., проходившие часто по выработанной еще до революции схеме: короткий установочный митинг, шествие по намеченному маршруту, всеобщая манифестация, — включали в себя митинги-концерты, успешно сочетавшие массовую политическую сходку с концертно-зрелищной программой. Не случайным поэтому кажется нам вывод В. С. Аксенова о том, «что после Октябрьской революции... в митингах на площадях... мы наблюдаем проявление творческого подхода к театрализации праздников»**30**. Так, во время празднования Дня советской пропаганды в 1919 г. и Дня красного командира и всеобуча в 1920 г. по Невскому проспекту и другим улицам Петрограда разъезжали ярко раскрашенные колесницы (во многом заимствованные из праздников Великой французской революции), с которых организаторы праздников на многолюдных перекрестках устраивали митинги, проигрывали грампластинки, раздавали агитлитературу, разбрасывали листовки**31**.

В дальнейшем постоянно предпринимались такие методические попытки соединения компонентов митинга со средствами искусства, нахождения внутренней смысловой логики их монтажа при воплощении театрализованного действия. В Москве при подготовке празднования 1 Мая 1919 г. секцией массовых представлений и зрелищ был составлен подробный план праздничной кампании в ознаменование Дня международной солидарности трудящихся, который включал в себя организацию проведения митингов-концертов с предварительной подготовкой их программы. В частности, митинг-концерт «Интернационализм в музыке», специально драматургически разработанный, проходил на площади у Пречистенских ворот, где были сооружены разновысокие площадки-эстрады для поэтов, ораторов, сводных оркестров и хоровых коллективов**32**.

В последующие годы прослеживается тенденция к развитию митингового действия в праздниках, что особенно характерно для периода первых пятилеток.

«В самом начале 30-х годов большой популярностью пользовались так называемые театрализованные митинги. Только в Центральном парке культуры и отдыха им. М. Горького в лето 1931 года было проведено тридцать два таких митинга, — вспоминает его директор Б. Н. Глан. — На них присутствовало около миллиона москвичей. Развивая и обогащая традиции политических митингов первых лет революции, театрализованный митинг явился новой формой массовой политической агитации.

На театрализованных митингах выступали сводные хоры и оркестры, группы речевиков. Готовилось специальное оформление. Разные виды искусства дополняли и усиливали боевые агитационные речи ораторов. Не раз важнейшие политические события тех лет получали немедленное отражение в больших театрализованных митингах в зеленых театрах парков и на больших стадионах»**33**.

Грозные годы Великой Отечественной войны прервали развитие советских праздников, ставших столь разнообразными по характеру, видам и жанрам. Но уже в дни грандиозного всенародного торжества, связанного с объявлением конца войны, возник стихийный праздник, который вряд ли смог бы организовать самый талантливый режиссер. Прекрасными, порой импровизированными являлись манифестации на площадях и улицах городов и сел страны, митинги на вокзалах, где происходили торжественные встречи возвратившихся с фронта бойцов. Ораторов и поэтов в атмосфере всеобщего ликования сменяли коллективные танцы, массовые песни под неистовую россыпь баянов и гармоней.

Анализ исторического опыта позволяет увидеть тенденцию постоянного усложнения художественного резонирования митингов и манифестаций в массовом празднике. Особенно ярко это прослеживается начиная с середи 50-х годов.

Своим обогащением и углублением митинги и манифестации обязаны народному артисту СССР И. М. Туманову. Именно с его помощью митинги и манифестации утвердились как важнейшее направление в организации праздничных кампаний в стране, завоевав серьезные позиции в связи с празднованием ярких страниц в жизни Советского государства, партии и комсомола. При этом механическое соединение и художественное иллюстрирование, во многом присущие митингам и манифестациям 20-х годов, уступили место сюжетному объединению по законам драматургии материала, созвучного теме, с помощью различных приемов монтажа, что делало каждый из них значительным событием, своеобразной ступенью в развитии**34**.

Один из таких митингов состоялся и Москве в дни Всемирного фестиваля молодежи и студентов 1957 г. и был приурочен к годовщине трагедии Хиросимы. Митинг-манифестация против атомной войны начался в нескольких районах Москвы, откуда многотысячные колонны двинулись в центр города. Во главе их — группы с горящими факелами, символизирующими неугасимую веру в мир и дружбу между народами. Лозунги, плакаты, транспаранты на всех языках призывали к борьбе против угрозы атомной смерти.

На Манежной площади была установлена оригинальной конструкции двухэтажная сцена (художник Б. Г. Кноблок). Верхняя служила трибуной для ораторов, над ней находился огромный экран. На нижней расположился симфонический оркестр. Она же являлась эстрадой для выступления солистов и художественных коллективов.

Мощные прожекторы и огни факелов, поднятые над головами залили светом площадь, такую большую и в то же время тесную от переполнивших ее участников митинга-манифестации. Над ней плыли мощные торжественные звуки Пятой симфонии Бетховена. Звучит обращение:

- Люди!

Простите...

Пусть Хиросима

Споет о своем несчастье.

Пусть песнь ее станет любимой —

Сердца вашего частью.

В сопровождении факелоносцев на площадке-эстраде появляется девочка в белоснежном платье, которая возлагает цветы на «камень Хпрошмыа и зажигает большой факел дружбы, который ярко разгорается под порывами ветра.

На экране расползается зловещий гриб атомного взрыва. Видны развалины домов, искаженные мукой лица, — это документальные кадры трагедии Хиросимы. На фоне ожившего экрана — миниатюрная девушка. Лицо ее кажется необычно бледным. Хисако Нэгата — одна из жертв атомной катастрофы. У нее обожжены голосовые связки. Ее рассказ о трагедии японского народа переводит на русский язык молодой японец.

- На земле должен торжествовать мир! Пусть никогда не повторится трагедия Хиросимы и Нагасаки!

Седовласая женщина поднимается на трибуну. Это мать Зои Космодемьянской. Сняв с себя белую шаль, она укрывает ею Нагату и прижимает к сердцу. Эта ласка матери, слабый голос японской девушки и ее предложение минутой молчания почтить память соотечественников, погибших от взрыва первой атомной бомбы, — все было сценарно-режиссерски продумано настолько эмоционально точно, что в полнейшей тишине все находящиеся на площади в едином порыве преклонили колени.

Гневное «нет!» атомной бомбе возникает на экране на разных языках, подхватывается юношами и девушками, множится в скандировании сотнями тысяч голосов. Начинаются выступления ораторов — представителей всех континентов. Их поддерживают сводные оркестры, танцоры, хор московских студентов. Звучит «Гимн демократической молодежи», который выплескивается со сцены на площадь, ширится, подпеваемый на всех прилегающих улицах. Самая маленькая участница митинга-манифистации выпускает в ночное небо белого голубя, взмывающего над площадью. В свете факелов более пятисот тысяч человек следят за ним, как он долго парит над ними в лучах прожекторов, желая ему счастливого пути.

Дальнейшее развитие митинговое действие получило сегодня в таких своих разновидностях, как зонг-митинг, митинг-реквием и др. В них сценаристы, режиссеры, дирижеры, балетмейстеры, профессиональные и самодеятельные коллективы, исполнители, реальные герои создают на основе общего идейно-тематического замысла яркие, полные горячей любви к Родине, озаренные светлой верой в будущее театрализованные действа.

Проведение митингов-реквиемов было продиктовано потребностью в манифестациях памяти погибших во второй мировой войне. В них явно ощущалась связь с поисками в жанре митинга-концерта 20-х и 30-х годов.

Символом солидарности молодежи всего мира стал митинг-реквием памяти советских солдат, проходивший в дни X Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Берлине в Трептов-парке.

На многие годы войдет в память митинг-реквием на Пискаревском мемориальном кладбище, посвященный погибшим жителям и защитникам блокадного Ленинграда (сценарист Б. А. Голлер, режиссер А. Д. Силин). Это было театрализованное действо, в котором документы, художественные выразительные средства, коллективное участие всех присутствующих и место проведения объединились сценарно-режиссерской мыслью в единое целое.

Звуки шагов и стук метронома, отблеск факелов на гранитных плитах братских могил, вокализ детского хора и суровые, тревожные песни, возложение венков и гирлянды Славы органично слились с документальной фонограммой выступлений в блокадном городе писателя-балтийца Всеволода Вишневского, профессора-астронома Огородникова. с чтением стихов, увековеченных на стеле, автором — поэтом Ольгой Берггольц. Проходи мимо Вечного огня, мимо застывшего почетного караула, каждый участник митинга-реквиема получал дорогие реликвии блокадных дней: точную копию газеты «Ленинградская правда» от 20 ноября 1941 г., когда норма хлеба была снижена до минимальной — 125 граммов; сам этот хлебный паек из клейкого суррогата, изготовленный по блокадному рецепту; фотокопию дневника одиннадцати летней ленинградской школьницы Тани Савичевой, умершей от голода последней в семье зимой 1942 г.

Остановимся более подробно на рассмотрении сценария театрализованного митинга-реквиема у Саласпилсского мемориального ансамбля, проходившего в рамках Всесоюзной вахты памяти в Риге**35**. В нем сценарно-режиссерская группа стремилась найти органичное слияние в замысле документальности места действия и реальной деятельности участников с очень точным и ненавязчивым резонированием их художественными выразительными средствами.

Из колонны автобусов, едущих по трассе Рига — Даугавпилс, издалека видна пульсирующая алым цветом бетонная стела с надписью «Саласпилс». Как только участники выходят из автобусов, их внимание привлекает щит с надписью на русском, латышском и немецком языках: «Заходить в этот район строго воспрещается!»

Сигналом к началу движения служит мощный аккорд органа. Одновременно с аккордом дорога, ведущая к мемориалу, заливается красным светом, как символ земли, обагренной кровью тысяч узников.

Движение колонн сопровождается тревожным шумом моря и пронзительными криками чаек (фонограмма). Наложением идет текст о «Дороге смерти».

По мере движения перед глазами идущих возникают картины зверств фашистов в Саласпилсском лагере смерти. Они возникают неожиданно, то справа, то слева от дороги. Возникновение каждой сопровождается аккордом органа. Картины представляют собой большие фотографии 2 X 1,5 м, подсвеченные снизу.

Голос: За этими воротами стонет земля.

Как только голова колонны входит на территорию комплекса, с постепенным усилением начинает звучать орган. Одновременно с усилением музыки ярче светят прожекторы, установленные позади каждой скульптуры. И словно вырастают из земли Саласпилса темные силуэты его узников. Мелодию органа сменяет женский голос, ведущий вокализ. Вокализ обрывается на самой высокой ноте...

Наступившую тишину всколыхнул голос:

Слушайте!

Это мы говорим,

Мертвые.

Мы.

Голос (женский): Слушайте!

Это мы говорим.

Оттуда.

Из тьмы.

Голос (мужской): Не пугайтесь!

Однажды

Мы вас потревожим во сне,

Над полями свои голоса

Пронесем в тишине.

Голос (женский): Мы забыли траву,

Мы забыли деревья давно.

Нам шагать по земле

не дано.

Никогда не дано!

Гаснет направленный на скульптуру свет. Звучит симфоническая музыка. Тема борьбы. На фоне ночного неба внезапно возникают лица скульптур «Солидарность», «Клятва», «Рот Фронт», выхваченные лучами прожекторов.

Голос (мужской): Разве погибнуть

Ты нам завещала,

Родина?

Прожектор высвечивает лицо скульптуры «Униженная».

Голос (женский): Жизнь

обещала,

Любовь

обещала,

Родина!

Прожектор высвечивает лица матери и детей скульптурной группы «Мать».

Голос (женский): Разве для смерти

рождаются дети,

Родина?

Прожектор высвечивает лицо скульптуры «Несломленный».

Голос (мужской): Разве хотела ты

нашей Смерти,

Родина?

Звучит губная гармошка, слышен лай собак. Звук фонограммы усиливается, как бы приближаясь. Одновременно медленно высвечиваются в полный рост скульптуры.

Звучит голос (с немецким акцентом), читающий распорядок лагеря: «С этого дня вы заключенные, стало быть, так с вами и будут обращаться. Каждый, даже малейший проступок карается. Пытаться бежать совершенно бесполезно. Каждый будет пойман и безжалостно расстрелян. Тому, кто будет хорошо вести себя и старательно работать, бояться нечего. Тот, кто работает хорошо, получает один свободный час в неделю. За удовлетворительную работу — раз в неделю 10 ударов по голой спине, за плохую— 10 ударов ежедневно. Очень плохо — смерть через повешение.

Запомните ото!»

Слышатся звуки работы в каменоломне. Свет постепенно с фигур снимается.

Слышится лающая команда: «На колени!» Высвечивается фигура «Униженная».

Команда: «Лечь!» Высвечивается фигура «Несломленный». Команды: «На колени!» «Лечь!» Подобные команды повторяются 3—4 раза. Свет остается на скульптуре «Несломленный». Звучат удары плетей. Фигура подсвечивается то справа, то слева. Создается впечатление, что человек качается из стороны и сторону под ударами плетей.

Голос: Нас здесь уничтожили 100 тысяч. Из этого ада редко кто, выходил живым. Нам негде было укрыться ни от холодного осеннего ветра, ни от дождя и снега. Котелками, мисками мы зарывались в землю как звери, чтобы хоть как-нибудь спастись от холода. Мы скорее походили; на тени — грязные, немытые, усыпанные венами и обросшие волосами и бородой, без обуви, с обмотанными тряпьем ногами, в легкой одежде. Гонимые голодом, мы на высоту человеческого роста обгрызли кору; у всех деревьев в лагере. Вокруг не было ни одного уцелевшего куста, ни одного стебелька. Смерть мы принимали как избавление от мук. Мы гибли от голода, болезней, побоев, пуль. Из нас делали ледяные статуи. Такова и была задача этого лагеря — умертвлять.

Звучит автоматная очередь. Голос обрывается. Прожектор высвечивает фигуру «Униженная». Поет скрипка.

Голос: Я

не смогу.

Я

не умру.

Если умру —

стану травой.

Стану листвой.

Дымом костра.

Вешней землей.

Ранней звездой.

Стану волной,

пенной волной!

Сердце свое

вдаль унесу.

Стану росой,

первой грозой,

смехом детей,

эхом в лесу...

Будут в степях

травы шуметь.

Будет стучать

в берег волна...

Только б допеть!

Только б успеть!

Хруст раздавленной скрипки. Голос девушки обрывается.

Прожектора высвечивают скульптуру «Мать».

Голос (женский): У нас отняли все — одежду, продовольствие и... детей. (Слышны голоса детей, плач, крики: «Мама, мамочка, не уходи! Мамочка, останься!)

Ночами мы не спим. Не спят, загнанные в барак, матери. Они слышат плач детей, который раздается рядом, из соседнего барака, где помещены дети. Каждой матери кажется, что громче всех кричит ее малютка и зовет свою мамочку.

Прожектор высвечивает ребенка у левой руки «Матери».

Голос девочки: Мамочка! Почему мы не можем уйти отсюда?

Прожектор высвечивает ребенка у правой руки «Матери».

Голос мальчика: Нас здесь было 7 тысяч. В нашем бараке были самые маленькие, которые даже не умели ходить и сидеть. Мы ели гнилую картошку, нам делали уколы, от которых сразу умирают, из нас выкачивали кровь. И мы так хотели стать большими — как наши папы и мамы. Но мы не выросли, мы навсегда остались маленькими. Мы остались в песке Саласпилса.

Голос матери: Мои дети! Мои милые дети! Хоть бы видел это ваш отец, хоть видел бы ты, как опустошали наши поля, как сжигали наши дома, знал бы, как болело сердце, когда отнимали наших девочек. Но ты отомстишь за нас там, на фронте! Отомстишь за нас! Прожектор высвечивает скульптуру «Рот Фронт».

Голос: Нельзя сидеть сложа руки. Может случиться так, что мои кости будут белеть на солнышке... Но разве можно поэтому отступать, капитулировать? Посмотрите, представители скольких национальностей в нашем лагере. Сколько народов томится под игом фашизма! Поэтому нельзя сидеть сложа руки. Если суждено умереть — так в борьбе.

Прожектор высвечивает скульптуру «Солидарность».

Голос: Мы создали в лагере подпольную организацию. В нее входили три группы. Первая занималась пропагандой среди узников, вторая - подготовкой побега, третья — кражей взрывчатки. Мы хотели поднять восстание, когда советские войска подойдут к Латвии. Но нас предали. Организаторы восстания: Карлис Фелдманис, Янис Логин, Борис Подопригора, Федор Зарубин — были зверски уничтожены.

Прожектор высвечивает скульптуру «Клятва».

Голос: Система наказаний и устрашений, применяемая в Саласпилсе, массовый террор, расстрелы и повешения были подчинены одной цели — подавлению духа сопротивления. Но мы не теряли бодрости духа, не склонили головы перед гитлеровцами. Мы боролись даже в этих нечеловеческих условиях. В первых рядах борцов были коммунисты. Рискуя жизныо, они устанавливали нелегальную связь с внешним миром, передавали узникам сводки Советского Информбюро. Они поддерживали более слабых советом, хлебом, добрым словом.

Пример коммунистов воодушевлял людей, поднимал их патриотический дух, помогал людям разных национальностей увидеть и понять, что их сила в дружбе и братской солидарности.

Звучит музыка борьбы, сопротивления.

Голос: Будут в степях

травы

шуметь.

Будет стучать

в берег

волна...

Только 6 допеть!

Только б успеть!

Только б испить

Чашу

до дна!

Только б

в ночи

пела труба!

Только б

в полях

зрели хлеба!..

Дай мне

ясной жизни,

судьба!

Дай мне

гордой смерти,

судьба!

Звучат автоматные очереди, крики людей, немецкие команды, лай собак, треск огня. После каждой автоматной очереди свет снимается поочередно с каждой фигуры. Наконец наступает полное затемнение. И тишина повисла над Саласпилсом.

Зазвучала латышская народная песня.

Голос: Весной 1944 года, скрытая следы своих кровавых злодеяний, фашисты сожгли лагерь. Они уничтожали свидетелей. Но свидетели ЕСТЬ.

По «Дорого страданий» к Вечному огню идет группа бывших узников Саласпилса. Они в полосатых костюмах заключенных. На груди у каждого «красный круг». Такие круги нашивали на костюмы заключенных-красноармейцев.

Подойдя к Вечному огню, один из узников обращается к присутствующим: «Нам посчастливилось — мы остались в живых. Но что бы мы ни делали и где бы мы ни находились, как бы ярко ни светило солнце, мы никогда не забудем погибших товарищей, нам всегда будет казаться, что через плечо смотрит на нас множество глаз, что засыпаны саласпилсским песком. Они призывают нас свято хранить обретенную свободу и мир, ибо сегодня еще есть люди, мечтающие о военных пожарах и колючей проволоке».

МИНУТА МОЛЧАНИЯ. Звучит метроном. Освещаются все фигуры. Говорит бывшая узница: «Прошли годы. Многое забылось. Но всегда, когда я слышу смех, беззаботный детский смех, вижу сияющие личики детей, я думаю о тех тысячах, жизнь которых угасла в саласпилсских бараках. Их смерть — грозный приговор фашизму и войне, предупреждение всем нам. Пусть звучит звонкий смех детей».

Один за другим, сменяя друг друга, выступающие ораторы подходят к Вечному огню. Но вот группа бывших узников расступается, выходит маленькая девочка. Вместе со сводным детским хором она исполняет песню о мире на планете Земля. Участники митинга-реквиема возлагают цветы на плиты мемориального комплекса.

Большой интерес представляют получившие сегодня широкое признание театрализованные зонг-митинги, синтезирующие в себе политический митинг с фестивалем политической песни. В них выступления прогрессивный деятелей, участников важнейших международных форумов, представителей общественных организаций сочетаются с выразительными средствами театрализации, в частности, образно решается публицистический материал, используются популярные мелодии, которые вместе с исполнителями может подхватывать вся аудитория. Фундаментом зонг-митингов является музыкальная публицистика, особенности звучания и современные ритмы которой близки людям.

Примером подобного мероприятия может служить зонг-митинг «Молодость. Музыка. Мир» (автор сценария Л. Щур), проходивший в Зеленом театре парка культуры и отдыха Пскова**36**. Пришедших на него встречали «песенные патрули», предлагавшие спеть вместе с ними любимые песни, вручавшие нагрудные значки с эмблемой зонг-митинга: руки, сжимающие многоцветный гриф гитары, сборники «Пойте с нами!» с текстами основных песен, исполняемых в ходе мероприятия. Действие зонг-митинга строилось на смысловом раскрытии темы через песни протеста, а также яркие поэтические и публицистические выступления представителей всех стран и континентов, выражающих свое отношение к войне, расизму, фашизму.

Краткий экскурс в историю, а также анализ современных тенденций развития сценарно-режиссерских разработок театрализованных митингов и манифестаций как части праздничной кампании позволяют говорить о некоторых методических требованиях к их проведению.

1. Опираясь на конкретную событийность в проведении праздничной кампании, следует разрабатывать митинги и манифестации либо как прологовое действие, настраивающее аудиторию на эмоциональное восприятие и активность в дальнейших мероприятиях, либо как финал, кульминационную точку, где проявляется потребность в демонстрации отношения к происходящему.

2. Обязательно искать возможности художественно-образного резонирования выступлений ораторов.

3. Активизировать аудиторию как с помощью приемов монтажа выразительных средств искусства и актуального публицистического материала, так и с помощью приемов вовлечения в действие.

**3. Шествия и парады**

Часто используемым приемом активизации массовой аудитории и организации участников праздничного действия с помощью средств театрализации являются шествия и парады. На эту их важнейшую функцию обращал особое внимание еще на заре Советской власти А. В. Луначарский, подчеркивавший, что «для того, чтобы почувствовать себя, массы должны внешне проявить себя, а это возможно, только когда... они сами являются для себя зрелищем... Если организованные массы проходят шествием под музыку, поют хором, исполняют какие-нибудь, большие гимнастические маневры или танцы... насыщенные таким содержанием, которое выражало бы идейную сущность, надежды, проклятия и всякие другие эмоции народа, — то те, остальные, неорганизованные массы, обступающие со всех сторон улицы и площади, где происходит праздник, сливаются с этой организованной массой, и, таким образом, можно сказать: весь народ демонстрирует сам перед собой свою душу»**37**.

В раннем советском массовом празднике шествия несли огромный социальный смысл именно в силу потребности людей с максимальным эффектом выразить себя и вовлечь в красочное зрелище тех, кто к ним еще не присоединился. Не случайно герои произведений тех бурных лет у В. Маяковского, А. Блока, Д. Бедного и других совершают постоянное движение в революционном марше. Шествие становится важной сюжетной канвой стихов и песен послереволюционного периода.

— Разворачивайтесь в марше! (В. Маяковский. «Левый марш»).

— Революционный держите шаг! (А. Блок. «Двенадцать»).

— Вперед же, братья, бодрым строем! (Д. Бедный «Благословение»).

Участие в шествии несло ясно выраженный смысл — движение в будущее, к новому бытию по дороге исторических свершений, помогало ощутить собственную причастность к революционной событийности. Иллюстрацией такого понимания внутреннего смысла праздничного шествия могут служить стихи пролеткультовского поэта Ильи Садофьева из раздела с символическим названием «Поступь радостных веков»:

На площадях, на улицах, над блузами, шинелями

Реет шелк и ситец, цвета крови алой...

Марсельеза плавает над людными туннелями...

Речи... Пенье... Праздник в Мире небывалый...

Массовым движением цепи разбиваются,

Сжигаются сознанием Зла и Тьмы рассадники...

Судорожно корчась, в Лету погружаются —

Поэмы о покорности Року, Медным Всадникам.

……………………………………………………..

Торжественно проходят первыми матросы...

Строго-величавы поступь, взгляды, лица...

Кто-то им семейку незабудок бросил,

Нищая старушка радостно слезится.

Безотчетно счастливый, весь благоговение,

Обнажаю голову, слитностью постигаю:

Я, Они — Единство... Общее сцепление...

Это Я, под музыку, с Ними, в Них шагаю...

Это Я, разбивший рабства, тьмы оковы,

Я, в Борцах Бессмертных Свободы, Коммунизма...

Я — Советов, Армии иду к Победам новым,

Это Я шагаю в Мир Социализма**38**.

Весьма заурядное с литературной точки зрения, это стихотворение интересно как демонстрация наполненности содержания движения символическим смыслом. В нем отражается важность шествия в действенном приобщении масс к осуществлению задач революционного преобразования страны.

Именно исходя из этого в праздновании дат Красного календаря шествиям придавалось большое значение. На расширенном заседании Центральной комиссии по проведению 10-летия Октябрьской революции с участием делегатов IV Всесоюзного съезда представителей республиканских юбилейных комиссий внимание акцентировалось на нешаблонности шествий, возможности проявления в них народно-массового творчества и изобретательности. Методически выделялось, что они «должны носить самый живой характер. При шествиях нужно организовывать встречи разных групп рабочих (металлисты с текстильщиками и др.), взаимные приветствия, обмен наглядными изображениями опыта разных заводов и т. п. Активность масс должна быть выражена еще в песнях, коллективных словесных маршах, коллективных рапортах и других видах народно-массового творчества»**39**.

Уже первые опыты проведения массовых шествий по всей стране показали, что в революционных празднествах, приобретших новое содержание благодаря естественному процессу подъема самосознания масс, пробуждающейся потребности включиться в развертывающуюся созидательную работу, продемонстрировать как можно в более яркой форме свое отношение к происходящим свершениям, на первое место выдвинулось органичное единство реального и художественного действия, ставшее той основой, которая дала толчок развитию театрализации.

В специальной главе «Методы театрализации» видный теоретик революционных празднеств 20-х годов О. В. Цехновицер подчеркивал важность «вопроса о театрализации движения колонн», понимая, что именно в этом залог активности участников, а значит, и агитационно-пропагандистской эффективности художественно-массового мероприятия**40**.

Наряду с традиционными формами массового шествия трудящихся, сложившимися еще до революции, начинают появляться элементы нового творческого подхода к их художественно-образному решению. Так, на праздновании 1-й годовщины Октябрьской революции в Петрограде организацией шествия занимались культурно-просветительные комиссии райкомов партии. В их функции входило не только вести агитационно-пропагандистскую работу среди населения о значении октябрьских торжеств, но и непосредственно разрабатывать и реализовывать сценарный замысел вовлечения масс в праздничное шествие. Например, партийным комитетом 2-го Городского района было принято решение устраивать во время шествия большие инсценировки с привлечением к участию в них всей массы.

Шествие колонн со знаменами и факелами, лозунгами и плакатами начиналось на улицах с раннего утра. Затем все колонны сливались в общее шествие — начиналась основная часть праздника, Шествие сопровождали взрослые и детские оркестры, хоровые коллективы, а так же, что особенно важно, специально изготовленные две группы колесниц с аллегорическими фигурами, изображавшими новый и старый мир. Первая группа была решена в стилистике героической символики пролетариата и раскрывала темы: «Трудя», «Равенство», «Братство», «Апофеоз». Вторая группа колесниц демонстрировала антинародную сущность свергнутого строя и была решена в сатирически-гротесковой манер. Колесница «Царизм» представляла собой колоссальных размеров дракона, извергающего из пасти лозунги старого мира. Следовавшая за ней колесница «Герб старого строя» являла собой огромного двуглавого орла, имевшего вместо крыльев кулаки, сложившие фиги. В когтях орла - атрибуты царской власти: цепи, нагайки, кандалы.

Кульминацией шествия стал ритуал публичного сожжения хлама, символизирующего самодержавие: короны, мантии, митры, трона, портретов представителей царского дома под революционные песни и марши.

Попытка театрализации праздничного шествия с помощью включения в него аллегорических групп колесниц имела очевидный успех и была повторена с некоторыми изменениями во время последующих торжеств. Организаторы шествия так сформулировали свое решение: «Устроить аллегорические фигуры, изображающие два противоположных мира. Одна — изображение мирового самодержавия, капиталистического строя, представленных группой лиц; эта фигура, как отжившая и сгнившая, свергается, сжигается. Другая — изображение всеобщего мира и братства и всеобщего просвещения. Это означение нового созидания и творчества»**41**.

Во время первомайского шествия во Владикавказе 1921 г. была найдена интересная образность в организации колонн, построенных как «земледельческая армия». Впереди, «вооруженная» косами, вилами, граблями, серпами, с пением революционных песен шла «пехота». За ней следовала «артиллерия», которая включала запряженные волами орудия земледельческого труда — бороны, плуги. Замыкала шествие конница горных крестьян в национальных костюмах, двигавшаяся под музыку народов Северного Кавказа. Это аллегорическое шествие с развевающимися красными знаменами, украшенными зеленью и цветами, орудиями сельскохозяйственного производства, вызвало сильнейший эмоциональный подъем, включило движение колонн всех собравшихся, видевших в шествии образ растущей земледельческой мощи края.

Значительным шагом в методическом развитии театрализованного шествия в праздничном действии стал «Праздник Конституции», организованный в годовщину пятилетия Советской республики на площади Урицкого (Дворцовой) в Петрограде. В этом шествии удалось соединить массовое действие с выразительными средствами искусства, светозвуковой партитурой**42**.

Единство линий информационно-пропагандистского эмоционально-образного воздействия в шествиях начиная с первых лет революции неразрывно связано с полит-карнавалом. Его элементы, вызванные острейшими событиями как в жизни страны, так и за рубежом, органично входят в массовые шествия, тем самым заостряя политический смысл действия, придавая ему особую остроту и выразительность, наполняя злободневностью.

Удельный вес сатиры, буффонады и гротеска в пропагандистском содержании шествий в различные годы в зависимости от политического и хозяйственного положения страны, были различны. Укрепление позиций Страны Советов, стабилизация положения на международной арене и внутри страны — все это выявил в начале 20-х годов потребность широких народных масс в демонстрации уверенности и спокойствия через веселье и смехотворчество, которые пришли на смену преобладанию героической жертвенности в шествиях периода военного коммунизма. Смех, в котором так нуждалась революция, синтез героического и веселого в театрализованных шествиях как универсальное средство проявления массами чувства коллективного подъема, акцентирования внимания на актуальных задачах развития страны породили огромное количество интереснейших карнавальных задумок. Приведем примеры нескольких наиболее интересных.

Распространенными становятся шаржированные похоронные процессии. На «траурном катафалке» провозились гроб II Интернационала, покрытый рогожей, сопровождаемый факельщиками и духовенством различных вероисповеданий (10-я годовщина начала первой мировой войны Ленинград); «исторический хлам: Николай II, Распутин, Деникин, Колчак, Юденич, Махно, Петлюра», за которыми следовал кортеж городовых и стражников (10-годозщина Октября, Одесса). А в 12-ю годовщину Октября по улицам Ленинграда следовала уже другая похоронная процессия — по всем правилам обряда хоронили сорокоградусную. Обряд похорон нашел свое применение и в советской деревне, где крестьянским активом во время театрализованного шествия хоронилась трехполка, вслед за которой двигался трактор.

Частым приемом являлось использование движущихся сценических площадок как эпицентров импровизационного творческого игрового действия участников шествия.

Во время майской демонстрации 1927 г. в Ленинграде два клоуна появляются на подвижной площадке и, балагуря, условливаются, что один изображает капиталиста, другой — рабочего. Затем они начинают играть в войну. Капиталист начинает атаку и швыряет в рабочего огромные шары с надписями: «интервенция», «гражданская война», «блокада», «отказ в займах». Рабочий их ловит и начинает ответный обстрел шарами, на которых написано: «повышение производительности труда», «борьба с прогулами», «уменьшение брака» и пр. Капиталист сначала их безразлично ловит, затем пугается и, не выдержав «атаки», в страхе убегает, подгоняемый участниками шествия.

На верхней площадке автомобиля едут японцы, китайцы, Другие представители народов Азии. За автомобилем бегут империалисты: англичанин, француз и американец. Они, угрожая револьверами, пытаются остановить машину, прося участников шествия оказать им в этом содействие. Империалистам удается взобраться на верх автомобиля где они встречают яростное сопротивление. Китаец зовет всех на помощь, совместно с участниками шествии сбрасывает и преследует империал истов.

Мы видим, что, несмотря на наивность приемов подобной политической сатиры с позиций современного восприятия, карнавальные задумки обладали бесспорно важным качеством — предусматривали возможность активного включения всех присутствующих в действие. При этом обоюдоострый его характер со стороны как участников инсценировки, так и участников шествия требовал от первых умения импровизировать, ежеминутно встречая ответные реплики, а порой даже встречную игру, импульсы творчества, рождающегося в социальной динамике.

Использование подобного рода карнавальных задумок является актуальным и сегодня. Тревожным явлением стал формально-бюрократический тип праздника с казенным ритуалом, из которого начисто исчезли острое слово критики, сатира, живая импровизация, составлявшие прежде самую суть театрализованного действа.

Смех — действенное выразительное средство массового праздника. В годы культа личности, времена застоя стало считаться неудобным смеяться в праздник, нарушая этим церемонию торжества. Мы словно забыли, что очистительный смех просто необходим людям, помогает движению вперед. Нужно шире открывать двери юмору, разящей сатире в наших праздниках. Ведь это одно из орудий борьбы за социальное переустройство общества.

Подчеркнем, что традиции карнавального действия в театрализованных шествиях, заложенные в 20-х годах, имеют продолжение сегодня. В частности, очень интересно были придуманы карнавальные шествия: в 1977 г. в Геленджике — посвященное 60-летию Октября; в 1978 г. в Сочи - Всесоюзному дню медработника и 60-летию советского здравоохранения (режиссер А. Д. Силин, художник И. Стрельников)**43**.

Возможность гармоничного сочетания в театрализованном шествии широкомасштабной пропаганды с развлеченим, героического и серьезного со смешным и гротесковым неоднократно дискутировалась организаторами массовых праздников. Впервые этот вопрос встал остро в середине 20-х годов, когда целый ряд теоретиков пытались противопоставить карнавальные задумки театрализованного шествия его торжественности и серьезности. Боязнь того, что форма яркого карнавала может заглушить революционный пафос содержания шествия, внести в него дезорганизацию, привела к противопоставлению информационно-пропагандистской и эмоционально-образной линий. К сожалению, тезис о том, что «если в агитпроцессии мы строги и серьезны, то в игрищной процессии мы шутим»**44**, постепенно расслоил структуру шествий в праздниках. Преобладать стали тематические демонстрации, военно-спортивные парады. Маскарадные выходы и карнавальные шествия стали уделом парковых народных гуляний.

Во время подготовки демонстрации в Октябрьские дни 1927 г. все районы Ленинграда получили задания на определенные политические темы. Колонны в исторической последовательности отражали строительство социализма за десять лет: «Преддверие Октября и Октябрь», «Восстановительный период», «Нэп», «Признание СССР», «Индустриализация», «Без Ленина по ленинскому пути», «Режим экономии», «Рационализация производства», «Плановое хозяйство», «Международное положение», «Оборона СССР». Кроме общих тем, в задания предприятиям входили также такие, как «Красная гвардия», «Разруха», «Продотряды», «Мешочники», «Стачка горняков», «Китайская революция» и т. п. Таким образом, во время шествия на улицах наглядно развертывались отдельные эпизоды из истории Октября.

В г. Карачеве Брянской обл. шествие было развернуто в хронологическом порядке, согласно прожитым этапам десятилетия. 1917 год — кучка оборванных, грязных людей, на плече — винтовка, грудь обмотана пулеметной лентой, за поясом — граната, на ремне — привязан куском старой веревки наган. 1919 год — лозунг «Пролетарий — на коня». На худых лошаденках изможденные черные от пыли и грязи люди. На груди — пулемет лента, ржавая винтовка. 1921 год — «Поволжье охвачено голодом». Плетутся мужчины с котомками за плечами в армяках, покрытых грязью. Женщина ведет за руку мальчишку, у которого за плечами мешок. Лозунг — «Помоги Поволжью!». 1923 год — рабочий с молотом, крестьянка с косой, красноармеец с винтовкой. За ними телега, груженная плугами, серпами и косами. Это — «смычка»: город отправляет в деревню промышленные товары. 1924 год, январь — смерть Ильича. Массовые вступления партию. 1926—1927 годы — «Крепить оборону СССР». Молодежь шагает в воинских рядах, на плечах новые винтовки, противогазы. Шествие замыкает парадное прохождение Красной Армии**45**.

Такое несколько прямолинейное построение действия надставляет для нас интерес как первая попытка тематичекого театрализованного оформления лозунгов с помощью костюмирования, маленьких сцен-пантомим.

Другим важным тематическим направлением шествий этих лет явилась театрализация действия, связанного с производственной пропагандой в так называемых индустриальных празднествах. Такие шествия носили характер рапорта, отчета предприятия о своей деятельности. Интересным приемом, получившим широкое распространение, стали «живые диаграммы», которые в наглядной и понятной форме раскрывали цифровые данные, подчеркивающие нарастание или убывание производства продукции данного предприятия. Предметные «живые диаграммы» строились на соединении текста с демонстрацией различных предметов: от зажигалки до мощной турбины (Ленинградский металлический завод), от коптилки до деревенской электростанции (завод «Светлана»).

Интересный замысел оформления, лаконичного и образного, продемонстрировали работники железнодорожных мастерских. Огромная модель вагона была разделена вертикальными линиями на несколько частей так, что каждая из них наглядно рассказывала о состоянии подвижного состава страны после революции. Вот окно, заколоченное досками вместо стекол, окраска вагона стерлась, загрязнилась. В следующем отсеке окно уже прикрыто кусками стекол, а краска подновлена. Наконец, последнее окно с надписью «1925» — в нормальном виде, окраска блестит своей новизной и чистотой. Так один «вагон» позволил проследить в динамике улучшение советского железнодорожного транспорта.

Производственная пропаганда решалась также с помощью организации малого театрализованного шествия внутри основного. Так, в Октябрьскую годовщину 1927 г. в Ленинграде по улицам города прошел городской транспорт, показывая его развитие по годам. Открыл этот проезд «рикша» годов гражданской войны с надписью «1918». За ним готовая пасть в любую минуту кляча тянула разбитый шарабан с надписью «1919». Под плакатом «1920/1921» шла лошадь получше, а под «1922/1923» — хорошо упитанный битюг. «1924/1925» был отмечен небольшим автомобилем, «1926» — грузовиком и «1927» новеньким, блестящим свежей краской автобусом.

А. И. Пиотровский, рассматривая методику этого возникшего на рубеже 30-х годов направления шествий пришел к выводу, что в лучших из них обязательно присутствовало:

символическое декорирование транспортных средств, изображающих деятельность отдельных фабрик и заводов, с максимальным использованием в образном решении новейших технических возможностей (материалов, света, звука);

оформление кавалькады производственными эмблемами, световыми диаграммами, бутафорскими фигурами, и прочим силами самих предприятий на местах, что открывало возможности творческой фантазии, самодеятельности;

подчинение декоративного оформления грузовиков «заводов» целостному идейно-тематическому замыслу, рассчитанному по выразительным средствам на преодоление огромных масштабов окружающего пространства;

серьезное внимание, несмотря на монументальный характер действия, человеческой массе — реальным героям производственных успехов. Предоставление им возможности проявить активное отношение к происходящему**46**.

Один из самых интересных парадов, демонстрирующих достижения производственных коллективов, прошел в 1934 г. в Ленинградском центральном парке культуры и отдыха в честь героев-челюскинцев.

По естественной логике шествие открывалось огромным макетом корабля — прославленного ледокола «Красин». Его сопровождают «гребцы» — весело поющие под оркестры, шагающие, точнее, «плывущие» на лодках ленинградские водники — организаторы головной группы шествия,

Работники пищевой промышленности показывают образцы своей лакомой продукции. Лихо покачиваясъ, проезжает огромная бутыль пенистого лимонада. Ее окружают сотни танцующих конфет, пачек печенья, плиток шоколада. Движутся гигантские коробки папирос «Арктика», «Алжир», «Блюминг», а по обеим сторонам, словно почетный эскорт, шелестят идущие в полонезе золотистые табачные листья.

За пищевиками следуют коммунальщики. В центре их карнавальной колонны движется громадный совсем настоящий трамвай с обозначением маршрута: «Ленинград — Северный полюс». Из окон трамвая льется веселая песня, звучат приветственные лозунги.

Трамвайщиков сменяют работники городского хозяйства, мастера чистоты и порядка. На скрытых ходулях шагают дворники двухэтажного роста. В окружении их огромных метел медленно движется шестиметровое чучело, олицетворяющее грязь, неряшливость, бескультурье. Оно упирается, не желает идти вперед и упрямо останавливается.

Тогда под бодрую музыку его настигает колонна парикмахеров с метровыми бритвами и такими же большими щипцами для завивки волос. Начинается «обработка» позорного чучела. Одновременно изгоняются громадные фигуры «болтуна», «бюрократа», «вельможи». Как только изгнание нечисти закончено, хоровод всепобеждающих метел рассыпается и открывает великолепную корзину цветов. Под аплодисменты зрителей молодые коммунальщики подносят цветы героям-челюскинцам и присутствующему на параде С. М. Кирову...

Одна картина сменяет другую. Работники авиапромышленности идут моделями новейших самолетов. Рабочие Монетного двора катят огромные, с человеческий рост, гривенники и двугривенные... Сотни разноцветных шаров качаются над головами работников резиновой промышленности. Высоко поднимая «конвейер» с гирляндами ботинок и туфель, шагают кожевенники.

Словно знамена, реют яркие, пестрые ткани над колонной текстильщиков, а за ними, развернув штук двадцать гармоней-трехрядок, с песней следуют швейники, держа в руках, словно копья, длинные сверкающие иглы. «И иглой и острым, как игла, искусством мы строим социализм!» — провозглашает плакат. Объединенный хор швейников поет «Песню о встречном», дирижирует молодая работница, восседающая на огромной катушке ниток, которую несут певцы-мужчины.

Заканчивает шествие-парад колонна химиков. Они как бы заглядывают в будущее. Оформление колонн выполнено из новых по тем временам синтетических материалов: метровые цветы и листья из разноцветного целлофана, лозунги и плакаты с буквами из блестящих пластических масс, эмблемы из целлулоида. Рабочие Невского и Охтинского комбинатов с гордостью рапортуют о первых победах в борьбе за новое, за прогресс промышленности...

На примере этого шествия-парада можно проследить углубляющуюся тенденцию к соединению наглядной информации о достижениях тех или иных отраслей с художественно-образной ее подачей, требующей фантазии, изобретательности, вдохновенного народного творчества, Рассказывая об этом театрализованном действии, один из его организаторов Н. Синцов отмечал, что оно явило собой новый тип советского массового шествия, «подлинно народного, освященного высокой и благородной идеей, связанного с трудовыми делами наших людей, пронизанного жизнерадостными эмоциями», использующего «включение всех видов и жанров художественной самодеятельности, жизненное содержание интермедий, оформление костюмированных групп, их аллегоричность, сочный народный юмор».**47**

Это шествие-парад с методической точки зрения обобщило и развило некоторые приемы сценарно-режиссерского и оформительского мастерства, накопленные опытом праздничных шествий первых лет революции. В рамках единого идейно-тематического замысла произошло естественное слияние организации материала и аудитории: плакатность карнавальных фигур и масок, укрупнение их, нарочитое смещение масштабов (гигантские самодвижущиеся бутыли, монеты, метлы и пр.) в рапорте отраслей органично сочетались с ритмичностью и разнообразием движения (пешего, конного, моторизованного) и остановками для розыгрыша интермедий и пантомимы, включавшими зрителей в действие.

Соединение в праздниках торжественного движения колонн со смотром достижений как кульминационным моментом действия привело в 30-е годы к использованию в качестве обязательного элемента заключительной части шествия — парада воинских частей и спортивных обществ Прохождение войск, различные спортивные построения (звезда, серп и молот, пирамида) применялись в шествиях для организации точности и размеренности движения, художественного усиления действия.

Плодотворной для организации театрализованного действия этих лет представляется мысль о том, что «физкультурно-художественное оформление массовых шествий является одним из видов массовой работы, посредством которого через физкультурное зрелище, пляску, лозунги, песню, инсценировку заостряется политическое значение данной кампании или празднества, пробуждается энтузиазм».**48**

Об использовании спорта в качестве синтетического выразительного средства театрализации следует говорить в связи с проведением ежегодных традиционных физкультурных парадов на Красной площади. По мнению крупнейшего режиссера художественно-спортивных праздников в СССР народного артиста РСФСР Б. Н. Петрова своего апогея по массовости, богатству тематики, режиссерским находкам, энтузиазму участников физкультурные парады достигли в 30-е годы**49**.

Это было связано, с одной стороны, с бурным развитием физической культуры и спорта, огромным интересом советской молодежи к ним как к новой форме общения, возможности проявить себя, с другой — со сложившейся политической ситуацией в стране. Мы не ставили задачу ее анализа в этой книге. Однако заметим, что огромный интерес на государственном уровне к соединению пропагандистской направленности различного рода парадов с яркой художественной образностью формы, поиск которой вели лучшие режиссеры, балетмейстеры, композиторы, художники и конструкторы, был связан с запрограммированным в вышестоящих инстанциях обязательным проявлением массового ликования по всей стране: «Жить стало лучше, жить стало веселей». Таким образом, можно говорить, что физкультурные парады явились в большей степени средством наступления на личность, в меньшей — средством реализации ее социальных потребностей.

В 1937 г. парад на Красной площади был посвящен двадцатилетию Октября и принятию Конституции. Газета «Правда» в передовой 13 июля писала, что этот «физкультурный парад был не только показом успехов и достижений советских спортсменов, но и крупнейшей политической демонстрацией единства и сплоченности народов Советского Союза». Зная сегодня трагический разворот событий в стране в годы культа личности, следует подчеркнуть, что «показ успехов и достижений», «политическая демонстрация единства и сплоченности» тщательно корректировались и приукрашивались с учетом психологических и физиологических аспектов процесса восприятия. Это позволило манипулировать сознанием масс в художественно-массовой работе.

Несмотря на вышесказанное, бесспорная новизна зародившегося особого жанра театрализованного праздничного действа — художественно-спортивного представления, опыт участия во всесоюзных парадах лучших профессиональных и самодеятельных коллективов требуют серьезного анализа. Именно поэтому необходимо рассмотреть позитивный опыт особенностей сценарно-режиссерского решения массового действия в 30-е годы, делая акцент на том новом в нем, что обогатило арсенал выразительных средств театрализованных праздников в СССР.

Большое впечатление во время физкультурного парада произвел эпизод «Полюс» (колонна общества «Спартак», режиссер Б. Юдин, художник В. Андриевич), явившийся пожалуй, первым образцом драматургически законченного действия в непрерывном движении, отразившего актуальные события в максимальном соединении информации с художественными выразительными средствами и техническим решением оформления.

От Исторического музея по направлению к Мавзолею сплошным потоком двигались «сверкающие ледяные поля и торосы Арктики» В момент, когда голова колонны (начало льдов) поравнялась с Мавзолеем, от нее отделился ранее невидимый большой краснокрылый самолет, как бы двигающийся во все ускоряющемся полете над обтекающими его по бокам льдинами. Навстречу самолету приближается конструкция — огромный макет северного полушария, покрытый «белыми пятнами» Арктики, па полюс которого аэроплан успешно «приземляется». Тотчас «белые пятна» Арктики уступают место ярко алому пятну, заливающему весь полюс. Одновременно на нем вырастает тонкая высокая мачта, на вершину которой взвивается флаг СССР. Плывущие льдины все одновременно неожиданно поворачиваются тыльной, красной стороной, на которой золотом сверкает текст приветственной телеграммы покорителям полюса.

Мы видим, как художественное и конструкторское решение последовательно, в течение нескольких минут шествия раскрыло сюжет в драматургическом развитии, с кульминацией и финальной точкой.

Яркой образностью отличалась задумка колонны строителей канала Волга — Москва. Их «шлюз» оказался одним из наиболее эффектных и интересных эпизодов соединившим в себе реальное действие трудового коллектива с сюжетным.

Вот как описывает его очевидец. «Из глубины площади подходит новая колонна. Что это? Перед нами гигантский шлюз — точно такой мы видели на канале Волга - Москва. Через него перекинут даже железнодорожный мост. Ворота шлюза раскрываются. Из него лавиной вырывается голубой поток: люди, одетые в голубые костюмы и голубые шапочки, идут тесной колонной и чудится, будто это вытекает из шлюза вода. На волнах качаются яхты и катера. Голубой поток движется очень быстро, — сзади подходят все новые и новые колонны»**50**.

Образцом драматургического построения театрализованного действия, занимавшего всего 11 минут, стало выступление белорусской делегации «Граница на замке» «Постановщики А. А. Губанов, И. А. Моисеев), которое можно по праву считать и сегодня эталоном сочетания в сюжете шествия выразительных средств спорта, искусства, динамики трансформации предметов и движения участников колонн.

350 девушек и юношей врываются на площадь. Внезапно вырастает большая березовая роща, в центре которой появляется пограничник в зеленой фуражке, зорко всматривающийся вдаль.

Зеленая роща шумит и раскачивается от ветра. И вдруг разом березы расступаются — из рощи «вылетают» на площадь голубые самолеты, их легкие крылья несут в руках физкультурницы в зеленых костюмах. Серебряные пропеллеры сверкают на солнце. Самолеты мчатся по площади, а из-под сени берез выползают «танки». Гимнасты держат в руках, металлические палки и, ловко покачивая и вращая их, создают полное впечатление движения гусениц трех стремительно мчащихся танков. На середине площади «танки» исчезают. Гимнасты рассыпаются по ней серебряными точками. «Самолеты» и «танки» сделали свое дело фронт наступающего «противника» прорван. Физкультурники все теми же универсальными металлическими палками демонстрируют рукопашную схватку. Победа! К гимнастам выбегают девушки. В бешеном темпе начинается танец. Вихрем кружатся девушки. Парни, окружив их, проделывают ритмичные вращательные движения металлическими палками и чудится, будто за хороводом плещутся волны моря.

Тем временем в «роще», которую несут на руках парни и девушки, одетые в яркие национальные костюмы Белоруссии, начинается шуточный футбольный матч... без мяча. Игроки яростно нападают на ворота, где суетливый вратарь пропускает гол за голом. Футболистов сменяет народный танец «лявониха». Но вот звучит сигнал. Привал закончен. Роща меняет свои очертания. Образуется густая зеленая аллея, через которую уходит с боевой красноармейской песней отряд гимнастов-бойцов. И... «лес» уходит вместе с ними.

Приведенные эпизоды позволяют отметить, что впервые на параде физкультурников были преодолены две встречающиеся до этого в подобного рода действиях крайности: подмена физкультурных парадов суррогатами искусства и непреодолимое превалирование спорта над искусством. В прессе тех лет отмечалось, что целеустремленность и яркая политическая направленность, сюжетность и образность, органическое сочетание силы и движения, богатство ритмического и графического рисунка, мысленное физкультурно-спортивное мизансценирование, свобода исполнения — все это становилось основой действия, в котором «блестящая техника не затемняет замысла, но, напротив, является лишь средством его полноценного выражения». И что особенно важно, «подобные приемы обогащения марша ритмическими и графическими «пассажами» были не случайным явлением; это сознательная плодотворная тенденция сдвига в сторону театрализации, в лучшем смысле этого слова»**51.**

Завершая разговор о физкультурных парадах, необходимо отметить появление еще двух важных методических моментов.

Во-первых, органическое включение в шествия-парады реальных героев, участников событий, которые отражены в художественно-образном действии. В этом плане интерес представляет анализ отдельных эпизодов парада 24 июля 1938 г., посвященного выборам в Верховные Советы союзных республик**52**.

Колонна общества «Локомотив» имела тему оформления «СССР — великая железнодорожная держава». Неожиданно по ходу шествия на площади возникали легкие стальные конструкции. Дети на плечах у юношей соединяли конструкции кольцами, образуя красивый цепной мост перекинутый через площадь. По нему двигался мощный серебристый паровоз с вращающимися красными колесами. К нему прицеплены платформы, на которых едут ударники-железнодорожники, депутаты Верховных Советов республик. На перилах вокруг них спортсмены легко и непринужденно демонстрируют акробатические упражнения.

В центре колонны общества «Темп» — знатный каменщик, депутат Верховного Совета РСФСР вместе со своей бригадой укладывает громадные «кирпичи», строя на глазах у всех современный дом.

Во-вторых, использование в построении театрализованного действия возможностей фольклора, сочетающегося со спортом и искусством. Изобретательность в шествиях колонн республик была в большой степени основана на исторических традициях, насыщена характерными народными темами, разнообразным по тембру и ритму музыкальным сопровождением, сюжетными танцами и играми, уходящими корнями в производственные и сельскохозяйственные празднества, в героический период борьбы за национальную независимость.

Так, например, азербайджанская делегация по ходу движения колонны исполнила под звуки зурны и барабана чрезвычайно оригинальный народный танец в сопровождении старинной народной песни «алма», органично вписанный в ритмичные упражнения с национальными спортивными снарядами: тяжелыми конусообразными «мили», напоминающими булавы, сверкающими лукообразными «зенджиркемана», сделанными из никелированного металла и издающими во время действия нежный, мелодичный звон.

Грузинская делегация прошла под «перхули» — замечательную по высокой технике, требующую исключительной силы, ловкости, изящества, ритма народную пляску в пирамидах, доходящих до трех этажей, сочетающуюся непрерывно нарастающими по темпу игровыми действиями «берики» — героев импровизированного народного театра масок.

В годы Великой Отечественной войны развитие советских массовых праздников прервалось.

Окончание войны ознаменовалось всенародным Праздником Победы советского народа. Кульминацией праздничных торжеств стал Парад Победы 24 июня 1945 г. на Красной площади в Москве. В нем организаторами было найдено сочетание глубоко символичного церемониального действия, демонстрирующего мощь и силу Советской Армии, низвергнувшей фашизм, с яркой эмоциональностью приобщения к происходящему каждого гражданина нашей страны.

Обратимся к воспоминаниям Маршала Советского Союза Г. К. Жукова, принимавшего непосредственное участие в подготовке парада и командовавшего им. В праздничном параде и демонстрации он выделил в первую очередь приподнятое настроение и атмосферу всеобщего ликования, объединившие всех москвичей с демонстрантами и участниками парада на основе психологической потребности действовать по поводу близкого сердцу события. Кульминацией же, по мнению маршала, явилась церемония, в которой к подножию Мавзолея В. И. Ленина были повержены боевые знамена разгромленного врага. Эта церемония послужила символом уничтожения фашизма. Такое объединение реального пропагандистского смысли действия с его эмоционально-образным резонированием, дающим каналы для проявления активности всем участникам парада и демонстрации, несло в себе ярко выраженные элементы театрализации**53**.

Парад Победы явился театрализованным действием, реализовавшим потребность советских людей в праздновании ярчайших событий, близких сердцу каждого гражданина. Однако до середины 50-х годов наряду с такими праздниками, которые действительно нельзя было вычеркнуть из летописи страны, продолжали осуществляться задуманные руководством страны грандиозные, дорогостоящие мероприятия. И это несмотря на трудности восстановления народного хозяйства.

В конце 50-х годов страна встала на путь демократических преобразований, происходило осмысление негативных явлений, которые принес с собой длительный период культа личности. Это бесспорно сказалось на идеологической деятельности партии и правительства, качественно отразилось на развитии театрализованных праздников в СССР.

Летом 1957 г. столица СССР Москва принимала посланцев всего земного шара, съехавшихся на VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов. По замыслу организаторов, праздник начинался грандиозным шествием делегатов и гостей к стадиону им. В. И. Ленина, где проходил торжественный парад, ритуал открытия и массовое художественно-спортивное выступление «За мир и дружбу». Главной задачей шествия было дать возможность жителям; Москвы увидеть всех участников фестиваля, а делегатам познакомиться с гостеприимством жителей столицы; задать ритм начинающемуся многодневному празднику молодежи, предоставить возможность жителям города ощутить масштаб фестиваля и активно включиться в массовые действия.

При этом важно было, с одной стороны, сохранить силы делегатов фестиваля для действия на стадионе, избежав ошибок при их доставке туда, с другой стороны — по ходу движения колонн активно включить в массовое действие жителей Москвы, не приводя их к стадиону, который, естественно, не смог бы вместить всех желающих. В результате творческой группой, возглавляемой И. М. Тумановым, было разработано шествие автопоезда, которое в дальнейшем неоднократно использовалось как элемент массового праздника. Колонна состояла из трех частей, каждая из которых имела определенную конфигурацию построения, находясь на определенной дистанции от следующей.

Во главе шествия, перед первой колонной, на высоте 40—50 м парили белоснежные вертолеты. Они оповещали о начале фестиваля. В этой колонне был смонтирован шар-пилот с эмблемой фестиваля; над колонной развевались знамена ВФДМ, МСС, стран-участниц. На грузовиках-платформах гремели духовые оркестры.

Шествие второй колонны открывали фанфаристы, за которыми на машинах, декорированных в национальном стиле, следовали группы делегатов. Практически каждая делегация имела свое музыкальное оформление: оркестры, ансамбли народных инструментов, хоровые коллективы.

Замыкающая колонна с флагами расцвечивания и эмблемами фестиваля, машинами, стилизованными под клумбы и вазы с цветами, должна была стать резонатором праздничного веселья на улицах Москвы после проезда участников на стадион. В этой колонне находились известные эстрадные актеры, музыканты, певцы, большие самодеятельные и профессиональные коллективы. По пути шествия были установлены десять огромных эстрад, которые и становились эпицентрами художественно-массового действия.

Хочется подчеркнуть, что именно это шествие во многом стало эталонным с позиций как организационно-методических, так и творческих.

Крупнейшие праздники в различных регионах нашей страны дают возможность увидеть, как по-разному сочетается в них реальное и художественное действие, как, в зависимости от сценарно-режиссерского замысла, в шествии на первое место выходят то музыкально-песенное (республики Прибалтики), то фольклорное (Тбилиси, Ташкент), то карнавальное (Геленджик, Сочи) резонирование информационно-пропагандитской линии воздействия на массовую аудиторию.

Анализ методики проведения театрализованных шествий в различных регионах страны показывает, что разрыв реального и художественного действия снижает эмоциональную реакцию, уменьшает активность участников, превращает их в сторонних наблюдателей красивого зрелища. Тем самым изменяется сущность запрограммированного в сценарно-режиссерском замысле действия и остаются не реализованными предусмотренные воспитательные цели.

Сравним два театрализованных уличных шествия: в Ленинграде, посвященное юбилею комсомола, и в Клайпеде, посвященное празднику моря. Основой замысла того и другого шествия была демонстрация достижений за годы Советской власти. Этой теме было посвящено оформление машин, а также аллегорические построения, красочные мизансцены, интермедии, отражавшие героические революционные, боевые и трудовые традиции рабочего класса и советской молодежи. В Ленинграде оформление заключительных эпизодов шествия было посвящено ударным стройкам, шефству над объектами пятилетки, комсомольским трудовым починам. А в Клайпеде — трудовым достижениям корабелов и рыбаков, ветеранам труда и их молодой смене, ударным бригадам.

Однако при идентичности содержания, сходстве используемых идейно-художественных выразительных средств эффект был различным.

В Ленинграде художественно оформленные машины, на которых разворачивались эпизоды действия, служили эпицентром, притягивавшим к себе участников театрализованного шествия, собиравших вокруг себя массу людей, стихийно дифференцируя ее по этапам исторического пути Ленинского комсомола. В итоге к месту кульминации — заключительного митинга пришла огромная многотысячная колонна людей, вовлеченных в шествие и организованных с помощью средств театрализации.

В Клайпеде этого не произошло, так как линии реального и художественного действия разошлись. Сценарно-режиссерский замысел не предусматривал реального шествия основной акцент был сделан на карнавальное зрелище с участием сказочных персонажей: Нептуна, Русалок, Чертей, Водяных. Праздничного массового действия не получилось, ибо не были продуманы эффективные каналы проявления активности людей, собравшихся на улицах и площадях города.

Мы видим, что в массовом шествии, где коллективно прохождение участников по улицам и площадям составляет основу театрализованного действия, необходимо создавать своеобразные художественные эпицентры, вокруг которых концентрируется реальное действие, втягивающее в свою орбиту все новых и новых людей. Такими эпицентрами могут быть: художественно оформленные театральные группы, декорированные машины, движущиеся сценические площадки, интермедии, разыгрываемые среди публики. Все они широко использовались как отдельно так и в органичном единстве во время театрализованных шествий на протяжении всей истории советских массовых праздников.

По такому принципу было построено театрализованное шествие участников открытия Всесоюзного слета молодежи, посвященного 70-летию Великой Октябрьской социалистической революции, в Ленинграде 29 октября 1987 г.

Участники слета собирались в местах историко-революционных событий 25 октября 1917 г. Здесь при свете факелов проходили короткие митинги, а затем начиналось движение колонн по направлению к Дворцовой площади — месту кульминационного действия праздника.

При этом были разработаны пять маршрутов из разных районов города, которые повторяли путь участников взятия Зимнего дворца. Каждый из маршрутов театрализованного шествия имел свой сценарно-режиссерский замысел. На каждом из них между костюмированными группами «революционного патруля» и нашими современниками через усилительную технику проходила перекличка-рассказ о событиях революционных дней и о сегодняшних достижениях комсомольцев и молодежи страны. По ходу движения колонн разворачивались действия-импровизации у костров и баррикад. Размахивая газетами тех дней, сновали, выкрикивая «экстренные» новости, мальчишки-газетчики, горели старинные уличные фонари, высвечивая из темноты тумбы с революционными декретами, лозунгами и плакатами. Участникам шествия прикреплялись алые банты, вручались косынки с символикой слета, буклеты «25 октября 1917».

На подходе к местам дислокации, непосредственно прилегающим к Дворцовой площади, с помощью прожекторов, фонограммы, кинопроекций, звучащих команд «революционных патрулей», а также при участии встречающих колонны театрализованного шествия отрядов моряков-балтийцев воссоздавалась атмосфера сбора революционных отрядов готовящихся в ту памятную ночь к штурму Зимнего дворца. Именно эта атмосфера способствовала проявлению необходимого для действенного участия в празднике психологического настроя.

Выстроив театрализованное шествие подобным образом, организаторы сумели втянуть в него не только группы участников слета, но и вышедших на улицы и площади города представителей ленинградской молодежи, которые по мере прохождения колонн активно занимали в них места, включаясь в сценарно-режиссерски запрограммированное действие как во время всего движения, так и непосредственно на Дворцовой площади.

Особо следует рассмотреть шествия у исторических ансамблей и мемориалов. Их специфика заключена в том, что они требуют минимума дополняющих их художественных резонаторов, любых внешних проявлений театральности. Глубокое эмоциональное воздействие на массу участников шествия у мемориала оказывает сам факт соприкосновения с документальной атмосферой места действия.

Проводя в год 65-летия Октября шествие «Революционный держим шаг» на Марсовом поле в Ленинграде, сценарно-режиссерская группа, возглавляемая автором, стремилась найти в замысле сочетание неброских, но верно найденных художественных образов с исторической достоверностью Пантеона. С огромной эмоциональной силой воздействовал на патриотические чувства участников слета точный монтаж «Реквиема» Д. Кабалевского с голосом «оживших» гранитных плит Пантеона, обрамленных устремленными ввысь алыми фонарями-факелами.

...Не жертвы — герои

Лежат под этой могилой...

Не горе, а зависть

Рождает судьба наша

В сердцах благородных потомков.

В Красные страшные дни

Славно вы жили

И умирали прекрасно...

Финальный митинг при свете факелов и прожекторе на месте, где звучал голос Ленина, где он с делегатами II конгресса Коминтерна возлагал венки на могилы героев, а теперь выступали реальные герои: жители и защитники блокированного фашистами Ленинграда, представители молодежи города, — вылился в яркую манифестацию, имевшую громадное психолого-педагогическое воздействие.

Интересным и перспективным методическим приемом в массовом празднике является сочетание театрализованного действия в закрытом помещении с массовым уличным шествием участников. В этом случае сценическое представление, в котором сочетаются линии реального художественного, выступает как резонатор коллективного действия всех участников, выплескивая его на улицу и тем самым расширяя возможности театрализации.

Этот прием показал себя наиболее эффективно в сценарных замыслах и режиссерском воплощении слетов студенческих строительных отрядов Ленинграда. Как правило, их финалом являлось факельное шествие участников к Смольному либо к месту стоянки крейсера «Аврора» и принятие обращения к продолжателям студенческого движения. Массовость и эмоциональность этих шествий находилась в прямой зависимости от образного решения представления.

Особенно четко эта зависимость проявилась при проведении слета в Таврическом дворце, с которым связаны многие революционные традиции Петрограда. В финале массового театрализованного рапорта в зале Таврического дворца раздались сигналы на построение и команды, ассоциировавшиеся с аналогичными сигналами и командами на построение солдат и матросов, уходящих на фронт. Эта ассоциация вызвала эмоциональную реакцию, прилив энтузиазма, потребность в активном приобщении к действию. Не было участника, который бы не счел своим долгом встать с факелом в сводную колонну студенческого отряда. Результатом точно продуманного театрализованного действия стало массовое факельное шествие к месту митинга.

Анализ опыта использования театрализованных шествий и парадов в массовом празднике позволяет сделать некоторые методические обобщения и выводы.

1.Шествия и парады дают возможность создать развивающиеся сюжетно эпизоды театрализованного действия в движении, продемонстрировать тематический замысел в динамических картинах.

2.В своем тематическом построении шествия и парады опираются в первую очередь на достижения людей - реальных героев конкретной коллективной общности в сочетании с их оптимистическим праздничным настроением и потребностью в действенной активности.

3.Большое значение при организации шествий и парадов имеет точность художественного оформления, являющегося не самоцелью, а компонентом действия. В зависимости от сценарно-режиссерского замысла по-разному сочетаются реальная и художественная образность, темпоритмический рисунок как всего шествия, так и отдельных его частей.

4.Шествия и парады должны органично перерастать в кульминационное действие, позволяющее реализовать активность через конкретные поступки, несущие глубоко символический смысл (факельное действо, общая клятва, хоровое пение и пр.).

1. **Представления и инсценировки**

Особенно интересным направлением развития театрализованного действия, зародившегося в первые годы Советской власти, стали массовые инсценировки. Именно они представляли собой сложную, высокоорганизованную ступень синтеза агитационно-пропагандистского материала со средствами художественной выразительности. Такой синтез, удачно найденный и разработанный в 20-х годах, стал наиболее плодотворным для развития методики театрализации в целом, предопределил пути ее развития в последующие периоды. Это был путь, который не только иллюстрировал средствами искусства те или иные общественно-политические темы, но и использовал более активно инициативу и самодеятельность самих масс.

Одной из первых лабораторий по созданию массового политического действа стала Театрально-драматургическая мастерская Красной Армии, организованная в 1919 г Н. Г. Виноградовым. Она принадлежала к числу интереснейших явлений художественной жизни революционных лет. В ее деятельности — увлекательном эксперименте по разработке художественно-пропагандистских «игрищ» — принимали личное участие А. М. Горький, В. Э. Мейерхольд, М. Ф. Андреева, Ф. И. Шаляпин, Ю. М. Юрьев.

Программа мастерской особо подчеркивала ее приверженность пути «непримиримой правды, высших идеалов и грандиозных картин жизни при коммунизме». Чтобы не сбиться с него, участникам будущих инсценировок, по мнению организаторов, необходимы:

«— Всемирность! — тогда все мыслили и чувствовали только во «всемирном масштабе».

-Монументальность! Размах Революции, идеи Интернационала, величие событий и сам Петроград — колыбель пролетарской революции, город гигантских площадей, мостов, фабрик и заводов...

-Творчество масс! Массы уже прорвали вековые преграды, — их силы бушуют и созидают новое государство!

-Оркестр искусств! ...Каждое искусство — поэзия; музыка, живопись, скульптура, танец — входит в театр как инструменты в симфоническом оркестре»**54**.

Спустя всего полтора месяца после создания мастерской, в годовщину свержения самодержавия в марте 1919 г. сто тридцать красноармейцев, никогда прежде не учившихся драматургии и актерскому мастерству, показали «игрище» «Свержение самодержавия». Были разыграны недавние и потому памятные всем присутствовавшим события: расстрел мирной демонстрации 9 января, арест революционеров, восстание царского полка, отречение Николая II. Соединение актуального материала с найденным художественно-образным решением вызвало сильнейший эмоциональный подъем. В одном из эпизодов аудитория вместе с героями инсценировки стоя запела «Вы жертвою пали...», в другом несколько зрителей, и в их числе В. Э. Мейерхольд, смешавшись с бойцами, приняли участие в сцене похорон павших героев.

В мае 1919 г. Театрально-драматургическая мастерская провела свой первый выпуск, обобщив и зафиксировав достигнутые результаты и определив перспективы. «Задачей выпускников, возвратившихся в свои части, будет руководство своеобразных «хоровых» спектаклей, посвященных событиям революционной жизни пролетариата, при участии красноармейцев. При этом будут исполняться не пьесы с заранее написанными ролями для действующих лиц актеров, а свободная импровизация актеров-красноармейцев по кратким сценариям»**55**. Эти задачи, на наш взгляд, характеризуют общее функциональное направление развития инсценировок в 20-е годы, в котором подчеркивалось, что «импровизация все больше привлекает внимание театральных деятелей, как вид искусства, которому предстоит будущее»**56**.

Революционный лозунг Ромена Роллана: «Создайте зрелише из зрителей; заставьте их самих быть актерами; пусть каждый видит и любит себя и других, чтобы достигнуть таким образом наиболее полного единения»**57** — воплотился в народных игрищах, массовых инсценировках молодой Советской республики, зародившихся в клубах, но очень скоро выплеснувшихся на арену улиц и площадей. «Свержение самодержавия» — одна из первых массовых политических инсценировок в монументально-героическом театрализованном действии.

«В основу построения лег обрядово-бытовой принцип манифестации и митинга. «Игрище» развертывалось на двух, на скорую руку сколоченных, мостках, расположенных в противоположных концах площади, казармы или зала. Мостки соединялись «дорогой манифестации» — нешироким, но длинным проходом. Девять эпизодов, из которых: состояло «игрище», исполнялись поочередно, а иногда и одновременно на обоих мостках, изображавших последовательно: первый (площадка реакции) — Зимний дворец, полицейский участок, ставку; другой (площади революции) — завод, фронтовой комитет, революционный штаб. Основные перипетии выражались в шествиях, атаках и иных переходах массы участников с одних мостков на другие. Декорация отсутствовала, костюмами и гримом были отмечены только «враги» — «царь», «полицейские», «генералы»; масса «рабочих» и «солдат» выступала без театральных украшений. Не всегда совершенный диалог чередовался с песнями. Видное место занимал митинговый массовый говор, крик, спор»**58**.

До конца 1919 г. «Свержение самодержавия» прошло 250 раз, сначала в том же виде, позднее в расширенном под названием «Красный год». Инсценировка ставилась в казармах и лагерях, на лестницах зданий и на Дворцовой площади**59**.

Момент импровизации был необходим, так как способствовал выражению того классового содержания, которым были в это время наполнены как сами участники инсценировки, так и массы зрителей. Импровизируя, участники выражали свое отношение к происходящим революционным событиям, и аудитория, настроенная столь же революционно, оказывалась вовлеченной в действо. Следует отметить, что, в силу указанных выше причин, импровизации стали наиболее популярны в массовом театрализованном действии не только в Красной Армии, но и в рабочих клубах.

Так, в 1919 г. в Петрограде на площади Народного дома была устроена массовая инсценировка «Да здравствует III Интернационал!», также осуществленная по принципу импровизации.- Огромный «земной шар» служил здесь центром действия. Диалог был заменен пением, пантомимой и передвижением аллегорических фигур. Вот как описывалась в печати эта инсценировка: «Это, собственно, не пьеса, а инсценированные революционные лозунги. Ряд лозунгов, которыми живет народное восстание. Эти лозунги сотканы в своеобразную живую схему и по ней исполнители вышивают свой собственный диалог... Текста было очень мало. Содержание построено из нескольких отдельных моментов: гибель старого мира и борьба за новый мир с призывом борющихся под Красные знамена; похороны погибших героев, изгнание тиранов и в конце концов мир во всем мире.

Все это было картинно, ярко, хорошо скомпоновано»**60**.

Таков был первый опыт массовых инсценировок, которые внесли в практику использования метода театрализации обязательную опору в действии па широко известный участникам инсценировок материал. Это обеспечивало эффект узнавания», способствовало образованию положительной установки на восприятие происходящего, т. е. эмоциональному заражению», и в дальнейшем выполнению тех революционных задач, которые ставились перед трудящимися.

Следует заметить, что к аналогичному пониманию места инсценировок в эти годы приходит известный театровед Л. Г. Тамашин, считающий, что «эта форма возникла стихийно, порожденная творческими силами народа, освобожденного революцией», что «инсценировки» «стояли где-то на полпути между жизнью и искусством, были составной частью самого революционного быта, являя собой тот ранний этап в становлении искусства, когда оно только начинает отделяться от «бытия» и превращаться в особую форму общественного сознания, обладающую своими законами и специфическими чертами.

Трудно провести резкую грань между митингами и инсценировками. Последние возникли из потребности проиллюстрировать идеи, те или иные лозунги или сделать их наглядными, эмоционально ощущаемыми»**61**.

Первоначально сюжетное построение инсценировок были довольно упрощенным. Перед аудиторией представала масса («хор»), которая выходила без всякой театральной маскировки и, являясь плотью от плоти самих зрителей, обеспечивала их активное участие в действии, значительное место в котором занимал митинговый массовый диалог, полемика, спор. Затем происходит некоторая эволюция: из «хора» начинают выделяться «корифеи»; «хор» уже делится на две части: «белых» и «красных» или же на Европу и Россию. Стрельба, штыковые атаки, митинговый крик — все это непременные атрибуты ранних «игрищ», отразившие повседневный облик самой реальной действительности того времени.

В дальнейшем наблюдаются изменения в построении инсценировок, в частности, органично вплетается в действие хоровое пение, обогащаются диалоги, сложнее становится сценарная партитура. Эти изменения заставляют организаторов инсценировок более глубоко заниматься вопросами драматургии и режиссуры, поиском образного решения**62**.

Одна из наиболее показательных в качественном отношении инсценировок была подготовлена Ассоциацией Рабоче-крестьянского театра в честь 1 мая 1920 г. В ее плане предусматривалось участие, с одной стороны, пролетарских коллективов (красноармейские части, рабочие профсоюзы и т.д.), с другой — профессиональных артистов, поэтов, художников, музыкантов, в задачу которых входило быть художественными организаторами самодеятельности масс, найти соответствующие формы выражения энтузиазма людей. В основу замысла был положен миф о Прометее, но истолкованный в смысле, ассоциирующемся с текущим моментом. Образное решение содержания этой инсценировки интересно сегодня с точки зрения анализа первых шагов на пути поиска методики художественного резонирования театрализованного действия.

«Прометей — это пролетариат, прикованный к скале капитализма. В глубокой тишине двигается к нему великая армия труда, от которой приспешники буржуазного строя тщательно скрывают огромными щитами восходящее солнце. Начинается бой. Щиты разбиты, вдребезги разлетаются цепи, сковывающие узника — Прометея, и победившая армия ломает свое оружие в знак того, что война нужна пролетариату только для того, чтобы водворить на земле вечный мир»**63**.

К сожалению, эта инсценировка так и не была воплощена, ибо найденная в качестве ее драматургической основы образность была расценена в то бурное революционное время как реставрация «чуждых культов, мифов библейских или христианских обрядов»**64**.

В Петрограде во время первомайской инсценировки 1920 г. с символичным названием «Гимн освобождению труда» образность была во многом заимствована из празднеств Великой французской революции. В кульминации, названной «Царство мира, свободы и радостного труда», по замыслу организаторов все народы сливались в братском радостном хороводе вокруг «дерева свободы», увитого красными лентами. После этого начиналось финальное действие — Красная Армия под звуки «Интернационала» меняла воинское оружие на орудия мирного труда: серпы, косы, цепы, молоты, вилы.

Такая точно найденная в инсценировке образность помогала решению конкретной пропагандистской задачи. Не случайно чешский прогрессивный деятель Богумир Шмерал, побывавший па Петроградской инсценировке, вспоминал, что иностранный гость, находящийся всего второй день в России и не знающий языка, восторженно говорил: «Здесь человек в течение одного часа больше понял социализм сердцем, чем дома — головой, после прочтения целой библиотеки!»**65**

В статье «Мысли о коммунистической драматургии» А. В. Луначарский писал: «Массы, толпу лучше оставить для массовых действий на площади, — вот где их настоящее место и вот где коммунист-драматург должен будет поработать иной кистью»**66**. Инсценировки как агитационный жанр, рассчитанный на предельно широкую аудиторию, как направление празднично-обрядовой деятельности масс давали возможность такой работы, в образной театрализованной форме откликаясь на важнейшие проблемы жизни партии и страны. Именно поэтому со стороны партийных и государственных органов уделялось большое внимание каждой проводящейся инсценировке, особенно в дни исторических или памятных дат.

В честь Второго конгресса Коминтерна 19 июля 1920 г. в Петрограде у портала фондовой биржи состоялась инсценировка «К мировой коммуне». Ее инициатором явилось Петроградское театральное отделение во главе с М. Ф. Андреевой, а над замыслом и постановкой работали К. А. Марджанов, Н. В. Петров, С. Э. Радлов, В. Н. Соловьев, А. И. Пиотровский. «Инсценировка была простая и сильная, как сама жизнь, — правда о мировых событиях»**67**, — отмечал журнал «Жизнь искусства». Около четырех тысяч участников — членов рабочих клубов, красноармейцев, учащихся драматических студий прошли за несколько часов действия тернистый путь человечества к мировой коммуне.

Для нас эта инсценировка интересна тем, что в ней была сделана попытка перехода от игрового действия в реальному, «настоящему». «...Были введены «настоящие» автомобили и пушки. Войска, проходившие церемониальным маршем, совершали свое, «настоящее» движение, даже в явно иллюзорном шествии народов мира были введены представители «настоящих» профессиональных союзов, и бутафорские значки чередовались с подлинными эмблемами цехов». Правда, отмечая попытку соединить реальное действие с художественным, А. И. Пиотровский все же считал, что «в общем содержание осталось механическим и попытка была в сущности неудачной»**68**.

Особо следует остановиться на массовой инсценировке «Взятие Зимнего дворца», осуществленной в Петрограде в третью годовщину Октябрьской революции. Над либретто и постановкой работала большая группа режиссеров, художников и музыкантов, возглавляемая Н. Н. Евреиновым.

Эта инсценировка со всей силой продемонстрировала утверждение нового направления художественной пропаганды, синтезирующего политику и искусство, реальное действие и художественное. Было использовано пять мест действия — три театральных и два реальных, исторических — Дворцовая площадь и Зимний дворец. Назначение первой театральной сцены — «белой», изображавшей тронный зал, — показ событий в сатирическом, гротесковом стиле. На второй — «красной», заставленной «строениями» фабрик и заводов, события разворачивались в жанре героической драмы. Третья — для встречи двух миров, двух групп — керенщины и большевизма. А вся Дворцовая площадь в целом и Зимний дворец должны были являться местом батальных сцен театрализованного действа. Следует особо отметить находку режиссуры — использование Зимнего дворца, внутри которого происходили события наблюдаемые снаружи через окна собравшейся на площади многотысячной аудиторией. Дворец — символ самодержавия — превращался по мере развития действия в символ победы Революции.

Важную роль играли технические средства, подчеркивающие путем усиления света и звука основные места действия, которое происходило как на с ценах-платформах, так и на мосту, перекинутом между ними, на земле, где раздавался звон колоколов, звучали гудки фабрик и заводов, и в воздухе, где летали аэропланы.

В этой театрализованной массовой инсценировке участвовало свыше шести тысяч человек — артистов драмы, балета, цирка, театральной школы и студии, частей Красной Армии и моряков-балтийцев.

В отпечатанном либретто организаторы подчеркивали, что не ставят своей целью воспроизвести в инсценировке «в точности картину событий, имевших место на площади Зимнего дворца три года тому назад... потому что не свойственны театру задачи протоколиста истории»**69**. Тем самым было подчеркнуто, что инсценировка претендует на создание в рамках замысла определенного исторического образа, опирающегося на художественную интерпретацию событий, предшествовавших революции. Отсюда крупномасштабные эпизоды-обобщения в разворачивающемся действии.

В 10 часов вечера глухо ухнула пушка, и режиссер, находившийся у пульта возле Александровской колонны, дал сигнал для начала представления.

Вспыхнул дугообразный мост. Восемь фанфаристов звонко протрубили и исчезли во тьме. В наступившей тишине зазвучал «Робеспьер» Литольфа, исполненный симфоническим оркестром. Действие шло то на «белой» площадке, то на «красной», то па мостике, соединявшем их. Героями «белой» площадки были: Керенский, Временное правительство, старорежимные сановники и вельможи, женский батальон, банкиры и купцы, восторженные дамы и господа-соглашатели. На «красную» площадку выходила масса сначала пассивная, неорганизованная, потом все более активная, стройная, мощная. Направляемая революционерами, эта масса превращалась в Красную гвардию. Инсценировка была построена на борьбе двух площадок. Мост между ними — арена столкновений. Здесь сражаются и убивают, здесь побеждают и отсюда отступают.

Действие начиналось с показа в карикатурном виде торжества на «белой» площадке. Под звуки «Марсельезы», исполняемой в ритме полонеза, появлялся перед ожидавшими дамами и господами Керенский. После мимической речи, вызвавшей овации, он занимал место на вершине «белой» пирамиды. Под ним за зеленым столом, с огромными портфелями, министры в сюртуках, затем сановники, за ними — юнкера и инвалиды с плакатами «Война до победного конца». Все это население «белой» площадки соответственно реагировало на действие, развертывавшееся на мосту. Когда «сводка» была благоприятна, все кружились в вальсе, когда акции падали, банкиры, схватив мешки, удирали кто куда. А Временное правительство все заседало и заседало, меняя только позы.

Но революция набирала силы. Со стороны «красных» доносились крики: «Ленин, Ленин», и в первый раз робко и неуверенно еще звучал «Интернационал». Рабочая масса начала пробуждаться. В стане Временного правительства тревога, совещание следует за совещанием. Появление первого отряда восставшей в июльские дни части петербургского пролетариата окончательно лишает властителей страны всякой уверенности в своих силах. Министры в цилиндрах забавно качаются за столом. Подоспевшие фронтовики на этот раз спасают положение, но на «красной» площадке кипит работа по организации пролетариата к решительному бою. Агитаторы внедряются в массы правительственных войск, и сначала отдельными группами, затем неудержимым потоком те переходят на сторону рабочих,

Звуки революционной песни разгоняют оставшихся еще возле Временного правительства его последних друзей. Министры ищут спасения. И наконец, наступает момент бегства. У лестницы, ведущей с «белой» площадки на мостовую, пыхтят автомобили. На них, ловимые лучами прожекторов, уносятся, чтобы скрыться в Зимнем дворце, обитатели «белой» площадки. За ними вслед из-под арки Главного штаба устремляются на грузовиках атакующие рабочие, солдаты, матросы. Раздается залп «Авроры», стоящей на Неве, трескотня ружей и пулеметов.

Действие переносится в Зимний дворец, который включается в реальное действие. Как только восставшие врываются во двор, вспыхивают прожектора на «Авроре»; лучи света начинают беспокойно метаться по крыше Зимнего дворца, во всех окнах которого загорается свет. За спущенными белыми шторами с помощью приемов театра теней разыгрываются сцены боя. Этот эпизод в представлении так и назывался — «силуэтный бой».

Штурм Зимнего дворца заканчивается победой восставших. Свет прожекторов с «Авроры» и Дворцовой площади концентрируется на огромном Красном знамени, взвивающемся над дворцом, а во всех окнах вспыхивают красные звезды — символ победы пролетариата.

Анализируя эту закончившуюся парадом войск и фейерверком инсценировку, газета «Известия» писала: «Спектакль на площади Урицкого окончательно разрешит все сомнения в возможности создания коллективной массовой театрализованной инсценировки и утвердит основную линию дальнейшей работы в этом направлении»**70**. Пути же развития виделись главным образом в синтезе линий информационно-пропагандистской и эмоционально-образной, рождавшем драматургически законченные эпизоды, «которые могла создать фантазия, вырвавшаяся из тесных рамок традиционной сцены, оторвавшаяся от подмостков... и дерзко смешавшая недавнюю действительность с ее театрализованной, яркой и смелой интерпретацией в невиданных масштабах»**71** . При этом подчеркивалось, что в массовых инсценировках «нельзя воспользоваться ни одним из привычных для режиссера элементов, слагающих спектакль, представление в его обычном понимании... отпадают также средства выразительности режиссера обычного спектакля — игры на бутафории, на освещении и особенно благодарная игра на декорациях, расположение которых меняет размер, форму сцены... Пользование природными данными, представляемыми месторасположением, и грандиозность масштабов — вот отправные точки творчества режиссера»**72**.

Все это и предопределило дальнейшее широкое развитие массовых инсценировок в стране, позволяющих включить в грандиозное театрализованное действие взрослое население целого города.

В августе 1920 г., отмечая 15-ю годовщину Иваново-Вознесенской стачки 1905 г., весь город Иваново-Вознесенск представлял собой театральную площадку, на которой развернулась инсценировка, возвращавшая к тем событиям. Интересны использованные для этого режиссерские приемы.

Во-первых, при помощи декорирования город приобрел вид, соответствующий периоду забастовки. На улицах появились городовые, казачьи разъезды. Так же, в 4 часа дня, в городе раздались тревожные гудки. У заводов стали возникать митинги. На улицах собралось более двадцати тысяч рабочих.

Во-вторых, «игра» развертывалась по сценарию, точно отражая в своей последовательности порядок происходивших событий. Причем основной массе участников этого действа разыгрываемые события были близки и памятны, так как они в тот период также являлись непосредственными их участниками. Момент узнавания вызвал соответствующий психологический настрой, эмоциональные переживания как у значительной части участников этого действа, так и среди массы жителей города. Причем роли действующих лиц, например представителей большевистского комитета того времени, исполняли люди, которые входили в него.

И наконец, в-третьих, отметим, что в течение нескольких часов происходили события, равные в действительности двум годам. На площади состоялся митинг, на котором горожане почтили память павших товарищей под похоронный марш, исполненный 20-тысячным рабочим хором. Завершилось это грандиозное действие массовым исполнением «Интернационала». По окончании инсценировки люди еще долго обменивались своими воспоминаниями**73**.

Подобные инсценировки, центром сюжетного замысла которых становилась конкретная для данного региона событийность, позволяющая воспроизвести этапы реальной борьбы, получали в середине 20-х годов особенно большой эмоциональный отклик аудитории. В их основе лежала все ярче проявляющаяся психологическая потребность людей осмыслить пройденный путь революционных свершений передать опыт, накопленный в героическом прошлом, молодежи. От инсценировок, иллюстрировавших «свободный труд», «путь к мировой коммуне», «царство мира» и т.д.; где фигурировали в основном обобщенные образы-маски организаторы перешли к поиску тем, в которых преобладала реальная образность — персонажи, взятые из подлинной борьбы, конкретной революционной событийности, пережитой участниками инсценировки.

8 ноября 1927 г. в Киеве «ожили» эпизоды восстания арсенальцев в 1917 г. В инсценировке перед 50 тысячами жителей прошли все этапы этой героической эпопеи: собрание подпольной большевистской группы, расклейка революционных прокламаций, агитация на улицах, патрули гайдамаков, разгоняющие рабочие демонстрации, двигающиеся с красными флагами и пением, подготовка восстания в Арсенале. Особенного эмоционального подъема постановщикам удалось добиться в эпизодах штурма гайдамаками Арсенала и расстрела оборонявших его рабочих. Инсценировка должна была закончиться парадом Красной Армии, освободившей уцелевших защитников Арсенала. Однако ее появление, встреченное громовым «ура», стало лишь началом финала, в котором жители города, присоединившись к участникам инсценировки, потребовали ее продолжения. Интересно, что в дальнейшем документально-историческую точность инсценировке придало участие реальных участников событий восстания 1917 г. — старых рабочих-арсенальцев, их жен, подносивших в дни борьбы, рискуя своей жизнью, патроны и продукты. Эти люди явились своеобразными эпицентрами общегородской манифестации с хоровым исполнением песен, митингование церемониальными действиями.

Местная тема легла в основу массовых инсценировок в Воронеже и Вязьме, где в течение нескольких часов воспроизводились наиболее интересные эпизоды Октябрьского вооруженного восстания: бои революционной Красной гвардии с юнкерами, собрания военной секции большевиков и полкового ревкома, солдатские митинги и пр. Дошедшие материалы и свидетельства очевидцев позволяют говорить, что каждая из этих инсценировок, эмоционально настроив на восприятие всех жителей, превратила их в момент кульминации из зрителей в участников, активно включившихся в театрализованное действие.

К сожалению, чистым зрелищем стали инсценировки взятия Зимнего дворца, поставленные в Армавире, где «штурмовали» гостиницу, и в Николаеве, где «велась осада» музея Верещагина. В обоих случаях действие превратилось в хорошо отрепетированную костюмированную игру с криками «ура», треском ружей и пулеметов, громыханием разрывов фейерверков, звуками маршей. Организаторами не было предусмотрено моментов узнавания событий, эмоционального настроя по поводу сопричастности к происходящему, а значит, и потребности активно включиться в действие, оставшееся красочным и громким, но все же спектаклем.

Серьезным шагом вперед в методике организации театрализованного действа представляется опыт постановки районных инсценировок к 10-летию Октября в Ленинграде. Особо интересной для понимания возможностей, которые дает использование инсценировок в массовых театрализованных представлениях, следует считать проблему разработки сценарного замысла в соответствии с выбором места действия. Ее анализу посвящены материалы, достаточно глубокие по содержанию, на страницах журнала «Клубная сцена»**74**. Три крупнейших района города, в которых располагались заводы-гиганты, развернули «чрезвычайно рискованный опыт» по организации инсценировок на стадионах. Примечательно, что это был, пожалуй, первый подобный опыт.

Г. А. Авлов рассматривает возможные принципы «вживания» в конструкторском оформлении пространства стадиона. Многообразие вариантов расположения аудитории позволяет применять различные приемы организации действия в инсценировке, варьировать мизансценирование. Автор демонстрирует принцип «цирковой арены», заставляющий режиссера двигать действующие группы либо по всей окружности, либо по диаметру так, чтобы аудитория из любой точки внешнего круга видела и понимала про ходящее. (Такой прием был применен в Выборгском районе на стадионе Союза металлистов.)

Можно «разделить стадион пополам» и сосредоточить аудиторию на одной стороне, действие же вести около центрального круга, а также по диаметру вправо и влево, совершенно не пользуясь другой половиной окружности (Московско-Нарвский район — Госипподром).

Можно также построить «специальные площадки на одном из отрезков окружности» с тем, чтобы для действия применять как их, так и часть самой площади круга (сегмент), вокруг которого расположить аудиторию (Володарский район — стадион госмельницы имени Ленина).

Именно сценарно-режиссерский замысел театрализованного действия диктовал конструкторское решение арены стадионов во время инсценировок. В них использовались конструкции трех видов, каждая из которых имела свои специфические возможности для организации движения участников.

На Госипподроме было возведено огромное сооружение — завод, которое украшало место действия, производило большое впечатление своей монументальной формой в отдельные моменты фиксировало внимание аудитори помощью светозвуковой партитуры, но являлось лишь декоративной «точкой», вокруг которой разворачивалась инсценировка.

В Выборгском районе, наоборот, была создана беспредметная конструкция, состоявшая из различных замысловатых переходов и площадок, служивших для движения групп и расположения предметов бутафории и реквизита, а также киноэкрана.

Третий вид (Володарский район) — постройка, состоящая из конструкций, композиционно увязанных между собой. Отчасти они имели смысловое значение (детали тюремного здания, деталь завода, где происходит действие), отчасти служили для группировки участников.

Интересно проанализировать, как определился принцип конструкции, исходя из замысла инсценировки Выборгского района, где автором и постановщиком был Б. В. Зон. Кульминационные моменты действия инсценировки завершались шествием, что требовало постройки конструкции в виде дороги, обозримой для всех. Масштабы ее должны были быть в достаточной мере внушительными, чтобы выдерживать нагрузку многих сотен людей, автомобилей, конницы, пушек в многообразной динамике боев. Именно это многообразие движения заставило выстроить часть дороги как систему разновысоких площадок, позволяющих карабкаться наверх, сбегать вниз, группироваться для атаки.

Главным в сюжете инсценировки были передвижения людских масс, разного рода шествия: то питерский пролетариат идет встречать своего вождя, то грузовики мчат красноармейцев в октябрьский бой, то проходит грандиозная демонстрация победы, то конница и артиллерия выезжают на позиции (эпизоды гражданской войны), то автомобили везут исполинские чучела побежденных врагов рабочего класса, то идет парад Красной Армии, то, наконец, движется колонна ленинского призыва — реальные герои театрализованного действия.

Опорные эпизоды инсценировки были следующие: свержение царя, приезд Ленина, напор интервенции, оборона страны, торжественный апофеоз. Главным моментом развития действия в инсценировке были бои: Июль, Октябрь, гражданская война. Когда не хватало «живых» выразительных средств, на помощь призывались кино и диапроекция, которые дополняли картины сражений, роста нашей промышленности, укрепления производства, а также служили для связки эпизодов инсценировки.

Отметим, что зародившийся в эти годы интерес к инсценировкам на стадионе, широкому использованию в них выразительных средств спорта позволил накопить первые крупицы того серьезного опыта, который был во многом использован затем в художественно-спортивных представлениях на стадионах в послевоенный период.

К концу 20-х годов относится попытка целого ряда деятелей искусства, работавших в жанре массового театра, попытаться переосмыслить развитие его театрализованных форм и найти пути их дальнейшего развития. Именно в эти годы появилось понимание необходимости обобщить опыт. О. Цехновицер, ставя такую задачу, задавал справедливый, хотя во многом и риторический вопрос: «Имеем ли мы достаточное количество пособий, в которых давались бы четкие основы организации массового театра, разработки сценария, принципов режиссуры и прочего? Здесь нужна громадная лабораторная работа, ибо в деле массового театра необходимо порвать с кустарничаньем, самодельщиной и техническим примитивизмом»**75**.

А. И. Пиотровский настойчиво ищет в такой лаборатории — Комитете социологического изучения искусства пути развития инсценировок, пытается вычленить тормозящие это развитие методические просчеты. Анализируя Октябрьскую инсценировку 1929 г. в Ленинграде, он отмечает, что в ней «почти нет новых выразительных приемов, элементов, так или иначе неиспользованных в предшествующих массовых празднествах. Ее интерес по преимуществу — в новом комбинировании этих элементов... Но если совершенно правилен принцип этого сочетания, то в самом построении Октябрьской инсценировки, в особенности в ее темпах, многое остается спорным. Вопрос темпов в массовом зрелище труден потому, что здесь громоздкость выразительных средств и масштабы зрительного зала (целая площадь) выдвигают как будто бы требование нарочито замедленного темпа. «Надо дать всем собравшимся зрителям на всей территории площади достаточное время, чтобы разглядеть очередной зрелищный аттракцион». Так, очевидно, рассуждали организаторы инсценировки, чрезвычайно замедляя ее действие, множество раз повторяя отдельные моменты. Это — вывод неверный. Проблема емкой, т. е. достаточно лаконичной и вместительной формы стоит для массового зрелища так же, как она стоит для всего современного театра. Октябрьская инсценировка 1929 г. оказалась вяло скомпонованной, неемкой по форме, и потому местами (в особенности в начале) недостаточно эмоциональной... Нельзя уже отделываться простейшей механической последовательностью эпизодов, как это было сделано в нынешнем Октябре. Надо стремиться к раскрытию смысла явлений, их тенденций и связи противоречий, в них заложенных»**76**.

Мы видим, что акцент делается автором на двух существенных недостатках, прослеживающихся в инсценировках конца 20-х — начала 30-х годов. Во-первых, в методике организации инсценировок появилась заорганизованность, потеряна актуальность в идейно-тематическом замысле, слабо раскрывающем смысловое содержание происходящих событий. По прошествии более чем десяти лет со дня революции инсценировки требовали при постановке поиска более современной образности, соответствующей тенденциям развития страны. Только новые выразительные средства, а не компилирование старых могли найти эмоциональный отклик аудитории.

Во-вторых, наблюдается тенденция к превращению инсценировки в зрелище, к ослаблению ее динамики. А это, в свою очередь, ведет к потере в действии запрограммированных каналов для проявления активности участников на основе психологической потребности в приобщении к актуальному событию. Такая актуальность заключалась в первую очередь в демонстрации путей построения социалистического общества, созидания новой культуры, а не их разрушения, как это было в первые годы после революции.

Следует согласиться с А. И. Мазаевым в том, что в первые послереволюционные годы «разрушительное начало революции оказалось запечатленным в инсценировках ярче, выразительнее, нежели ее положительное начало... Эта тема присутствует здесь даже в том случае, если инсценировка обращается к эпизодам далекой истории, к прошлому классовой борьбы... Все инсценировки... бессильны были показать, за что революция в конечном итоге боролась и что должна была созидать»**77**.

Даже в апофеозе инсценировок, носившем обычно праздничный характер, являвшем собой кульминацию в реализации эмоциональной активности масс (хоровое исполнение песен, массовый танец, коллективное шествие, митингование и др.), возможность демонстрации положительных, конструктивных аспектов в революционном преобразовании страны драматургией театрализованного действия не использовалась. Приведенные нами фрагменты инсценировок показывают, что в их сюжетной структуре преобладал разрушительный пафос сражения с эксплуататорами, подавления сопротивления классовых врагов. При этом органичное переплетение в театрализованном действии жизни и искусства носило характер наступательного, а порой даже агрессивного энтузиазма. С. Цимбал описывает, как во время инсценировки «Война войне», проходившей в 1929 г. в Ленинграде на пл. Урицкого (Дворцовой), после кульминации «условной» и «плакатной», в которой грудящиеся всего мира братались с трудящимися Советского Союза, низложив огромную голову в цилиндре, изображавшую капитализм, началось «натуральное» импровизированное действие. Раздалось сообщение о разрыве переговоров с Англией. Живой, только что совершившийся факт по-новому осветил и конкретизировал обобщенную композицию инсценировки. Действительность ворвалась в искусство, и искусство уступило ей место. «Красноармейцы, только что стрелявшие «нарочно», стали «всерьез» в знак протеста салютовать в воздух, закончив этим такую необыкновенную, такую «несрепетированную» инсценировку»**78**.

Чем дальше в прошлое уходило Октябрьское вооруженное восстание, тем труднее становилось найти в разрушительном пафосе массовых инсценировок место реального героя — созидателя нового общества. По этой причине в них начала проявляться гигантомания. Один из организаторов инсценировки на акватории Невы к десятилетию Октября С. Э. Радлов не скрывал, что в ней «человеческие фигуры почти не могут быть использованы... В число главных исполнителей входят: миноносцы, катера, фабричные трубы, буксиры, гребные шлюпки, световые эмблемы, огненные буквы, люди, доведенные до желательного режиссеру трехсаженного размера, и в очень скромной степени просто люди обычного неудовлетворительного двух с половиной-аршииного роста»**79**.

Вспомним, как А. С. Пушкин определял предмет драматического искусства: «Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная»**80**. Инсценировки конца 20-х годов начали деформировать этот принцип, ограничиваясь изображением общей массы народа. Крупнейший советский театровед А. 3. Юфит, критикуя постановщиков инсценировок за уход от внимания к личности, с сожалением констатировал: «Безликая и бессловесная масса, громоздкие аллегорические построения объявлялись альфой и омегой нового театрального искусства»**81**.

В частности, если проанализировать петроградские инсценировки 20-х годов, то можно констатировать, что инициатива и самодеятельность масс в них не поощрялись Люди являлись в руках постановщиков лишь материалом; механически перемещающимся по их требованиям во времени и пространстве. Анализируя эти постановки, А. И. Пиотровский подчеркивал, что когда «мы имеем дело с внушительным празднеством, где все — участники... не должно смущать нас то, что движение этих участников строго регламентировано, что выходы их определены сигналами, звонками, телефонными командами режиссеров... Весь вопрос в том, насколько сознательно действуют организованные для празднества массы. Мобилизовать совершенно не подготовленные рабочие клубы, привести под командой воинские части, — и в неделю подготовить их к действию, — это действительно может привести к механичности, к плац-параду, убить живой дух празднеств»**82**.

Подводя итоги использования в празднествах 20—30-х годов инсценировок, следует отметить их неоднозначность в развитии театрализации. Однако, учитывая и, конечно, не повторяя отмеченные нами сценарные и постановочные просчеты, нужно целиком и полностью присоединиться к мнению А. 3. Юфита, считающего, что путь, пройденный в первые послереволюционные годы инсценировками как одним из направлений агитационно-массового театра, «имел прогрессивное значение, он отвечал некоторым потребностям времени и возник исторически закономерно. Немало его счастливых открытий обогатило социалистическое искусство и сохранило свою ценность до наших дней». К таким открытиям, созвучным методике построения театрализованного действия сегодняшнего дня, автор относит «открытую революционную тенденциозность», стремление «уничтожить границу, извечно отделявшую зрительный зал от сцены, чтобы сделать зрителя полноправным участником действия», и, наконец, штурм, с помощью плакатных, аллегорических форм, обреченных явлений действительно­сти, который «раздвинул традиционные возможности дра­матургии и режиссуры»**83**.

Думается, что именно с этих позиций нам необходимо рассматривать сегодня возможности использования инсценировок в театрализованном празднично-обрядовом действии. Следует выделить три основных направления.

Во-первых, речь должна идти об инсценировках в реальных местах действия, у мемориалов, связанных с революционными, боевыми традициями, жизнью и деятельностью замечательных людей нашей эпохи.

Мемориалы в нашей стране сооружались там, где сохранились вещественные следы прошлого. Творческая мысль и чувства их создателей соприкасались с эмоциональной атмосферой происходивших на этом месте событий, вдохновлялись силой непосредственного ощущения документальности материала. Именно поэтому сохранение документальной подлинности мемориального пространства, бережное отношение к общему образу ансамбля является важнейшей особенностью создания здесь театрализованного действия. Синтез художественных выразительных средств с историческими реалиями и природным ландшафтом позволяет сценаристу и режиссеру при создании инсценировок находить образный эквивалент атмосфере документального места событий. При этом создаваемый синтетический образ включает в себя наряду с монументальным изобразительным искусством также слово, музыку, торжественные церемонии, ритуальные акты — все, что, опираясь на огромный идейно-патриотический потенциал истории, вызывает глубочайшее эмоциональное переживание у участников театрализованного действия.

Анализируя митинг-реквием у Саласпилсского мемориального ансамбля, мы показали, как стихотворные строки и проза, звон колокола и биение метронома, световые и цветовые эффекты в сочетании с архитектурой и скульптурой места действия, документами и реальными героями событий создают мощную полифонию театрализованного действия. И не случайно возможности инсценировок в исторческих местах, у мемориальных памятников и ансамблей по способности конденсировать и выражать большие общественные идеи, по сложности поиска системы образов, по глубине эмоционального воздействия сравнивают с эпическим романом в литературе, симфонией в музыке.

В сентябре 1987 г. вся страна праздновала 175-летие Бородинского сражения. В театрализованном представлении «День Бородина» большое место было уделено инсценировке — динамичным картинам славных страниц истории, ее ожившим героям. Вновь стояла насмерть прославленная батарея Раевского, под легендарными знаменами полков русской армии 1812 года мужественно громили 600-тысячное войско Наполеона бравые гусары, драгуны, казаки, крестьяне-ополченцы. Доблестно вели бой с врагом партизаны. В финале над полем чести и славы, над не сданными врагу флешами Багратиона, укреплениями и редутами звучали слова песни: «Поклонимся великим тем годам, всем миром, всем народом, всей землей поклонимся за тот великий бой!»

Хочется подчеркнуть, что инсценировки у историко-культурных памятников стали опорой в публичных выступлениях группы ленинградских энтузиастов, ратующих за сохранение исторической части города. Нетрадиционным, по сути, явился протест против уничтожения дорогих сердцу каждого ленинградца зданий. Он выразился в театрализованном оживлении героев истории и литературы у домов Дельвига и Достоевского, во дворе, где жил Д. Хармс, что нашло сильнейший эмоциональный отклик у участников этих своеобразных митингов-инсценировок. Думается, что такой путь соединения линий информационно-пропагандистского и художественно-образного воздействия на аудиторию следует учесть в методике организации и проведения городских и уличных праздников.

Второе важное направление использования инсценировок основывается на включении их в канву литературно-художественных и фольклорных праздников. Оно связано с перенесением сказаний и легенд того или иного региона страны из прошлого в сегодняшний день. При этом основой театрализованного действия становится документально-художественное наследие, дающее возможность возродить атмосферу творческих исканий известных писателей и поэтов, художников и композиторов, «оживив» персонажи их произведений именно в тех местах, где они родились, жили, будь это интерьер квартиры, мастерской либо природный ландшафт.

Впечатляющим по форме и содержанию стал театрализованный праздник в честь 100-летия Павла Петровича Бажова, проходивший на его родине в Свердловской области. «Малахитовая шкатулка» — бессмертное произведение писателя — позволило выстроить инсценированное действие, возвеличивающее трудового человека — творца, патриота своей Отчизны. В основу другого юбилейного праздника писателя «Сказ о Ермаке» легла инсценировка по сказу «Ермаковы лебеди». Центром театрализованного действия стала легенда о народном герое, сложенная на особый уральский лад. Ермак — искатель, первопроходчик, верный товарищ, вольный человек. За добро спасенные им лебеди добром отплатили: ему, первому русскому человеку, земельные богатства в здешних местах показали и путь на восток по рекам проложили. Эта тема и явилась сердцевиной сюжета инсценировки в театрализованном представлении, проходившем в парке культуры и отдыха «Лебяжье» в Свердловске. Пруд стал сценической площадкой: «плывет Ермак Тимофеевич, а лебеди ему путь-дорогу указывают». Народ встречает Ермака хлебом-солью, поет величальные песни.

Анализ создания инсценировок позволяет показать методику поэтапной их подготовки — от замысла до воплощения. Кратко остановимся на празднике, посвященном 200-летию крестьянской войны под предводительством Е. И. Пугачева.

Подбирая исторический материал, организаторы одновременно вели поиск тех мест, где две сотни лет тому назад стояли или сражались пугачевцы. Была проделана кропотливейшая работа совместно со Свердловским областным отделением Общества охраны памятников истории и культуры. Сначала определились шесть районов, которые охватила крестьянская война. Затем стало известно, что на месте бывшего пугачевского лагеря раскинулся парк культуры и отдыха в Сысерти. В селе Тыгиш Богдановичского района находился штаб Белобородова. На Атамановой горе стоял Салават Юлаев со своим войском. Эти места и стали центрами праздничного действия.

После того как определены тема и места действия выбираются конкретные площадки, на которых будут осуществлены инсценировки, с учетом возможностей пространственного мизансценирования и зрительного восприятия. Общий замысел праздника и особенности раскрытия действия на различных площадках позволяют создавать соответствующие теме инсценировки, в которых используются исторические документы, материалы местной и областной печати, стихи, песни, музыка, возможности самодеятельных и профессиональных коллективов.

Прогонные репетиции инсценировки на местности начинаются лишь после того, как удается добиться полной синхронности отрепетированных сцен, поэтических текстов, музыкально-песенного оформления с фонограммой, без которой невозможно озвучить территорию большого размера. Чем точнее и детальнее разработана партитура инсценировки, продуманы и отрепетированы все мизансцены каждого эпизода, тем успешнее пройдет театрализованное представление.

Наконец, третьим направлением использования инсценировок является раскрытие с их помощью конкретным событий истории, связанных с темой праздника. Специфика используемых выразительных средств в таких инсценировках зависит от жанровой разновидности (тематическое представление, светозвукоспектакль, художественно - спортивное представление и пр.), а также от места проведения (концертно-зрелищное учреждение, стадион, водная акватория, городская улица, площадь, парк и т. д.) театрализованного действа.

С середины 50-х годов регулярно в дни знаменательны» дат и юбилеев всесоюзного и регионального масштаба организуются тематические театрализованные представления, являющиеся обычно кульминацией торжества. Над созданием их в разные годы работали талантливейшие сценаристы, режиссеры, балетмейстеры и художники: народные артисты СССР М. С. Годенко, И. А. Моисеев, Г. А. Товстоногов, И. М. Туманов, И. Г. Шароев, народные артисты РСФСР Б. Н. Петров, Д. И. Тимофеев, заслуженные деятели искусств РСФСР Б. Г. Кноблок, С. С. Мандель и многие другие. Участвовать в них приглашались лучшие творческие коллективы, как профессиональные, так и самодеятельные.

В замысле театрализованных тематических представлений часто использовался прием инсценировки заданной темы в прологе действия.

В тематическом представлении, посвященном 50-летию Советской власти (автор сценария и главный режиссер И. М. Туманов), пролог «Герои времени» был решен через пластические сюжеты, «перелистывающие» страницы исторической хроники. Словно воскресло время в «оживших» фигурах рабочих и крестьян, солдат в папахах, матросов и бушлатах и бескозырках и т. д., воссоздающих композиции, характеризующие различные этапы развития страны. Каждый год — инсценировка, завершающаяся стоп-кадром, — сопровождался зажжением факела. К концу пролога загорались пятьдесят факелов, расположенных по барьеру оркестра и продолжающих линию на сцене, уходя вверх и в глубину. Отметим, что такой прием построения пролога в дальнейшем творчески интерпретировался во многих тематических представлениях. В инсценировках «оживала» поэтапно, через костюмированные группы летопись страны, исторические события, происходившие в ретоне.

Поиск единственно верного изобразительного решения сюжета инсценировки, временных границ действия является процессом сложным и кропотливым. Приведем пример из творческого опыта Г. А. Товстоногова, являвшегося главным режиссером юбилейного тематического представления, посвященного Дню рождения В. И. Ленина, в Ленинградском Большом концертном зале «Октябрьский»**84**.

...В мертвенной, зеленоватой световой гамме появляются красные тревожные блики, придающие атмосфере инсценировки насыщенность, напряженность. Для того чтобы изобразительное решение не привело к статичности действия, на сцене вводится энергичное, драматически осмысленное и пластически отточенное движение. Люди в красном заполняют пространство сцены, число их множится, напор усиливается. Кажется, вот-вот преодолеют они стоящую на пути преграду — Зимний дворец. Динамически ясное нарастание звучит и в музыке песни «Красное знамя» Г. Кржижановского. Движение на сцене на мгновение замирает. И сверху по переднему плану сцены спускается громадный, акустический щит. Его форма, серий стальной цвет, чуть закругленный, внушительные в масштабе сцены размеры (более двадцати метров в длину) — все рождает ассоциацию с корпусом корабля. Загораются как иллюминаторы, вмонтированные в щит светильники, возникают очертания трех труб, палубных надстроек, носового орудия. На кормовой части «Авроры» взвивается красный флаг. Последний аккорд музыки…

И в затемненном зале торжественно звучит голос диктора:

— Двадцать пятое октября 1917 года. В 21 час 45 минут залпом Зимнему дворцу легендарный крейсер «Аврора» возвестил начало новой эры!

Мощный орудийный выстрел. Из всех дверей зала вбегают вооруженные матросы, солдаты, красногвардейцы. Громкие возгласы «Ура!», звуки перестрелки, пение «Интернационала»...

Щит поднимается, открывая взорам огромные решетчатые ворота Зимнего, изготовленные из легкого металла и смонтированные на двух транспортерах, движущихся навстречу друг другу. Теперь только ворота сдерживают напор одухотворенной, устремленной вперед массы людей. Матросы, подбадриваемые товарищами, взбираются на решетку и…

В этот момент за воротами на экране проецируются знаменитые кинокадры взятия Зимнего из фильма С. Эйзенштейна «Октябрь», как бы продолжающие сценическое действие. Кажется, что на экране те самые люди, что только минуту назад ворвались из зрительного зала на сцену. Расчет был точен: кадры, возникающие на экране, начинались с самого общего плана, и это соответствовало по масштабу происходящему на сцене; движение по направлению также совпадало со сценическим.

На последнем аккорде «Интернационала» на экране появляется огромный портрет Ильича. Мощное «Ура!» участников действия слилось со скандированием революционных лозунгов и овацией всех присутствующих на театрализованном представлении. Инсценировка эпизода зримо и объединила их в едином эмоциональном порыве.

Мы видим, что центральными персонифицированными образами инсценировки стали две противоборствующие силы, сошедшиеся в непримиримой схватке, — «Аврора» у Зимний дворец. Найти подобное решение было очень непросто. В рамках сценической коробки увлекательным стал процесс подчинения театральной машинерии, пространственной конфигурации зала и кулис сюжетному и образному содержанию инсценируемого действия. Достаточно сказать, что идея использовать акустический щит для изображения крейсера «Аврора» родилась после длительных поисков постановочной группы в процессе многочисленных репетиций. Подчеркнем, что подобное решение приходит порой неожиданно, но закономерность его — в постоянном поиске единственно верного, органично вписывающегося в замысел действия, в неудовлетворенности найденным, сделанным.

Особо необходимо остановиться на использовании в инсценировках возможностей света и звука, которые придают действию в театрализованных представлениях большую эмоциональную насыщенность, дополняют систему реальных образов художественными. Главный постановочный принцип таких светозвуковых инсценировок заключали в том, что «декорацией» является пространственная среда непосредственно под открытым небом, с историческими зданиями и памятниками, окружающим их природным ландшафтом. Воскресить образ прошлого помогают ожившие световые и звуковые картины минувших дней, которые были как бы «впитаны» камнями, видевшими и слышавшими их, а затем вернулись к нам из небытия.

Примером разнообразного использования световых, звуковых и пиротехнических эффектов является светозвукоспектакль «Преданьями своими славен», который регулярно проводится в парках Петродворца и посвящается историческому и культурному значению этого музея под открытым небом. Сценарно-режиссерская группа, которую возглавили И. Б. Гуревич и В. Г. Шабалин, сумела в замысле инсценировки обыграть природные условия парка, его архитектурно-художественную среду с помощью выразительных средств света и звука. При этом постановщикам удилось с помощью «вертикального» мизансценирования сделать своеобразной декорацией светозвуковой инсценировки дворцово-парковый ансамбль, включив в действие балконы, окна зданий, лестницы каскадов, придать им игровой смысл. В различных эпизодах изменяли подсветку струи фонтанов и каскада, стены здания Большого дворца. Сочетание этого со световой игрой в окнах (бликами свечей в сцене бала, яркими сполохами в эпизоде пожара), с приемами теневого театра, благодаря которым актеры вырастали до огромных размеров, с разнообразными пиротехническими и перемещающимися по большой площади звуковыми эффектами (стук колес приближающейся кареты, звяканье ключей, скрип открываемой двери и т.п.) позволило вести рассказ о радостях и горестях, выпавших на долю дворца-парка, жизненных коллизиях, происходивших в этим местах с реальными и вымышленными историческими персонажами.

Пропагандистом светозвуковых инсценировок в нашей стране много лет является Б. М. Галеев. В 1970 г. в Казани у мемориального комплекса Павшему воину им было осуществлено представление «Навечно в памяти народной», посвященное 25-летию победы над фашистской Германией. Участники этого действа «оказывались» то под первой бомбежкой в раннее утро 22 июня 1941 г., то на вокзале при проводах на фронт, то на «ничейной» полосе между наступающими немецкими танками и окопами панфиловцев, то в бомбоубежище блокадного Ленинграда.

Эпизод «Муса Джалиль. Расстрелянная песня». Притихшую площадь, погрузившуюся в темноту, «окружили» крики немецких охранников, лай овчарок. По толпе медленно движется луч прожектора. Он останавливается и «расстреливает» возникший в толпе голос поэта. Но стихи начинают звучать и другом месте. Снова шарит по толпе луч. Снова пулеметная очередь». Высвечивается фигура Павшего воина — он совершает «чтение» знаменитых строк поэта. От имени вечности. Пулеметы бессильны...

В конце 40-х — начале 60-х годов было создано большое количество массовых инсценировок в рамках празднования юбилейных дат городов. Вся страна отмечала 1947 г. 800-летие Москвы, в 1957 — 250-летие Ленинграда. Праздновали свои юбилеи древнерусские города Владимир и Новгород, столица Грузии Тбилиси. Летом 1960 г. собирали многочисленных гостей на 100-летие Владивосток, на 950-летие Ярославль, первый город, построенный на великой Волге. Кульминацией всех этих праздников явились театрализованные представления на стадионе, в которые входили инсценированные прологи.

В Ярославле действие начиналось с того, что над полем снижался вертолет, по трапу которого сходил «медведь» - эмблема города. Его встречали князь Ярослав Мудрый со своими воинами и строителями города. За ними на белом коне в окружении свиты въезжал Александр Невский, в арьергарде плелись запряженные в телегу «псы-рыцари». Далее следовал основатель русского театра Федор Волков. На тройке, под перезвон колокольчиков, проезжал поэт демократ Н. А. Некрасов. Появлялась баржа, которую тянули измученные непосильным трудом бурлаки. Звучала музыка «Варшавянки», начинавшая рассказ о стачке вспыхнувшей на Ярославской большой мануфактуре в 1905 г. На поле выходила рабочая демонстрация. «Жандармы» пытались отнять у демонстрантов красное знамя. Короткая схватка заканчивалась победой рабочих... Инсценировка показывала мобилизацию ярославцев на защиту социалистического Отечества от белогвардейцев и интервентов, ударные дела первых пятилеток, смертельную борьбу с фашистскими захватчиками.

Аналогичным образом был выстроен инсценированный пролог в Севастополе в 1961 г., в котором ожили картины легендарной обороны Севастополя, возникли образы прославленных героев — полководца Суворова, адмиралов Ушакова, Корнилова, Нахимова, матроса Кошки, хирурга Пирогова и других защитников города. Затем были показаны эпизоды героической защиты Севастополя во время Великий Отечественной войны: взятие Сапун-горы, уничтожение вражеских танков.

Если инсценировки этих лет в театрализованных представлениях на стадионе, отражая те или иные историко - революционные события, пытались повторить их с помощью иллюстрирования и костюмирования, то в дальнейшем их поиске образного решения действия такие попытки начали опираться на выразительные средства спорта и искусства, в частности хореографии и пантомимы.

В связи с этим интересным представляется генезис использования выразительных средств спорта в массовых инсценировках. Методические попытки развить театрализованное действие на основе массовых гимнастическо - спортивных инсценировок были предприняты еще в 20-х годах**86**. Приводя примеры типичных для тех лет инсценировок «Весна — 1 Мая», «История физической культуры», «Режим, быт, революция», «Дары природы», «Юбилей отделения «Спартак», авторы опирались на «...то соображение, что с помощью физических движений можно с успехом выразить почти всякую идею, придавая ей живую наглядную форму... широко могут быть использованы физкультурные упражнения и движения для зрелищ как массового развлекающего характера, так и агитационного и даже пропагандистского»**87**.

Анализируя роль физической культуры в организации массовых празднеств, демонстраций, инсценировок, а также рассматривая элементы физической культуры, годные для праздничных выступлений, авторы подчеркивали, что в действиях, связанных с «массовой инсценировкой... мы всюду находим более или менее широкое применение простых или же более сложных элементов физической культуры... Отсюда первый вывод о необходимости знаний этих элементов в целях их наиболее выигрышного применения в массовых празднествах, демонстрациях, инсценировках»**88**.

Вторым важным моментом для сегодняшнего понимания инсценировок в художественно-спортивных представлениях является постановка вопроса о серьезном, продуманном сценарном замысле и четкой организации репетиционного процесса. «В случаях, когда тенденция связать элементы физической культуры с идеей праздника имеется, гимнастическо-спортивное выступление осложняется, требует большой продуманности, большой подготовки, обыкновенно выходящей за пределы текущих занятий групп физической культуры. В этой тенденции, с помощью отдельных элементов физической культуры и той или иной их комбинации, выражать определенную идею, иллюстрировать ту или иную мысль, действие, событие и заключается переход к тому, что мы называем гимнастическо-спортивной инсценировкой»**89**.

Наконец, третий параметр понимания проблемы - синтетический характер инсценировок в художественно-спортивных представлениях. «В гимнастическо-спортивных инсценировках одними элементами физической культуры уже не ограничиваются. Эти элементы слагаются в одно, организованное целое с другими обычными элементами инсценировок: литературное слово, песня, музыка, жест, драматизация, световые и звуковые эффекты, все это переплетается в творческой комбинации с элементами физической культуры... дает возможность гораздо полнее, глубже, всестороннее и жизненнее выразить желаемую идею, мысль и лучше отобразить желаемое действие или событие...

Подведем итог тому, что может дать физическая культура в качестве элементов массовой гимнастическо-спортивной инсценировки:

а) организованную ходьбу разнообразных видов с возможностью включения в нее сотен и тысяч людей, с возможностью дать им быстрый и бодрый темп или, наоборот, медленный, тяжелый; организованные перемещения по разным линиям, с образованием всевозможных форм и фигур букв алфавита, слов, символических знаков и т. д.), с соблюдением при этом ритма и гармонирования с музыкой;

б) всевозможные построения и нагромождения групп в форме живых статуй, живых картин, живых пирамид, разнообразнейших типов или массы тел (горообразные памятники, пятиконечные звезды, мощная колонна и т. п.);

в) гимнастические, ритмические и пластические движения, имитирующие всевозможные бытовые, производственные и трудовые движения: удары кузнеца, движения косаря, движения дровосека, движения бросания, движения поднятий и т. п.;

г) коллективный танец, начиная от имитационных существующих (крестьянский, матросский, русский, малороссийский, греческий, китайский и т. п.) и кончая искусственно создаваемыми в зависимости от необходимости иллюстрирования»**90**.

Рассматривая технику организации спортивных инсценировок, особый акцент следует сделать на том, что «построение инсценировки должно быть возможно динамичнее. Техника проведения рассчитывается на то, чтобы не только было много движения у непосредственно действующих лиц, но чтобы и зрители вовлекались в действие»**91**. Тем самым подчеркивалось органичное единство как темпо-ритмической организации действия, так и приемов организации аудитории.

Совершив диалектический виток, вобрав лучшие традиции гимнастическо-спортивных инсценировок, а также новейшие современные достижения, как конструкторские, так и творческие, инсценировки достигли наиболее яркого воплощения, образного раскрытия темы праздника в стадионных художественно-спортивных представлениях 80-х годов. Примером сочетания выразительных средств искусства и спортивно-массового действия могут служить инсценировки в эпизодах художественно-спортивных представлений, посвященных 2000-летию столицы Узбекистана — Ташкента и 1500-летию столицы Украины — города-героя Киева. Не останавливаясь подробно на выразительных средствах и приемах, используемых в этих художественно-спортивных представлениях (массовые упражнения, построения и перестроения, групповые и сольные номера, живой художественный фон, (рокирующая группа)**92**, сделаем акцент на методических возможностях организации театрализованного действия с помощью инсценировок.

Центральным образом представления, посвященного 1500-летию Киева, стал Днепр, то мягко лирический, то грозно бушующий, окрашиваемый алыми всполохами огня в кровавой битве за город. Художественный эффект создавался при помощи фонирующей группы девушек (1200 гимнасток в бирюзовых костюмах с голубой и алой лентами-шарфами в руках).

Эпизод «Вместе на века» состоял из художественно-спортивных картин, ожививших яркие страницы истории города-юбиляра. В картине «Былина о Киеве» фольклорные оркестры бандуристов и гусляр сопровождали действия сошедших со страниц древней летописи основателей Киева Кия, Щека, Хорива и сестры их Лыбеди.

На фоне крепости древнего Киева начинается пластико-хореографическая композиция, отражающая тему защиты Киевской Руси от нашествия врагов. На художественном фоне появляются Золотые ворота - символ могущества Киевской Руси. По «фарватеру» бурлящего Днепра движутся на четырех стругах Ярослав Мудрый со своей свитой, здесь же легендарный Боян. Былинный рассказ о Киеве продолжает картина «Колокол братания», врывающаяся в действие, словно гул истории. Трансформируются костюмы участников действия, из воинских превращай в национальные украинские, одновременно боевые щиты превращаются подсолнухи. На поле оживает картина воссоединения Украины с Россией, братания двух народов. Под звон колоколов выезжает на коне Богдан Хмельницкий во главе кавалькады казаков, восторженно встречаемый всеми участниками эпизода. Происходит братание двух символических групп русских и украинцев.

Органичное единство инсценировки и реального действия стало основой эпизода «Берегите мир». В картине «Форсирование Днепра» словно возвращая всех присутствующих на художественно-спортивное представлении в далекие дни Великой Отечественной войны, раздаются позывные — первые такты мелодии песни А. Александрова «Священная война». На художественном фоне возникает фрагмент горельефа Мемориального комплекса героям — освободителям Киева на крутом берегу Днепра. Все дальнейшее театрализованное действие строилось на удачно решенном постановщиками инсценировании «Песни о Днепре» композитора М. Фрадкина на стихи Е. Долматовского, звучащей над стадионом в исполнении хора и оркестра.

Меж крутых холмов и высоких круч,

Где любили мы и росли.

Ой, Днепро, Днепро! Ты широк, могуч,

Над тобой летят журавли.

На поле стадиона возникает мирно текущий величественный Днепр (девушки фонирующей группы плавно выполняют упражнения с голубы ми лентами-шарфами).

Враг напал на нас, мы с Днепра ушли,

Смертный бой гремел, как гроза.

Ой, Днепро, Днепро! Ты течешь вдали

И волна твоя, как слеза.

В музыке все явственнее тревожные ноты. Днепр начинает волноваться. Девушки словно бы накатывают одну волну за другой, создавая впечатление бурлящей реки. В фонограмме возникают звуки боя — взрывы разрывы снарядов, пулеметные очереди, ружейная стрельба. В волнах Днепра появляются алые блики — всполохи взрывов (девушки пользуют ленты-шарфы красного цвета).

Кровь фашистских псов пусть рекой течет,

Враг советский край не возьмет.

Как весенний Днепр, всех врагов сметет

Наша армия, наш народ.

Над стадионом разносится всё усиливающееся мощное «Ура!». Из глубины поля вперед устремляются, врываясь в «сметающий врагов» Днепр, воины в форме красного цвета, плащ-накидках, касках, с красными знаменами. Кажется, что они только что сошли с ожившего горельефа мемориального комплекса, изображенного па художественном фоне. По мере нарастания упорного боя при форсировании Днепра река постепенно окрашивается в кроваво-красный цвет.

…Кто погиб за Днепр, Будет жить в веках,

Коль сражался он, Как герой!

Медленно над Днепром вырастают «скульптурные группы воинов в красной форме — фрагмент горельефа мемориального комплекса (они подняты на круглых площадках среди построения девушек фонирующей группы), символизируя вечную память народа о погибших героях. Воды Днепра вновь окрашиваются в мирный голубой цвет.

Звучит в исполнении сводного оркестра «Песня о Советской Армии» композитора Б. Александрова. На боковую дорожку выезжает колонна военных открытых легковых автомашин с легендарными боевыми знаменами частей, участвовавших в обороне и освобождении Киева, знамена сопровождают киевляне — ветераны Великой Отечественной войны. На художественном фоне появляется бликующая под лучами солнца тройная Золотая Звезда — награда города-героя Киева.

В заключение отметим, что инсценировки, зародившись в первые послереволюционные годы, наилучшим образом отвечали потребностям масс в осмыслении происходящих событий, их стремлению к коллективному творчеству. В этом виде театрализованного действия, рожденном революционным энтузиазмом народа, и сегодня основой являются злободневность, зрелищность, синтетичность, массовость. Рассмотрение основных направлений использования инсценировок позволяет сделать вывод о методических принципах их построения.

1. Инсценировки никоим образом не должны превращаться в беспочвенную игру. На основе близких аудитории общественно значимых событий истории они создают эмоциональный настрой, выражающийся в потребность действовать. Отсюда введение в канву инсценировки, наряду с историческими персонажами и документами, живых участников событий, а также программирование необходимого активного действия.

2. В зависимости от жанра инсценировок сочетание реальной исторической и символической ассоциативной образности, использование документального и художественного материала может быть различным. При этом инсценировки неотделимы от реального места действия, либо от специально организованной документально подлинно пространственной среды, что способствует конденсированию и выражению в их замысле, а затем и воплощении огромного идейно-патриотического потенциала.

**5. Место народных традиций и фольклора**

**в театрализованном празднично-обрядовом действии**

Особое место в театрализованном празднично-обрядовом действии занимают народные традиции и фольклор, которые являются богатством, выработанным поколениям и передающим в эмоционально-образной форме исторический опыт, культурное наследие. В культурно-творческо-сознательной деятельности широких масс сливаются в едином русле народные традиции, фольклор и художественная современность. Эта деятельность становится неотъемлемым компонентом образа жизни советских людей, развития празднично-обрядовой культуры в СССР.

Как известно, образ жизни отражает не только определенный способ общественного производства, специфические черты той или иной общественно-экономической формации, но и культурно-этническое наследие каждого народа, социальное содержание жизни людей, формы и поведения, обычаи, нравы, которые соответствуют господствующему типу общественных отношений. Вековые чаяния и мечты о расцвете человеческой личности, о народном счастье, нашедшие яркое воплощение в фольклоре народов СССР, удивительно созвучны идеям всесторонней гармоничного развития человека. Именно поэтому так актуален сегодня воспитательный потенциал народны традиций и фольклора. Они позволяют избавить празднично-обрядовое действие от пассивной зрелищности, превратить театрализованные формы художественно-массовой работы в социально-культурную самодеятельность людей, органично связанную с их трудом, бытом, всей жизнедеятельностью.

Однако анализ использования народных традиций и фольклора в художественно-массовой работе показывает, что сегодня более интенсивно развивается линия понимания их как основы репертуара художественной самодеятельности, а также профессиональных коллективов, т.е. линия концертно-зрелищная. Для нас же гораздо больший интерес представляет другая линия — рассмотрение и использование традиций и фольклора как своеобразного народного театра, сложившегося массового действия, утвержденного исторически стереотипа поведения, причем художественно оформленного и осмысленного. Соединение художественно-массовой работы с традициями и фольклором как народным театральным действием способно дать наполнение сценарно-режиссерскому замыслу театрализованной акции, обогатив ее в то же время проявлением социально-культурного творчества самих участников.

Для более четкого осмысления методики использования народных традиций и фольклора в празднично-обрядовом действии следует обратиться к пониманию художественной специфики русского фольклорного театра, как одного из видов народного искусства, изложенному ученым-фольклористом В. Е. Гусевым**93**. Автор в первую очередь подчеркивает коллективность творческого процесса, опирающуюся на всеобщую импровизацию как основу такого театра. При этом впервые предлагается в фольклорной драме «принцип комбинации блоков», дающий возможность воссоздания содержания каждый раз заново, варьирования сюжета и всего импровизированного действа, возможность выбора сцен и их перестановки в структурных комбинациях конкретного сценарно-режиссерского замысла, т. е. практика монтажа эпизодов празднично-обрядового действия, имеет следствием большую композиционную подвижность и вариантность.

Именно эта идея является очень важной для соединения художественно-массовой работы с фольклором, ибо позволяет использовать сюжетные «блоки» не только как конкретный художественный репертуар, а как основу эпизодов, активно включающих аудиторию в массовое театрализованное действие, связанное с трудовыми, бытовыми и другими традициями.

Важным аспектом понимания места фольклора, народных традиций в празднично-обрядовой деятельности первых послереволюционных лет является восприятие их в контексте многосторонней сложности идейных, нравственных, эстетических сил революционного преобразования общества. Зарождался новый советский фольклор, в котором вера в наступающую справедливую жизнь становилась явью. Подчеркнем, что в празднично-обрядовом действии по-новому используются старые фольклорные принципы такие, как традиционность, вариантность, демократический характер, оптимизм, коллективность. Это позволяет найти нестандартное сценарно-режиссерское решение театрализованного действа на основе народных традиций и фольклора, заключающееся в приемах реализации праздничного настроя, поиске образности, выборе места и времени, оформительском замысле.

Следует отметить, что динамика развития советского праздника была неотделима от сочетания традиционных форм народного гулянья с новым социальным осмыслением их содержания. При этом фольклору было отведено значительное место. Занявший большое место в празднично обрядовом действии 30-х годов публицистический фольклор характеризовался в первую очередь органичным соединением элементов традиционного карнавала и русской народной потешной скоморошины с острой политической и экономической сатирой на негативные явления действительности, карикатурным изображением врагов СССР. «Решенные в условно-лубочном стиле, идущем от народного площадного театра, отдельные образы и целые эпизоды, построенные в сатирически-буффонном плане, неизменно вызывали всеобщий одобрительный хохот многотысячной зрительской аудитории»**94**.

Таким образом, рассматривая возможности использования народных традиций и фольклора в празднично - обрядовом действии, мы должны четко понимать, что в сценарно-режиссерском замысле они представляют для нас особый инструментарий, который может существовать и развиваться самостоятельно, вне произведений коллективного народного творчества. Такой подход позволяет нам программировать активное включение аудитории в театрализованное действо на основе оригинальной, современной сюжетно-образной трактовки народных традиций и фольклора.

Не случайным поэтому кажется нам тот факт, что первые национальные праздники советских республик несли в своей основе издавна распространенные массовые формы бытования народных традиций и фольклора.

В Грузии такой основой явились опирающиеся на использование фольклорных традиций древние народные празднества «каэноба», во многом напоминавшие европейские карнавалы и маскарады; «берикаоба» — импровизированный народный театр масок, а также ашугский бродячий театр «нагли», который напоминал мистерии — религиозные драмы в Западной Европе средних веков. Все они осуществлялись под открытым небом и носили характер массового действа**95**.

Выдающийся грузинский режиссер К. А. Марджанишвили, много и плодотворно работавший в жанре массового театра, не раз осуществлявший театрализованные праздники, был свидетелем грандиозных представлений в Грузии, основанных на народных традициях и фольклоре**96**. В 1924 г. он опубликовал в журнале «Кавкасиони» статью «Вопросы грузинского театра», в которой связывал народные традиции прошлого со средствами внешней выразительности и образности революционных массовых праздников на улицах и площадях, в осуществлении которых так преуспели в те годы в РСФСР. Призывая деятелей грузинского театра вспомнить о тех замечательных истоках фольклора, которые связаны еще с храмовыми празднествами, К. А. Марджанишвили, в частности, писал: «Невозможно, чтобы мы, так любящие зрелища, так богатые красочностью в быту, начиная свадьбами и кончая похоронами, не имели своего театра в прошлом. Возьмите наши храмовые празднества, нашу «шаиробуо» (состязание в стихосложении), «перхули» с двумя состязающимися полухорами, «махроба» (свадебное шествие), «берикаобу» и, наконец, «каэнобу». Сколько в них театрализации и национального своеобразия»**97**.

Народные традиции и фольклор занимают важное место и в современных праздниках Грузии, таких, как «Тблисоба», «Гареджоба», Цветение лозы, День цитрусовода, Праздник чая и др. Все эти праздники урожая и труда, построены на основе своеобразия национального грузинского колорита, придающего им неповторимую окраску. В них одновременно присутствует как продолжение традиции, так и отражение современности.

Так, например, праздник «Гареджоба» проводится в Сагареджинском районе с 1979 г. Он посвящен возрождению пустыни Удабно — вековой мечте грузинского народа, отраженной в его фольклоре. В наше время эта мечта воплотилась в действительность, что отразилось в традиционом празднестве, обусловило его новое наполнение, органично сочетаемое с фольклорным началом. Встреча с водой, пришедшей в пустыню и превратившей ее в плодородные земли, позволила использовать в празднике местный фольклор, а также ряд старинных грузинских ритуалов, опираясь на конкретную событийную основу.

Действие начинали веселые берики — старинные персонажи грузинского фольклора, песнями и ритуальными действиями встречавшие появление воды в оросительном канале, всячески «задабривавшие» и «кликавшие» ее никогда не покидать этик мест. Берики постепенно вовлекали в театрализованное действие всех присутствовавших на празднике шутками, играми на воде, приглашали желающих окунуться в воду, заводили на берегу огромный хоровод. Затем дети наполняли огромный кувшин водой из канала и вручали его старейшему жителю, который отпив глоток, передавал по древнему грузинскому обычаю символическую чашу гостям праздника. Кульминацией праздника явилось посвящение в рабочие и награждение передовых мелиораторов памятными медалями у символического памятника «Древо жизни», поднявшегося рядом с каналом и олицетворяющего возрождение «мертвой» земли.

Мы видим, как образное решение театрализованного праздника — встреча воды, воплощающей жизнь, плодородие, счастье — стимулировало появление национальных персонажей, традиционного народного действа. Фольклорная образность органично переплелась с новыми советскими ритуалами.

Генезис праздников в Узбекистане также демонстрирует, что их становление в советский период связано во многом с эволюцией театров маекара, бозов, кызыкчи, купф чокбозов, которые были теснейшим образом переплетены ( творчеством народных масс, его традициями и фольклором. Именно они лежали в основе представлений кызыкчг (шутов), бродячих комедиантов, сочетающих актерскую игру со стихосложением, акробатикой, плясками. Исследователи отмечают: «Несложные представления кызыкчи приближаются по характеру к комедии масок. Обращенный к массовой аудитории репертуар комедиантов носит ярко выраженную социальную окраску»**98**. При этом подчеркивается, что свойственные им «гротеск во внешности, движениях и жестах, саморазоблачение и взаиморазоблачоние отрицательных персонажей, условное изображение места и времени действия, тесный контакт со зрителем, широкое использование импровизации, острословия — аскии, сатирических куплетов и танцев... естественно переплетались с формой нового агитационного театра, придавая ему национальный колорит»**99**.

Интересное исследование У. X. Карабаева наглядно демонстрирует, что социально-воспитательное значение таких различных по содержанию народных праздников, как «Навруз» (Праздник весны), «Гул Байрами» (Праздник цветов), «Хирмон Байрами» (Праздник урожая) и многих других, связано в первую очередь с преемственностью ис пользуемых в них традиций и фольклора. Это относится и к «Тукма» — малому представлению, состоящему из нескольких пантомим, сценических рассказов, песен, музыки, исполняемой маскарабозами, а также «Хатарли Уйин» — большому представлению, состоящему из нескольких частей и десятков эпизодов, разыгрывающихся в логической последовательности на протяжении многодневного праздника**100**.

Новый характер художественно-образной стороне театрализованных праздников Узбекистана придавало использование специфических форм комедийной импровизации, острословия (аския), состязаний в остроумии (чанди), других особенностей национального фольклора. Выдающимся организатором, которому удалось на основе прогрессивных национальных традиций, своеобразия местного колорита и самобытного фольклора создать наполненное революционным характером театрализованное действие, стал Хамза Хаким-заде Ниязи. В драматургической канве митингов, представлений, инсценировок он сумел с учетом специфики обстановки и политической ситуации использовать действенные способы активизации массовой аудитории. Театрализованное действие, сутью которого стало сочетание злободневности и оперативности в организации документального материала с привлечением к участию местных народных мастеров, широко использующих импровизацию, позволяет говорить о создании в республике новых, отвечающих требованиям времени национальных праздников на основе сложившихся традиций и фольклора.

Опираясь на существующие у узбеков традиции «той» (торжества, празднования важных событий) и «сайл» (гулянья, посвященного какому-либо событию), Хамза наполнив древние традиции новым содержанием, стал инициатором появления системы прогрессивных празднеств

К ним, в частности, следует отнести «той-праздники» (восточные вечера), отмечавшие годовщину победы Октября. Они проходили на протяжении трех дней и объединяли в себе единый праздничный комплекс, включавший различные формы театрализованного действия: карнавальные шествия, массовые инсценировки, агитпредставления. Преобразуя традиционно сложившиеся формы в театрализованный праздник, Хамза видел основную задачу в том, чтобы, во-первых, «показать народу все отвратительные стороны старого мира и начать против них борьбу»**101**, а во-вторых, помочь «увидеть реальные результаты, которые принесла революция»**102**.

Именно этот принцип был положен в основу использования народных традиций и фольклора на празднике 2000-летия Ташкента (авторы сценария Д. М. Генкин, Б. Н. Петров).

Уже в его прологе — эпизоде «Сияй, Ташкент, звезда Востока» приветственные звуки узбекских национальных музыкальных инструментов— карнаев и сурнаев, выход старейших певцов, рассказчиков и музыкантов в национальных костюмах со старинными инструментами начали традиционное для Востока импровизационно-фольклорное действие, вызвавшее активную реакцию собравшихся, превратив их в участников праздника.

В эпизоде «Восточная легенда», который, по мысли авторов, должен был отразить избавление жителей республики от угнетения, новые революционные веянья в Узбекистане, особенной удачей явилось массовое театрализованное действие, изображавшее революционный ритуал сжигания паранджи — вхиджо. Здесь в танцевально-игровом фольклорном действии постановщики соединили содержательную основу народной традиции с художественно-спортивной формой используемых выразительных средств (девушки фонирующей группы с алыми лентами, изображающие огромный костер: женская танцевальная группа, олицетворяющая избавление от угнетения).

В наибольшей степени опора на национальные традиции и фольклор появилась в эпизоде «Хосил байрами» (Праздник урожая), на который были приглашены все участники праздника.

Под музыку карнаев, сурнаев, ногора в национальных костюмах проходят колонны представителей областей Узбекистана. Раскидывается символическая праздничная чайхана. В ней начинается импровизированное фольклорное действие, в которое органично включен танец огромных «чайников и пиал». Танец заканчивается появлением девушек-узбечек с подносами, на которых пиалы с душистым чаем. Выпить чая могут все участники праздника. А в это время появляется буффонная группа юношей-курашистов. Меняется ритм, начинается танец-борьба под ритмы пойры. К ее звукам добавляются крики джигитов, улюлюканье, звуки гурная. Проходят национальные игры — проносятся на конях джигиты, соревнуются борцы и силачи. Выступают канатоходцы — дорбозы, акро-йагы — магалакчи, кукольники — кугирчокбозы. Эпизод завершается игровым свадебным действием. Возникает огромный палантин «сюзане», под которым и разворачивается обряд традиционной народной свадьбы: представление жениха и невесты, национальные ритуалы, красочные танцы и звонкие песни. Апофеозом становится проезд машин с молодыми парами, которые зарегистрировались в день юбилея города.

Следует обратить внимание, что использование фольклорно-этнической образности при построении театрализоваанного действия в эпизоде «Праздник урожая» показало ее органичное единство с функциональной игрой.

Вышесказанное позволяет сделать вывод, что соединение прогрессивных элементов национальных традиций и фольклора с передовыми возможностями методики театрализации, носящей интернациональный характер, нашло свою реализацию в праздниках молодой Советской республики с первых лет революции. В этом смысле дальнейший процесс их становления можно проследить в двух взаимосвязанных аспектах.

1. Трансформация существующих в республиках традиционно-народных форм празднования путем включения в театрализованное действие приемов и элементов интернациональной художественной культуры, что позволяет творчески переосмыслять и изменять содержание.

2. Обогащение заимствованных форм и жанров театрализованного действия специфичными для конкретного региона народными традициями художественной культуры, фольклором.

Внедрение народных традиций и фольклора в современные театрализованные праздники и обряды стало сегодня одним из важных направлений создания их сценарно-режиссерского замысла практически во всех регионах страны. Такой синтез дает толчок к созданию новых форм и модернизации старых, способствует художественному осмыслению событийности с позиций исторических, как бы соединяющих вчерашний и сегодняшний день, старое и новое. Тем самым исконно народные праздники обретают новое содержание.

В связи с этим стоит проследить эволюцию старинного народного праздника Ивана Купалы, очень схожего по фольклорному оформлению у белорусов и украинцев. В нем найден органичный монтаж старинного фольклорного действия с новыми советскими традициями, что определяет пути обогащения купальского праздника современным идейным содержанием. Отметим, что этот праздник всегда символизировал расцвет природы, период ее наибольшего жизненного подъема. Не случайно советский фольклорист О. И. Лей писал: «Прославление победы жизни, уважение жизнедейственных сил — воды и солнца — были издавна содержанием этого праздника середины лета»**103**.

В различных регионах Украины купальский праздник еще издавна вобрал в себя много своеобразного местного колорита. Но практически везде неотъемлемые его элементы — зажженный костер, песни и танцы вокруг убранного цветами дерева, купание в речке, гадание на венках. Вот какое описание праздника Ивана Купалы сделала в 1893 г. на Волыни знаменитая украинская поэтесса Леся Украинка: «В Заягельском уезде парни раскладывают костер, а девушки украшают деревцо, березку. Украшают ее венками, бантами и зажженными свечами. Дерево это называется купало. Сами девушки одевают большие венки с разных трав и цветов и имеют при себе еще по венку. Они водят хороводы вокруг деревца, парни тем временем прыгают через огонь. Временами парии пытаются выхватить деревце, тогда девушки защищают его и поют про парней «колючие» шуточные песни... Когда отпоют купало, девушки гадают на венках, один — загадывают на себя, другой — на парня: если венки сойдутся на воде, значит, девушка будет со своим парнем»**104**. А еще в народе ходит поверье, будто в ночь на Ивана Купалу цветет папоротник, и тот, кто найдет этот цветок, будет неизмеримо счастлив всю жизнь. Так что это еще и праздник ожидания счастья.

Сегодня этот старинный праздник предстает не просто традиционным народным веселым гулянием, но подразумевает в своем замысле чествование-людей труда, выражает устремления молодежи.

Накануне Ивана Купалы молодежь, как и прежде, выбирает из своей среды героев праздника — Ивана и Марью. Обычно это юноша и девушка, пользующиеся авторитетом в трудовой и общественной жизни. Музыка встречает гостей, которые на лодках, украшенных зеленью и разноцветными лентами, приближаются к месту проведения праздника. Впереди всех движутся с пылающим факелом в руках, символизирующим жизнь, одетые в красочные народные костюмы Иван и Марья. На остальных лодках — участники танцевальных и песенных коллективов в национальных одеждах, украшенных цветами.

От имени молодежи Иван и Марья рапортуют о трудовых успехах, принимают напутствие ветеранов вместе с пшеничным караваем на расшитом узорами полотенце. Звучит величальная песня «Чтоб у вас и у нас». Иван и Марья зажигают костер — купальское огнище. Сначала тихо, а затем все громче звенят серебряными голосами бандуры. На поляну выходят девушки в красочных украинских костюмах, ярких венцах из цветов и плывут хороводом вокруг дерева, украшенного разноцветными лентами и свечами. Им навстречу движутся юноши. Они пытаются перепеть девушек в шутливо-юмористических злободневных напевах.

Вдруг из реки, как будто из далеких седых легенд, выплывают на фоне вечернего неба фигуры Водяного со своей свитой, русалок, «Того, который плотины рвет» и др. Струи воды, образуя фейерверк брызг, направляются на хоровод. Начинаются игры на воде. Во время их проведения на берегу появляются фигуры в огромных ярких сатирических масках: «пьяница», «хулиган», «дармоед», играющие роли согласно своему обличью, вносящие суматоху и беспорядок. Заметим, что это современные сатирические персонажи, диктуемые новым содержанием праздника. Их замечают Иван и Марья, которые призывают изгнать эту нечисть из нашей жизни. «Пьяницу», «хулигана» и «дармоеда» тащат в воду.

Начинаются хороводы вокруг костра. Издали незаметно приближаются к огню злые силы — аллегорические фигуры Войны, Смерти, Нищеты. Заметив их, все прекращают танец. Иван и Марья обращаются к присутствующим:

— Что не танцуете, люди добрые? А... воина, смерть, нищета... Вон их с нашего праздника! Там, где молодость, смерти быть не должно, потому что молодость — это будущее! Нет — войне!

Лозунг подхватывают все участники праздника. В это время Перелесник (Огонь) подбегает к каждой аллегорической фигуре, поджигая ее, после чего продолжается общий танец. В сумерках, озаренных светом пылающих костров, девушки опускают на поверхность воды венки из полевых цветов.

Из приведенного примера видно, что использование в празднике эмоционально воздействующего на молодежь театрализованного действия невозможно без опоры на народные традиции и фольклор. При этом их функция двояка: как содержательная поэтическо-музыкальная основа и в то же время как традиционное ритуальное действие, дополненное новым советским содержанием.

Анализируя методику использования народных традиций и фольклора в советских массовых праздниках, а также обобщая исследования по этому вопросу**105**, следует особенно выделить те воспитательные возможности, которые придают театрализованному действию активный характер?

Во-первых, целеустремленность, органическая связь ей всем строем и укладом жизни советских людей, которые ценят народные традиции и фольклор именно в идейном, мировоззренческом аспектах как ознакомление с колоритом прошлого, продолжение трудовой эстафеты, укрепление духа дружбы, коллективизма, уважения к старшим, память о героических свершениях. Эти мотивы прямо вытекают из тех духовных и эстетических запросов, которыми руководствуются граждане нашей страны в повседневной жизни.

Во-вторых, стимулирующий характер используемых народных традиций и фольклора, органичная связь их с празднично-обрядовом действии с актуальной общественно полезной деятельностью масс. Совместный свободный труд, массовая посадка деревьев, закладка садов и парков, возведение чего-либо сообща, «всем миром» — органично входит в театрализованное действие, усиливаемое фольклорными зрелищно-игровыми традициями.

В-третьих, функциональный характер, конкретная определенность назначения, привязывающая народные традиции и фольклор к определенным событиям жизни людей. Именно в силу этого фольклор всегда рассчитан на определенную форму активного выражения в празднично-обрядовом действии, свойственную конкретной ситуации и содержанию, помогающую художественно оформить значительный, переломный момент жизни, дать выход энергии, чувствам, эмоциям.

В-четвертых, художественная закрепленность, определенность формы выражения. Рассматривая народные традиции и фольклор как художественно-массовое действие, мы должны отметить, что их жизненная сила заключена главным образом в совокупной устойчивости и повторяемости этого действия как в традиционном, так и в модернизированном виде. Передавая атмосферу события, народные традиции и фольклорные действия вырабатывают определенный стереотип поведения в отношении к нему. Характеризуя эту особенность по отношению к народному обряду, В. В. Вересаев писал: «Вся сила, все значение обряда в художественной закрепленности, в том, что он дает художественное русло для проявления уже теснящихся в душе чувств, избавляя человека от необходимости искать в минуту сильной эмоции путей ее проявления»**106**.

Остановимся на тех типичных недостатках, которые часто допускаются сценаристами и режиссерами при использовании народных традиций и фольклора в театрализованном празднично-обрядовом действии. Здесь необходимо прежде всего отметить часто встречающиеся нарушения баланса между содержательной, идейно-тематической направленностью действия и зрелищностью, развлекательностью. Следует стремиться к их органичной связи в замысле, где одинаково нетерпимы как бездумная развлекательность, так и злоупотребление информационно-пропагандистским материалом, неумело заменяющим порой современное содержательное наполнение фольклорного действия.

К другим типичным недостаткам использования народных традиций и фольклора следует отнести слабую активизацию с их помощью аудитории, сохранение ее деления на празднике на зрителей и исполнителей. Виной тому широко еще пока распространенная ориентация на рассмотрение и использование народных традиций и фольклора всего лишь как постоянного репертуара литературных, музыкальных, танцевальных коллективов. Такая узкая трактовка не позволяет рассматривать фольклорные зрелищно-игровые традиции как сложившееся на протяжении определенного исторического периода сюжетное действо, в рамках которого предусмотрена многозначность ролей его участников. Сюда же нужно отнести и существующее несовершенство художественной закрепленности народных традиций, слабое владение их основами сценаристов и режиссеров празднично-обрядового действия, что ведет к консерватизму, а порой и просто заштампованности в подборе фольклорного материала.

Каковы же реально существующие возможности включения в импровизированное театрализованное действие участников народных праздников на основе фольклорных зрелищно-игровых традиций? Многократный анализ сценариев празднично-обрядового действия показал устойчивую поляризацию — разделение аудитория на зрителей и участников, число которых часто ограничивается лишь персонажами запрограммированного сценарием действия. При этом слабо учитывается в замысле потребность более активного участия в действии со стороны основной массы.

Насыщение театрализованного действия традиционны и фольклорными элементами, импровизацией на основе сложившихся обычаев, появление фигур бериков, кызыкчи, скоморохов как персонажей сценариев значительно повышают степень активности участников.

В театрализованном празднике «Прощай, зимушка-зима», проводимом на территории лесопарка мотеля-кемпинг «Ольгино» (автор сценария и режиссер А. А. Конович) функции скоморохов заключались в создании атмосферы красочного русского веселья, стимулировании активности гостей: вовлечь в игру, заставить принять участие в традиционных народных конкурсах и забавах, молодецких игрищах, создать импровизированный хоровод вокруг горящего чучела Масленицы.

Подчиняясь общей драматургической канве действия каждый из скоморохов выбрал себе маску с определенным характером и темпераментом. Кропотливый поиск грима и парика, костюма, аксессуаров и, конечно, пластики позволил, постоянно втягивая гостей в театрализованное действие на основе общего замысла, каждому из скоморохов, разыгрывать свой сюжет в соответствии с выбранной ролью, что делало их непохожими друг на друга. Сопровождавшие действия веселых ряженых пляски и хороводы, песни и потешки, катания с ледяных гор и на русских тройках были усилены элементами традиционного народного зрелища: огненные действа, представления кукольников, медвежьи комедии, выступления музыкантов, шарманщиков-гадалок, балконных зазывал и балаганных балагуров, угощение блинами и другими яствами русской масленицы. Это помогло на основе фольклорной образности создать особый по атмосфере, эстетике и стилистике праздника.

Так традиционное угощение блинами, благодаря точно найденному фольклорному образу — ритуально-шуточному поклонению «солнцу-блину», стало символом встречи весны, втянув в активное действие всех гостей праздника.

С потешными шутками и балагурными присказками появлялись скоморохи с флагом праздника. Под мелодию русской народной песни «Ах вы, сени мои, сени» его поднимают над затейным полем, и на ветру начинает трепетать эмблема праздника — на голубом поле хитро улыбающееся солнце-блин. Скоморохи втягивают гостей в хоровод с задорными прибаутками и ритуальными движениями вокруг развевающегося флага.

Как на рукавичке драной

тесто разливалося.

Солнце блинчиком румяным

В печке выпекалося.

Долго на огне сидело,

Жаром наливалося.

Долго в маслице кипело

Солнышко, старалося.

Только зря его к обеду

Подавать пытаются.

Солнце — прыг! — с тарелки в небо,

Вон как улыбается!

Красно-Солнышко-Ярило,

Кто ты — блин или светило?!

После заключительного обращения, повторенного несколько раз всеми участниками праздника словно заклинание, скоморохи вместе с коробейниками начинают обносить всех блинами с горячим чаем.

Звучат праздничные фанфары. Сопровождаемая братьями-месяцами Мартом, Апрелем и Маем, Весна-Красна обращается к собравшимся: По обычаю нашему русскому, миром и теплом встречаю я вас, гости дорогие, на празднике блинами с пыла с жара потчевать. А это значит, знают все, — конец Зиме, начало Марту и Весне.

Братья-месяцы с разноцветными горящими фальшфейерами в руках подходят к костру, на вершине которого установлено чучело Масленицы. Март: Загорись, моя лучина... Апрель: Улетай, Зима-кручина... Май: Масленица, загорись, огненная, всколыхнись! Как только загорается костер с Масленицей, вспыхивают еще несколько малых костров вокруг затейного поля. Гремят выстрелы орудийного салюта. Возникают пиротехнические эффекты. Вокруг костра скоморохи вновь заводят хоровод, втягивая всех участников театрализованного действия в заклинание прощания с зимой.

Гори, гори ясно,

Чтобы не погасло!

Чтобы все метели

Разом улетели.

Чтобы птички пели,

Травки зеленели,

Небеса синели

И колосья зрели,

Чтобы все невзгоды,

Холод, непогоды,

Зимние морозы,

Неудачи, слезы —

Пусть они сгорают,

К солнцу улетают!

Гори, гори ясно,

Чтобы не погасло!

Змейка хоровода танцует вокруг костра, затем проносится через катальную горку, после чего начинаются игры, народные старинные аттракционы и забавы.

Программируя в сценарии театрализованное импровизационно-игровое действие, постановочная группа не просто обозначила его персонажей, но и разработала фольклорно-образное наполнение их деятельности, основанное на народных традициях проводов зимы в России. Это позволило использовать традиционные персонажи, в частности скоморохов, не столько как актеров-исполнителей, сколько в качестве возбудителей, стимуляторов активного массового действия всех участников. Такая переакцентировка помогла уничтожить барьер пассивности между персонажами и аудиторией театрализованного праздника «Прощай, зимушка-зима», дала возможность всей массе участников творчески проявить себя.

Анализ наиболее распространенных разновидностей праздников и обрядов, в которых народные традиции и фольклор являются основой организации событийного материала и массового действия, показывает, что с их помощью можно активизировать аудиторию, втянуть ее в общение, предложить освященный временем стереотип отношений и поведения. Эта деятельная сторона народных традиций и фольклора, столь важная для методики их использования в сценарно-режиссерском замысле праздников и обрядов, проявляется в наиболее повторяющихся типах театрализованного действа в качестве реального канала проявления активности личности. Поиск и обоснование таких каналов активизации, программирование в замысле включения человека в массовое действие чрезвычайно актуальны, так как избавляют от указанной нами часто повторяющейся ошибки сценарно-режиссерской разработки праздников и обрядов — пассивной роли в них аудитории, ее преимущественно зрительской позиции.

Можно выделить следующие типы активной деятельности, характерные для театрализованного фольклорного действия, основанного на сложившихся народных традициях.

1. **Костюмирование участников**, стимулирующее их активность, выступающее своеобразной движущей силой театрализованного фольклорного действа, позволяющее участникам войти в роли традиционных народных персонажей сложившейся ритуалистики. Костюмироваиие как бы синтезирует две стороны театрализации, ибо не только превращает человека в исполнителя фольклорного действия, но и позволяет надеть тот или иной костюм, являющийся сам по себе произведением фольклора, причем порой весьма ценным. Костюм, история которого как отдельная отрасль знаний складывалась на протяжении многих веков, широко используется сегодня в исторических, этнографических и календарных праздниках и обрядах. Притягательная сила костюмирования на таких мероприятиях позволяет формировать группы персонажей, становящиеся центрами, вокруг которых развертывается действие, втягивающее и некостюмированных участников.

В театрализованных праздниках и обрядах постоянно используются традиционные народные аллегорические персонажи. Так, в празднике урожая, проводившемся в Целинограде, в основу сценарного замысла была положена народная легенда, позволившая выстроить театрализованное действие как разрешение спора между Розой и Пшеницей, олицетворяющими красоту и жизнь. Подобные персонажи очень часто встречаются в праздниках и обрядах всех регионов нашей страны. На Урале это — Труженица-Сталь в праздниках на металлургическом заводе г. Челябинска, Мансийская Земля в профессиональных праздниках нефтяников Тюменской области, Королева-Нефть на праздновании 25-летия Ново-Уфимского нефтеперерабатывающего завода.

Интерес представляет также использование в построении костюмированного театрализованного действия мифологических персонажей, таких, как Дионис, Нептун. В центре образного решения сложившейся системы театрализованных праздников в городах Сысерть и Верхняя Пышма Свердловской области, основанных на народных традициях и фольклоре, — сказочные персонажи Данила-мастер и Хозяйка богатств уральских.

Использование в театрализованных праздниках и обрядах традиционных народных аллегорических, мифологических и сказочных персонажей, создающих персонифицированную фольклорную образность, вызывает сегодня много споров, частые методические просчеты в сценарно-режиссерских замыслах. В связи с этим подчеркнем еще раз, что для замысла и воплощения театрализованного праздника как явления художественно-публицистического большое значение имеет точное соотнесение документального материала и выразительных средств искусства, реального и игрового действия, органичность их синтеза. Анализ накопленного опыта и многолетняя сценарная практика показывают, что здесь нужна особая методика, категорически не допускающая, когда реальное действие необоснованно подменяется фольклорно-игровым, что создает ощущение неорганичности, надуманности, фальши.

Сочетание информационно-пропагандистской и эмоционально-образной линий театрализации при поиске персонажей фольклорного действа бесспорно должно опираться на отношение человека традиционной культуры к окружающей его природе. Исстари оно строилось на основе своеобразного «договора», реального потому, что человек видел в природе партнера, с которым возможен диалог. В роли партнера могли предстать различные при родные силы и явления, очеловеченные фольклорно-символической образностью. При этом как бы объединялись в мифологии, этнографии мир человека и природы, поддерживалось равновесие.

Исследователь русского народного традиционного календаря А. К. Байбурин подчеркивал, что «языческие обряды основывались на договорных, двусторонних, обменных связях человека и природных сил, а религиозные обряды — на одностороннем, покровительственном к человеку отношении», в силу чего «договорная модель» возникает на определенном этапе развития у всех народов»**107**; Отталкиваясь от магической сути такой «договорной модели», отметим, что именно она позволяет активно включить в театрализованное действо, основанное на народных традициях и фольклоре, костюмирование участников. Суть его в единении природы, дающей человеку живительную силу, и человека, отдающего природе часть получаемых от нее благ (урожай, плоды охоты, рыболовства и т. д.) в форме обрядового действия, в частности различного рода реальных либо театрализованных жертвоприношений.

Естественным сегодня представляется действие, в котором Весна-Красна, являющаяся фольклорно-символическим персонажем сельского праздника, дает шутливые напутствия его участникам, обещая помочь с погодой, а царь морской Нептун на празднике День рыбака «выкуривает» с рыбаками трубку мира и заключает в игровой форме договор честно ловить рыбу, с одной стороны, и не баламутить море — с другой. В этих примерах мы видим, что художественные персонажи ведут линию фольклорно-игровую, подчеркивают ассоциативную образность всего действия.

Именно таким персонажем на празднике виноградной лозы в Молдавии является покровитель виноградарства Дионис, который выезжает в нарядной колеснице под барабанную дробь и фанфары, сопровождаемый свитой. Этот персонаж в ярком плаще, украшенном виноградными листьями, с венком из спелых гроздьев на голове и с рогом вина в руках является символом праздника. Поэтому его выступление с поздравлениями, «урожайные» награждения могут происходить только от имени самого персонажа, в основе их должны лежать фольклорные зрелищно-игровые традиции.

К сожалению, часто приходится сталкиваться с ситуацией, когда в театрализованных праздниках и обрядах традиционные народные персонажи ведут линию реального действия: читают официальные документы, проводят награждения передовиков производства, принимают рапорты, посвящают в профессию. В уже упоминавшемся нами празднике, посвященном 25-летиго Ново-Уфимского нефтеперерабатывающего завода, в кульминационный момент появилась Королева-Нефть. На голове изображавшей ее девушки был укреплен обруч с ниспадающими широкими шурфами — «потоками нефти». Королева-Нефть зачитывала Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении предприятия. Аналогичный прием использовался в театрализованном празднике на Салаватском ордена Ленина нефтехимическом комбинате, где Волшебница-Химия со своей свитой появлялась не только в игровой части, но и там, где действие приобрело реальный характер. Никак нельзя согласиться с выводом, что «такой прием позволил в наглядно-зрелищной форме вводить новые факты, документы, материалы и в то же время не перегружать праздник излишней документальностью»**108**.

На одном из празднований Дня рыбака в Клайпеде реальное действие — церемония посвящения учащихся ПТУ в полноправные моряки — было полностью превращено организаторами в игровое действие. Главный боцман праздника оглашал поименно выпускников рыболовецкого училища. Нептун окроплял их морской водой. Старшая Русалка надевала через плечо каждому символическую ленту из рыболовных траловых сетей, а затем все вместе они принимали торжественную клятву и после того, как каждый выпускник расписывался под ней, вручали ему почетный диплом, скрепленный автографами.

Такое действие, главными персонажами которого стали Нептун, Русалка, Главный боцман. Черти, нарушило соотношение в нем реального и игрового начал. Церемония, являющаяся кульминацией праздника, была превращена в беспочвенную игру. В то время, когда аллегорические мифологические персонажи активно действовали на торжестве, реальные герои — руководители училища и рыболовецкого колхоза, наставники и родители — оказались как бы непричастными к нему. Все это вызвало у тех, кого посвящали в профессию, а также у всех присутствующих на празднике, чувство нереальности происходящего, что снизило педагогический и эмоциональный эффект театрализованного действия.

Мы видим, что костюмирование определяет характер общения в театрализованном фольклорно-игровом действии, позволяя ускорить процесс адаптации в нем участников праздника за счет превалирования в сценарном смысле не личностного, а ролевого общения. Костюм, маска, реквизит в сочетании с мимикой и жестом становятся определенной знаковой системой, языковым кодом, под воздействием которых происходит слияние практически-реального и условно-идеального поведения.

2. **Коллективная импровизация**, представляющая собой спонтанную художественную реакцию человека на отмечаемое событие и выражающаяся в хоровом пении массовых танцах. Этот вид не организованной предварительно художественной самодеятельности, потребность которой всегда живет в народе, отражается прежде всего в фольклорных формах. Для народного творчества традиционно характерна хоровая и танцевальная импровизация. Она буквально пронизывает все разновидности массового фольклорного действа, стимулирует создание огромного пласта песенного и хореографического народного репертуара. Импровизационное народное творчество всегда окрашено эмоционально и поэтому может служить для передачи чувств, отношения к тому или иному событию. Все это делает хоровую или танцевальную импровизацию важнейшим структурным элементом фольклорного шествия.

В традиционном народном празднике «Тбилисоба» на большой площади, где происходит гулянье, собирают специально привезенные со всей республики дома, характерные для отдельных локальных культур различных народностей и этнографических групп, проживающих на территории Грузии. Здесь оживает быт старого города Тбилиси, разыгрываются театрализованные сцены из истории грузинского народа. Это фольклорно-игровое действие, насыщенное музыкой, песнями и танцами, втягивает в коллективную импровизацию участников праздника независимо от того, осетины они или аджарцы, абхазцы или менгрелы, сваны или русские.

Организаторам театрализованного действия необходимо очень четко понимать, что речь должна идти не о принуждении исполнить массовую песню хором, не о насильственном выталкивании в круг танцующих, а именно о резонировании живущих в каждом человеке потребностей приобщиться к народному традиционному творчеству, основой которого является фольклор. Эти потребности должны быть преднамеренно запрограммированы в сценарно-режиссерском замысле, предоставляющем каждому присутствующему на празднике каналы проявления активности — «островки импровизации», позволяющие реализовать желание включиться лично в фольклорно-танцевальное или песенное действие. Тем самым коллективная импровизация становится результатом овладения традицией, ибо происходит самостоятельное наследование культурных ценностей в результате общения.

Многократный опрос участников театрализованных праздников показал, что именно возможность действовать привлекает аудиторию, отражается на оценке мероприятия. Так, согласно исследованию 3. Д. Яшвили, более половины анкетируемых участников «Тбилисобы» отметили, что их привлекает в фольклорных моментах праздника возможность принять участие самим в пении, хороводах, играх и прочем активном действии**109**. Этот вывод совпадает с точкой зрения М. С. Кагана, отмечающего, что сбытовые формы музыки и танца ориентированы непосредственно на эмоциональную организацию группового поведения людей в тех иных жизненных ситуациях, благодаря возбуждению в них общего настроения, самочувствия, душевного состояния, соответствующих данному случаю»**110**.

3. **Трудовое, художественно-творческое**, спортивное состязание в форме игрового конкурса, серии показательных выступлений, театрализованной схватки характерно для структуры любого фольклорного действия, носит соревновательный, порой шуточный характер.

Народный праздник цветов «Цуквер сувар», проводимый в конце мая в селах Дагестана, когда склоны гор покрываются ковром альпийских цветов, пронизан такой состязательностью. Здесь и спор женщин за право признать их блюда лезгинской кухни лучшими, и состязание юношей в музыкальности, ловкости, силе, в частности традиционном спуске с гор на деревянных конька. Кульминация же праздника — художественно-творческое состязание в составлении букета для королевы цветов - девушки, появляющейся в сопровождении эскорта джигитов.

Проходящий ежегодно в конце августа в Казбеги День чабана, посвященный подведению трудовых итогов овцеводами района, органично включает в себя как фольклорные песни и танцы, так и различные состязания. Так женщины соревнуются в сохраненных горцами традициях художественного вязания, приготовления вкусных блюд, по старинным рецептам. А команды горских сел, помимо традиционных национальных спортивных состязаний проводят конкурс на лучшее исполнение народны грузинских мелодий. Победители получают приз — древний пастушеский музыкальный инструмент свирель.

4. **Ритуальное действие**, являющееся обязательным структурным элементом, специфической особенностью любого театрализованного празднично-обрядового действия, опирающегося на народные традиции и фольклор.

Использование ритуального действия связано как, календарными праздниками, такими, как встреча весны, приход лета, проводы зимы, так и с выполнением определенных обрядовых действий трудового цикла: вспаши первой борозды, окончание уборки урожая, выгон скота на полонину и пр.

Именно в силу сказанного следует акцентировать внимание на закономерности использования выразительных возможностей ритуалистики в идейно-тематическом замысле традиционных народных праздников, в которые «на ряду с элементами, специфичными для определенного праздника, входили и элементы общие, переходящие из одного обрядового цикла в другой»**111**. Рассматривая значение таких общих ритуальных элементов, В. Я. Пропп| подчеркивал: «При сравнении праздников между собой обнаруживается, что частично они состоят из одинаковый слагаемых, иногда различно оформленных, а иногда просто тождественных»**112**. К таким общим ритуальным элементам организации театрализованного действия в народных праздниках и обрядах следует отнести культ огня, воды, растительного мира, ритуальную трапезу, ряженье и пр.

Все земледельческие народы мира отмечают традиционно праздник плуга. Бытовал он и у многих народов нашей страны, сопровождаемый ритуальными действиями. Так, первую борозду должен был запахать человек, собравший в предыдущем году самый большой урожай. Он облачался в шубу, вывернутую наизнанку, рассчитывая, что это окажет магическое воздействие на поля («хлеба поднимутся густые, как мех»). А для вызова поильных дождей лучшего пахаря обливали водой, посыпали землей, произнося при этом заклинание: «Да будет урожай!» Освободившись в наши дни от мистического налета, праздник первой борозды в основе ритуального действия несет прославление героев-земледельцев, демонстрацию достижений труда.

Старинный чувашский праздник «Акатуй» («Свадьба плуга») предполагает театрализованную перекличку старой жизни с достижениями нового. Под импровизированное песенно-танцевальное действие на поле медленно выходят запряженные плугом буйволы. А затем, обгоняя их, первую борозду прокладывает старейший тракторист коллоза. Такой контраст в сложившемся ритуале позволил и дальнейшем ярко показать в празднике готовность к полевым работам техники, мастерство лучших механизаторов, состязавшихся не только в труде, но и в спорте, наигрышах на народных инструментах.

Очень интересно проследить в театрализованном празднично-обрядовом действии использование в современном контексте ритуальной трапезы. Символический характер обрядового хлеба, несшего охранительные функции у многих народов, получил развитие в праздниках урожая. Ритуал «дележа» хлеба-соли происходит на виду у всех при подведении итогов полевых работ. Руководители совхоза оглашают результаты, а девушка в костюме Урожая солит каравай хлеба нового урожая и раздает согласно укладу в общее дело. Лучшие получают большой кусок, средние - меньше, а кое-кто и ничего. Тем самым в ритуале хлеб стал олицетворением не только традиционного радушия и благополучия, но и благодарности.

Анализ театрализованного фольклорного действия основанного на сложившихся народных традициях, требует осмысления организации пространственной среды. Специфика этого вопроса заключена в том, что именно удачный выбор места действия, его органичная связь с фольклорным содержанием создают праздничную атмосферу и усиливают эмоционально-образное воздействие театрализации. При этом привычная реалистическая сценография обычно отсутствует, а эпицентр праздничной действия оформляется за счет дополняющих местность деталей, усиливающих воображение аудитории.

В Тбилиси городской праздник «Тбилисоба» предполагает сложившуюся вместе с праздником традицию реставрации каждый раз нескольких участков старого города архитектурные памятники которого используются в сценарно-режиссерском замысле не только как фон, но и как площадки игрового фольклорного действия. Такое театрализованное оживление народной старины было образно названо «премьерой улиц».

Думается, что, реставрируя старинные здания и целые кварталы, мы должны не забывать и активно использовать в традиционном фольклорном действии имеющиеся во всех регионах страны архитектурно-этнографические заповедники, парки-музеи народного зодчества и быта Такие, как Архангельский музей деревянного зодчества «Малые Карелы», Музей быта и архитектуры народа Нижнего Поволжья, Музей народной архитектуры и быта Украинской ССР, Парк-музей грузинского зодчества народного быта, Костромской историко-архитектурный и художественный музей-заповедник и др.

Для создания исторического фона, среды сценическое действия театрализованных фольклорных праздников богатейшие возможности представляет подмосковный музей заповедник «Коломенское», где издавна проводились на родные гуляния во время различных церковных праздников. В фольклорном празднике «Над Москвой-рекой», проходившем в рамках Дня Москвы, организаторам удалось включить в действие весь архитектурный комплекс: шатровую церковь Вознесения XVI в., круглую двухъярусную колокольню XVI в., их галереи, крыльца, балконы, а так­же прилегающую акваторию. Вокруг расположился ярмарочный городок, в центре которого на фоне панорамы окрестностей и церкви в Дьякове были установлены три ярко украшенные сценические площадки-помосты, увитые цветными гирляндами, лентами, изделиями самодеятельных художников и мастеров народных промыслов.

Какими бы различными приемами создания пространственной среды в фольклорном праздничном действии ни пользовались организаторы, главным методическим принципом остается органичное сочетание природно-архитектурной среды, резонирующей праздничную атмосферу, способствующей вовлечению аудитории в действие, с вписанными в нее как стационарными установками, так и спонтанно возникающими сценическими площадками.

Надо отметить, что на сценографию влияет и время проведения праздника, которое дает возможность найти дополнительные выразительные средства в оформлении фольклорного действа под открытым небом. Это могут быть снежные городки, сказочные избушки, катальные горки, мифологические чудища, вылепленные из снега, разукрашенные анилиновыми красками и облитые водой — зимой; гирлянды цветов, заплетенные венки, украшенные снопы, наряженные березы — летом и осенью.

Если сюда же добавить творческие возможности использования кукол, чучел, прочих бутафорских действующих лиц, а также ряженья в художественном оформлении пространства праздничной жизни на основе народных традиций и фольклора, то становится ясно, сколь важно их знание для точного и целесообразного использования и сценографии.

Обобщая сказанное, следует выделить следующие методические особенности использования народных традиций и фольклора в театрализованном праздничном действии.

1. Они могут служить глубокой, серьезной основой «оживления» исторических событий, быта, обычаев, опираясь при этом на психологические потребности, жизненные интересы, художественно-эстетические запросы празднующей общности.

2. Народные традиции и фольклор могут стать базой для создания праздничной атмосферы, в которой необходимо постоянное их сочетание с современностью, что наполняет театрализованное действие образной формой, патриотическим содержанием.

3. Использование народных традиций и фольклора в органичном единстве с выбором места и времени театрализованного действия усиливает их эмоциональное воздействие, создает необходимый настрой участников, расширяет круг их общения, стимулирует каналы проявления активности, раздвигая границы праздника.

**ГЛАВА ТРЕТЬЯ**

**Театрализованные праздники и обряды как средство развития личности**

**1. Социально-психологические механизмы театрализованного праздника и обряда**

Театрализованные праздники и обряды — это многогранное общественное явление, отражающее жизнь каждого человека и общества в целом. Являясь неотрывной частью социальной жизни, они соизмеряют с ней жизнь личности и выступают как особый вид человеческой деятельности, выражающей гармонию человека и обществ или стремление к ней.

Для каждого человека праздник связан с особым праздничным состоянием, которое и побуждает его к участию в том или ином театрализованном празднично-обрядовом действии. Ощущение праздничности — это ощущение радости, бодрости, приподнятости духа. Однако этого недостаточно для полной характеристики праздничности. Чрезвычайно важны социальные мотивы. Понятия «праздник» и «праздничность» неразрывны и представляют со бой диалектическое единство. Праздничность или праздничное настроение есть конкретный отклик каждого человека на праздничное событие.

Это положение чрезвычайно важно подчеркнуть, так как некоторые буржуазные ученые-идеалисты отрывают друг от друга эти понятия, рассматривая «праздничность» как особую духовную реальность, существующую независимо и первичную по отношению к празднику. Вопрос, таким образом, поставлен с ног на голову: праздничное настроение многих людей, появившееся неизвестно откуда, создает явление праздника, а не наоборот.

Это в корне неверно, ибо нельзя поставить перед человеком цель — испытай то или иное чувство. Такого прямого пути к чувствам нет, он идет косвенно через переживания, через создание такой психологической ситуации, которая способствует возникновению отношения человека к явлению, событию. Именно в такой психологической ситуации у человека проявляются ситуативные эмоциональные потребности, которые в данный момент занимают, волнуют, приковывают к себе внимание, побуждают к участию в действии.

Многолетние наблюдения, анализ и систематизация мотивов участия в том или ином театрализованном действии позволяют выделить основные такие потребности. Прежде всего это стремление к всеобщему ощущению, к одной цели. Праздники и обряды всегда связаны с переломными, этапными моментами в жизни природы, общества, человека. Именно эти моменты, выраженные в конкретных театрализованных праздниках и обрядах, и создают специфическую праздничность. Чем значительнее событие, лежащее в основе праздника, тем больше потребность у человека ощутить свою причастность к нему, выразить свое отношение, объединить свои чувства с чувствами других людей, своего народа, всего человечества. Ощущение личной причастности к событию — побудительный стимул к действию вместе со всеми, с массой.

Это ощущение в свою очередь рождает у человека потребность в широком социальном общении, которое основано на причастности к празднику и представляет собой возможность проявить себя в театрализованном действии. Потребность в широком социальном общении в рамках конкретной событийной общности — другая важная черта праздничности как особого состояния человека.

Наконец, праздничность характеризуется особым общественным настроением торжества, радости, оптимизма, которое вызывается коллективными эмоциями, возникающими в праздничном общении и рождающими заряд созидательной энергии масс. Общественное настроение накладывает отпечаток на поведение значительных слоев общества, классов и даже народов. Оно создает одновременно и атмосферу праздничности, и определенный психологический настрой, окраску праздников и обрядов, что оказывает существенное влияние на сам момент их реализации, на выбор жанра театрализованного действия.

Анализируя пути реализации праздничной ситуации, т.е. ее превращения в театрализованное действие как особый вид социально-культурной деятельности, следует обратить внимание на феномен праздничного общения, который исследован пока еще недостаточно. Очевидно, в дальнейшем он будет одним из центральных в проблематике социально-психологического изучения праздников и обрядов. Общение в условиях празднично-обрядового действия имеет свою специфику, которая выражается, в частности, в своеобразном сочетании массового и межличностного, регламентированного и свободного общения.

В самом деле, праздник — это всегда событие для каждой отдельно взятой личности. В структуре психического настроя личности, выдвинутой Б. Д. Парыгиным, нас особенно интересует ситуативный настрой, тесно связанный с условиями повседневной жизни и деятельности человека, с потоком жизненных событий и впечатлений и, что очень важно, окрашенный эмоционально 113. Ситуативный настрой в значительной степени влияет на самооценку и оценку личностью того или иного события, получаемой информации, окружающих его людей. Нетрудно заметить, что по отношению к празднику ситуативный настрой может выражать праздничную ситуацию на уровне отдельно взятой личности. При этом большое значение имеет социальная позиция личности, связанная уже не с ситуативным, а с константным психическим настроем, влияющая на отношение к театрализованному действию и создающая установочную ориентацию.

Итак, установка и психический настрой личности каждого будущего участника являются основой праздничного общения. Они актуализируются в сходном комплексе ожиданий и создают общность отношения к данному событию — ситуативную общность, стимулируя тем самым взаимодействие участников праздника, т. е. их общение.

Речь идет прежде всего о свободном личностном общении, зависящем от склонностей и характера каждого. Известное положение о том, что в праздник хочется быть на людях, поделиться своими чувствами, каждый реализует по-своему, выбирая себе объект для общения среди родных, друзей, товарищей по работе, учебе, отдыху и т. д.

Общность участников театрализованного действия во время праздника как макроструктура предполагает множество микроструктур, являющихся средой личностного общения. В качестве таких микроструктур выступают семья, трудовой или учебный коллектив, общественная или культурно-просветительная организация, группа, объединенная сходными интересами, типом совместно проводимого досуга, наконец, группа, которая, кроме общего отношения к празднуемому событию, объединяется особым отношением, связанным со сходным социальным опытом, например ветераны войны.

Организаторы театрализованного действия обязательно должны учитывать необходимость личностного общения как его основы и предусматривать условия для такого общения. Именно в силу этого важным требованием к замыслу театрализованного действия является дифференцированный подход к участникам праздника не только по возрасту, социальному положению, образованию, но и, насколько это возможно, по интересам, типу досуга, жизненному опыту. Сценарист и режиссер должны ясно представлять себе социально-психологический настрой празднующей ситуативной общности и опираться на ее потребности при рождении замысла театрализованного действия.

Своеобразие праздничного общения состоит в том, что оно сочетает межличностное общение с массовым. Массовое общение в театрализованном действии — не механический момент. Оно не рождается простым суммированием общающихся людей, а предполагает общность их социальных позиций и эстетических переживаний, в первую очередь в общественном настроении. Феномен общественного настроения имеет первостепенное значение для социально-психологической ситуации празднично-обрядового действия, ибо в основе последнего всегда лежит именно общественное настроение большой группы людей.

Акцентируя еще раз внимание на том, что общественное настроение всегда социально и носит групповой характер, так как связано с общественной жизнью людей и идеологией, подчеркнем, что оно является важнейшим фактором, побуждающим людей к деятельности. По сути своей театрализация как раз и представляет собой тип социально окрашенного и художественно оформленного праздничного действия больших человеческих общностей под влиянием сложившегося общественного настроения.

Сочетание личностного общения с групповым и массовым предполагает в каждом празднике сложную внутреннюю систему контактов. Мы видим, что праздничное общение — это чрезвычайно широкий, многоплановый процесс. В рамках театрализованного действия оно отличается от общения в театре, проходящего в основном лишь по линии сцена — зритель и не предполагающего межличностных и групповых контактов. Успех празднично-обрядового действия в очень большой степени зависит от того, насколько предусмотрены в его сценарно-режиссерском замысле возможности общения, межличностных и групповых контактов. Именно активное общение превращает зрителей в участников театрализованного действия во время праздников и обрядов.

Понимание театрализованного действия в рамках праздника как взаимовлияющего и взаимодействующего синтеза межличностного и массового общения позволяет ставить вопрос о широком использовании механизма социально-психологического или эмоционального заражения в празднике как об организованной, а не стихийно-бессознательной форме коллективного поведения людей.

Конечно, многократное усиление эмоционального настроя всегда таит в себе известную опасность манипулирования. Однако здесь большое значение приобретают отмеченные нами выше моменты установки и ситуативного психического настроя личности, рождающие потребность в эмоциональном контакте с другой личностью, в сознательном приобщении к коллективной и эмоциональной деятельности.

Нельзя также забывать, что общение в театрализованном действии всегда ценностно ориентировано и несет в себе наряду с определенной информацией предписания в отношении к ней. С точки зрения пропагандистского воздействия, театрализация представляет собой программирование социально значимых идей, выработку типа поведения по отношению к ним и создание условий для стимулирования конкретной реакции.

Эмоциональное восприятие идей усиливается атмосферой коллективизма, превращающейся, в свою очередь, в мощный стимул психологического воздействия на массы. В этих условиях предметом передачи в процессе социально-психологического заражения становится не спонтанно возникающая абстрактная эмоция сама по себе, а осознанное отношение к определенной ценности, волеизъявление масс, оценка тех или иных событий, которые стали основой праздничной ситуации.

Для сценаристов, режиссеров и организаторов праздника из всего сказанного следует несколько очень важных выводов.

Прежде всего социально-психологическое заражение осуществляется через восприятие при непосредственном общении человека с окружающими людьми, а также через эмоционально окрашенные переживания. Стремление превратить эмоцию по поводу того или иного события в средство воздействия на других людей всегда было заметной педагогической и сценарно-режиссерской тенденцией в театрализованных праздниках. Чем ярче, масштабнее и значительнее личность героя или героев праздничного действия, тем большую симпатию вызывает она у аудитории, тем больше потребность в подражании или идентификации с героями праздника, превращающая заражение в более осознанный социально-психологический процесс. Причем у театрализованного празднично-обрядового действия здесь чрезвычайно большой диапазон возможностей — от использования реальных героев до превращения в героев целого коллектива людей.

Стремление многократно усилить и передать через реально действующих лиц чувство солидарности, радости, скорби — важная социально-психологическая тенденция праздника. Она требует превращения самой празднующей общности в коллективного героя театрализации. При этом театрализованное действие всегда имеет реальную основу, использует реальных героев, а задача сценариста и режиссера состоит в том, чтобы все это художественно оформить, эмоционально усилить звучание реального образа.

Эта задача имеет свою теоретическую предпосылку, вызываемую специфической природой социально-психологического заражения. Анализируя механизм заражения, исследователи справедливо подчеркивают, что присутствие других людей не создает эмоциональной реакции, а лишь облегчает, усиливает, взаимостимулирует ее 114. Естественно, что эта первичная реакция как основа заражения не привносится извне, а вызывается определенной ситуацией, которая связана с той или иной эмоцией или переживанием, т. е. имеет реальную основу. Следовательно, реализуя праздничную ситуацию в театрализованном действии, мы должны опираться на эту реальную основу эмоциональных переживаний личности, а в качестве основных действующих лиц выбирать саму эмоционально настроенную массу — ситуативную общность, особо выделяя из нее тех, кто наиболее ассоциируется с празднуемым событием. Расхождение театрализованного действия с реальной основой служит исходной точкой для возникновения ощущения фальши. Именно по этой причине можно часто наблюдать, как включенное в праздник либо обряд театральное действие или игровой эпизод даже при очень высоком художественном качестве оставляет людей равнодушными, не вызывает коллективной эмоциональной реакции, а появление участников того или иного празднуемого события, шествие героев торжества, даже недостаточно ярко и интересно художественно оформленные, вызывают эмоциональный взрыв.

Следует, однако, сказать, что сама по себе личная эмоциональная настроенность многих людей не создает эффекта заражения. Необходим толчок для эмоционального взаимодействия массы. В качестве такого толчка выступает индукция эмоций. По мнению выдающегося ученого-психолога В. М. Бехтерева, «прямая индукция является одним из факторов, которые действуют в каждом собрании, как в едином коллективе, объединенном одним общим настроением или одним лозунгом» 115. Именно индукция устанавливает подобие, представляет собой объединяющий фактор, синтезирует эмоциональную реакцию массы.

Понимание механизма индукции чрезвычайно важно для сценариста, режиссера и организатора театрализованного действия. Многолетние наблюдения дают возможность сделать вывод о том, что праздничная ситуация, вызывая в человеке особый настрой, не всегда, однако, делает его социально активным. Очень часто эмоциональный настрой формирует в человеке внутреннюю готовность, предрасположение к определенной реакции на происходящее, к определенному действию, однако не саму реакцию, не само действие. Прямая индукция как дополнительный стимул, способствующий переходу эмоциональной готовности в праздничное действие, побуждает к той или иной реакции, к тому или иному виду социально окрашенного действия, призывает объединить и выразить те же чувства, что и окружающие люди.

Участвуя в течение ряда лет в практической организации театрализованных праздников ленинградской молодежи, автор убедился, что для такой однородной аудитории, со сходной установкой, как актив комсомольской организации, бойцы студенческого строительного отряда, учащиеся профтехучилищ, молодые рабочие, необходимо предусмотреть в сценарно-режиссерской разработке приемы, позволяющие реализовать готовность к действию, праздничную активность массы, особенно в рассредоточенном пространстве улицы, площади, стадиона, дворца спорта, большого концертного зала. Так, многократно в различных вариантах был использован прием театрализованного рапорта-переклички, как раз и выполнявшего роль прямой индукции, вызывающей и многократно усиливающей потребность в едином коллективном действии. Очень часто в качестве прямой индукции, содержащей предписание действия, может выступать удачно выбранное стихотворение, песня, фрагмент из спектакля или кинофильма.

Обычно подобного рода театрализованные действия программируются сценарным замыслом в прологе либо финале праздника и выполняют, кроме своего прямого индуктивного назначения, еще и важную интегративную функцию, усиливая групповую сплоченность празднующей массы.

Рассмотрение процесса социально-психологического заражения в театрализованном действии требует акцентировать внимание на том, что, стимулируя и интегрируя эмоциональную реакцию аудитории, необходимо в дальнейшем ее постоянно интенсифицировать. В этом плане большое значение для организатора массового праздника приобретает среди других механизм круговой реакции. Его следует рассматривать как взаимостимуляцию, при которой эмоциональная реакция одного человека стимулирует других и, возвращаясь к нему же обратно, усиливает его собственные эмоции. Принимая круговую форму, такая взаимостимуляция путем отражения чувств друг друга интенсифицирует эти чувства.

Наблюдения показывают, что механизм круговой реакции особенно эффективно проявляет себя в условиях театрализованного праздника, в больших человеческих общностях, когда уже самой его исходной точкой является не столько эмоциональная реакция индивидуума, сколько коллективная эмоциональная реакция одной из групп внутри празднующей общности, обладающей большой силой воздействия,

В празднике социально-психологическое заражение посредством круговой реакции происходит по линии: личность — группа — общность. Оно заключает в себе множество взаимовлияний, контактов, интегрирующих эмоциональный настрой и обеспечивающих праздничное общение. Причем основные механизмы заражения обязательно должны учитываться в сценарном замысле театрализованного действия и реализовываться в процессе его режиссерского воплощения.

Социально-психологическое заражение — чрезвычайно эффективное пропагандистское оружие в руках сценаристов и режиссеров театрализованных праздников и обрядов. Однако история знает много примеров его успешного использования в целях пропаганды, самых реакционных идей. Именно поэтому на организаторах празднично-обрядового действия лежит огромная идеологическая ответственность.

Праздник одновременно обращен ко всей массе участвующих в нем людей и к каждому из них в отдельности. Участники его, как правило, ощущают себя органичной частью данной общности и почти синхронно реагируют; на происходящее действие и предлагаемую информацию. А это, в свою очередь, позволяет опираться в методике театрализации не столько на индивидуальность каждого, сколько на типичное и уникальное, что отличает конкретную общность людей.

В своем предельно широком смысле общность предполагает единство общечеловеческих признаков и охватывает любую совокупность индивидов, способных к общению друг с другом. В более же узком понимании такая общность — это объединение различных групп людей в; какие-то постоянные или временные формы совместной социально-психической деятельности (аудитория публичной лекции, зрители в театре, на концерте, в кинотеатре, болельщики на стадионе, пассажиры в автобусе и т. д.).

Нас интересует еще более узкий смысл общности, обозначающий уже не случайную совокупность общающихся индивидов, а группы людей, объединенных устойчивыми социальными признаками, безотносительно к тому, наблюдается или не наблюдается между ними непосредственная межличностная связь (народы, классы, люди одной профессии, праздничные коллективы и т. д.). В понятие общности в этом смысле вкладывается и характеристика внутренней духовной солидарности общающихся, уровень их единения и взаимопонимания.

Степень интеграции, сплочения, внутригрупповой солидарности, взаимопонимания и взаимодействия членов общности находится в прямой зависимости от целевых установок, порождающих совместную деятельность, от единства интересов, стремлении, духовных ценностей, стимулирующих сплочение людей и создающих на короткое праздничное время ситуативную коллективную общность людей116.

Разумеется, в силу комплексного характера самого театрализованного празднично-обрядового действия его складывающаяся общность неоднородна. В нее могут входить и те, кто просто ищет развлечения в красивом зрелище, и те, кто составляет праздничную толпу. Однако лицо ситуативной общности определяют не эти случайные образования, а основная группа участников, объединенная целью в театрализованном действии, стремящаяся к коллективной организации на основе праздничной ситуации. Такая ситуативная коллективная общность, являясь героем и главным участником того или иного театрализованного действия, не только предопределяет его структуру, но и оказывает большое воспитательное воздействие на сопутствующие общности.

1. **Активизация участников театрализованного действия как педагогический процесс**

Рассматривая театрализацию как один из наиболее аффективных каналов реализации и творческого развития социально-художественной активности масс, необходимо иметь в виду две важнейшие методологические позиции.

Во-первых, являясь компонентом духовного мира личности, совокупностью ее психологических черт, направленности интересов, установок и волевых качеств, эта активность всегда проявляется в деятельности, прямо зависящей от сущностных качеств личности. В этом смысле деятельность выступает как важнейший показатель духовного мира, критерий любой воспитательной акции. «...По каким признакам, — спрашивал В. И. Ленин, — судить о реальных «помыслах и чувствах» реальных личностей?» И сам же отвечал: «Понятно, что такой признак может быть лишь один: действия этих личностей...»117. Можно утверждать, что степень эффективности воспитательного воздействия театрализованного действия находится в прямой зависимости от степени социально-художествен ной активности масс, их самодеятельности и инициативы. Отсюда поиск каналов стимулирования действия массовой аудитории, путей активизации участников праздников, обрядов приобретает решающее значение по отношению к теории и методике театрализации в целом.

Во-вторых, отмечая прямую и обратную связь между духовной сущностью личности и ее деятельностью, нельзя рассматривать последнюю статично, как сумму определенных действий и поступков. Любую разновидность деятельности, в том числе и социально-художественную, являющуюся сущностью театрализации, можно исследовать только в динамике. Динамический подход помогает выявить внутренние пружины деятельности, проследить и взаимодействие, т. е. дать основу методике. Такой динамический подход позволяет рассматривать театрализованное действие как педагогический процесс активизации его участников, помогающий превратить каждого присутствующего из пассивного наблюдателя в заинтересованно лицо, далее — в лицо, испытывающее потребность в приобщении к действию, и, наконец, участвующее в нем.

Многолетние наблюдения и анализ опыта проведения театрализованных праздников в СССР позволяет нам определить основные этапы процесса активизации их участников и соответствующие им уровни социально-худо жест венной активности аудитории.

*Первый этап* охватывает время до праздника, т.е. процесс его подготовки и широкого информирования, постепенно втягивающий людей в орбиту будущего театрализованного действия. Педагогическая задача на этом этап состоит в раскрытии социального значения праздника, возбуждении интереса и внимания людей к происходящему, создании вокруг него атмосферы взволнованности, готовности к восприятию. При этом на первое мест выходит социальный момент значимости события, которое ляжет в основу театрализации. Именно он определяет степень активности будущих участников, которая выражается в создании различного рода инициативны групп, штабов, оргкомитетов, комиссий по подготовке сбору материалов, других временных общественных институтов. Размах подготовки к мероприятию определяется его масштабами — от локального до общеколлективного.

Что же касается художественной активности, то на первом этапе она ограничивается подготовительно работой в коллективах самодеятельного творчества Очень важным деятельным моментом этого этапа является информирование о будущем празднике. Информационная кампания создает общественное мнение и определенную социально-нравственную атмосферу вокруг события, становящегося предметом театрализации. Степень участия и подготовительной деятельности на первом этапе дает основание для дифференциации уровня социально-художественной активности масс и позволяет различить среди участников следующие группы:

1) инициаторы и организаторы массового праздника с ярко выраженной социальной активностью;

2) участники массового праздника, активно одобряющие его идейно-тематическое содержание и проявляющие готовность к участию;

3) пассивные зрители, не имеющие ярко выраженной готовности к участию.

Стратегия деятельности организаторов театрализованного действия по отношению к этим группам должна способствовать их переходу на более высокую ступень активности в ходе мероприятия.

*Второй этап* процесса активизации охватывает непосредственно проведение праздника, т. е. воплощение в жизнь сценария, включающего в себя такие основные композиционные части, как пролог, цепь эпизодов, кульминацию и финал. Соответственно дифференцируются и проявления активности. В прологе это прежде всего побуждение собравшихся к концентрации внимания и проявлению более или менее сходных эмоций через социально-психологическое взаимодействие, являющееся одним из проявлений активности. В ходе эпизодов — нарастание эмоций и готовность к реагированию на информацию, побуждение к театрализованному действию как следствие эмоционального напряжения. Наконец, в кульминации — непосредственное активное участие в театрализованном действии как результат эмоционального потрясения аудитории.

На этом этапе художественная сторона превалирует над социальной, находясь в то же время в гармоническом сочетании с ней. Ведущими средствами активизации выступают: сценарно-режиссерское решение, образность, компоненты идейно-эмоционального воздействия, стимулирующие внутренний настрой, готовность к совместному реагированию и коллективные действия участников театрализованного праздника. По уровню социально-художественной активности масс можно выделить две группы в праздничной аудитории — участники и зрители. Педагогическая задача состоит в превращении зрителей в участииков театрализованного действия.

*Третий этап* процесса активизации участников праздника относится ко времени после театрализованного дей­ствия, когда стимулированная им активность, проявившая­ся в финале самого мероприятия, дает себя знать в последующей социальной деятельности масс, особенно в отношении к труду, в его морально-этической оценке и осмыслении. Удовлетворение, возникающее от чувства своей сопричастности с происходящим, гордости за дела, в которые вложена частица собственного труда, единения с активно действующей массой участников праздника, вызывает потребность еще активнее трудиться на благо Родины, родного города, своего предприятия.

Анализ общественного мнения показывает, что социально-культурная активность в результате точного педагогического воздействия театрализации проявляется также в готовности быть привлеченными к следующему празднику, но уже в роли более активного участника, а не зрителя. Организуя в течение ряда лет подготовку к дню молодого рабочего в профессионально-технических училищах Ленинграда, мы обратили внимание на то, что наиболее активны в подготовке к училищным, районным и городскому праздничным мероприятиям именно те ребята, которые уже принимали участие в подобных театрализованных действиях.

Это же подтвердил опрос, проведенный среди контрольных групп. Опрошенные не просто проявляли готовность к празднику, а стремились к активным формам участия в нем. Эта активность на новом витке стимулируется запасом эстетической информации о предыдущем празднике, о том типе ролевого участия, который они выработали на основе этой информации. Таким образом, при условии соединения предыдущего мероприятия с последующим, процесс активизации в театрализованном празднике может стать фундаментом эффективной воспитательной системы.

Основными приемами активизации массовой аудитории в процессе педагогически запрограммированного театрализованного действия являются:

*вербальная активизация*, дающая участникам возможность самовыражения посредством слова;

*физическая активизация*, побуждающая массу к движению, перемещению и другим физическим действиям;

*художественная активизация*, стимулирующая эмоциональную сферу участников и вызывающая их художественную самодеятельность.

На практике встречается весь комплекс приемов активизации, однако наиболее типичной для театрализации является активизация художественная, которую мы и рассмотрим специально.

**3. Художественно-эстетическая основа театрализации**

Художественность сценария как педагогической программы нельзя рассматривать как нечто механически привносимое в оформление или интерпретацию конкретного события. Эта чрезвычайно распространенная в современной практике театрализации ошибка приводит во многих случаях к обеднению метода.

Необходимо понимать, что художественность — качество интегративное, которое нельзя свести к механическому сложению или вычитанию тех или иных сторон. Речь скорее идет о соотнесении разных граней новой сущности, рождаемой художественным синтезом.

Мы имеем дело с комплексной формой, составная часть которой, например театрализованный праздник, являет собой самостоятельную художественную ценность, факт искусства. Если рассматривать такой праздник как механическое объединение видов и жанров искусств с тем или иным реальным политическим действием, не приводящее к взаимопроникновению, слиянию, или как обычное зрелище, обычный концерт, лишь вынесенный из зала под открытое небо и укрупненный в масштабах, то тогда действительно речь не может идти об особом виде искусства.

Говоря о методе театрализации, мы имеем дело с социально-педагогическим явлением, синтезирующим новое художественное целое на основе ряда компонентов разнообразных видов человеческой деятельности и рождающим свою особую драматургию, свои эстетические принципы. В театрализованном празднике нет отдельно существующего номера или публицистического выступления, кинофрагмента, диапозитива или фонограммы, а есть художественно организованное, педагогически запрограммированное действие, представляющее собой особое, чрезвычайно сложное явление искусства.

Отрицание специфичности этого явления на основе только того, что оно синтетично и может быть расчленено на отдельные составные части, нам представляется неправомерным, так как синтез рождает совершенно новое качество. Главным компонентом, создающим но вый сплав, выступает единый сценарный замысел.

В искусстве организации театрализованного действа, оригинальность, неповторимость сценария — первый залог успеха и заинтересованности участников праздника, обряда. Зрелищность является в них именно тем ключом, который открывает путь к сердцу каждого, превращая зрителей в соучастников действия.

Искусство театрализованного праздника обладает необычайно большим зарядом действенности, предполагает активный контакт со зрителем, ищет эффективные пути воздействия на эмоции. Поэтому в замысле необходимы особая точность отбора материала, который используете в сценарии, высокий художественный вкус авторов, исключение соблазна «работы на публику», что особенно просто сделать в условиях коллективного восприятия.

Создание замысла театрализованного празднично-обрядового действия, т. е. определение его идейно-тематической основы, сюжета и сценарно-режиссерского хода имеет последовательные этапы, которые позволяют организовать и упорядочить весь процесс творчества сценариста. Рассмотрим эти основные этапы работы над сценарием, руководствуясь общими положениями теории драматургии.

Работа над сценарием обычно начинается с определения его темы и идеи. Эти два тесно связанных понятия, подробно разработанных в литературоведении, практики часто смешивают, подменяют одно другим, что отрицательно сказывается на сценариях.

Понятие «тема» имеет два значения. В широком смысле тема рассматривается как очерченный в произведении круг жизненных явлений, общий характер события, но без конкретизации отдельных составляющих его частей, мотивов и т. п. Такое определение темы сценария задается автору непосредственно жизненной ситуацией, например тема «45-летие Победы советского народа в Великой Отечественной войне» или «День рождения ВЛКСМ» и т.д.

Но создать сценарий театрализованного действа при таком широком понимании темы практически невозможно, получится разговор вообще о Великой Отечественной войне, вообще о комсомоле. Необходимо конкретизировать общую тему, найти, отобрать и ярко осветить проблемный аспект, волнующий определенную ситуативную общность.

Так, например, тема сценария праздника, посвященного Дню Победы над фашистской Германией, имеющего общую тему «День Победы», будет конкретизирована в том или ином замысле с учетом определенной аудитории. Так, для ленинградцев это будет тема «Природа героизма советского человека», где речь пойдет о 900-дневной блокаде города, его мужественных жителях. Для солдат N-ской дивизии будет разрабатываться тема «Незабвенная память и благодарность молодежи бойцам-ветеранам», и мы будем говорить о преемственности поколений этой героической дивизии. Каждая из названных тем конкретна, раскрывается на местном материале, более того, основные герои сценария — это ветераны войны, представители определенного производственного, учебного или воинского коллектива.

Следовательно, создавая сценарий, мы определяем его тему, несущую идеологическую, политическую, нравственную, производственную проблему дня. В центре ее находится человек или группа людей, которые являются коллективным, общественно значимым героем, интересным для аудитории планируемого мероприятия.

Определение темы и осмысление ее как проблемы помогает правильно сформулировать идею — основную мысль, главный вывод содержания замысла, оценку отображаемых событий, явлений. Не случайно идея часто становится названием праздника: «Коммунист — значит первый в бою», «125 блокадных грамм с огнем и кровью пополам», «Из боя меня ты вынесла одна». Уже из названий видно, что решение проблемы автор сценария должен искать в людях: в политработниках, комиссарах, тех, кто был принят в партию перед решающим боем; в героях Ладожской Дороги жизни, везущих в блокадный Ленинград продукты и медикаменты; в военных медсестрах.

Точно сформулированная идея дает толчок верной реализации цели праздника, отсюда его действенность и качественность. Идея — это вывод, а к выводу надо органично подвести всем содержанием сценария.

Обосновывая идейно-тематический замысел праздника, сценарист должен помнить, что любое театрализованное действо рассчитывается на конкретную аудиторию, коллектив, сплоченный праздничной ситуацией, испытывающий потребность в действенной реализации ее. Поэтому рекомендуется знать социальные, профессиональные, образовательные и возрастные особенности будущей аудитории. Учет интересов и целей участников поможет конкретизировать идею сценария, а значит, верней подобран документальный материал, являющийся его основой, разнообразить приемы активизации и, наконец, определить выбор наиболее удачной формы планируемого мероприятия.

Выбор формы, а затем жанра театрализованного действа в первую очередь соотносится с его идей но-тематическим замыслом и целью. Например, митинг имеет множество жанровых разновидностей: митинг-рапорт, митинг-концерт, митинг-реквием, зонг-митинг и т. д. Если митинг посвящен празднованию Дня солидарности молодежи в борьбе за мир и демократию, то оптимальной формой может быть зонг-митинг на площади или стадионе, а если памяти героев Великой Отечественной войны, то уместнее будет митинг-реквием у мемориального комплекса. Но в любом случае форма — это структура мероприятия, организация материала и аудитории.

Замысел сценария является схемой будущего мероприятия, которая включает основные блоки — эпизоды сюжетную линию. Поиск интересного сюжета — неотъемлемая часть работы над сценарием, залог успеха. Хорошо разработанный сюжет — важнейшее требование драматургии. На практике многие организаторы праздников игнорируют разработку сюжета, тем самым обедняют сценарий, превращая его в план выступлений участников тех или иных событий, перемежаемых концертными номерами.

В сюжете художественно-массового мероприятия должны быть отражены характерные, интересные конкретной аудитории жизненные события, связанные между собой и последовательно развивающиеся. «Полностью выстроить сюжет —это значит найти все события: малые и большие, главные и второстепенные, в которых раскрываются обусловленные конфликтом, авторской идеей связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — истории роста и организации того или иного характера, типа»118.

Поскольку любой сценарий театрализованного действа строится на конкретно отобранном и обработанном документальном материале, для выбора сюжета нужно подробнейшим образом изучить жизнь людей, о которых будет идти речь. Только тогда сюжетную линию можно последовательно выстроить от события к событию, только тогда все эпизоды сценария свяжет единый стержень, не позволяющий ему распадаться на отдельные фрагменты.

Важным является также требование развития сюжета в сценарии, которое невозможно без точного определения конфликта и дальнейшей его разработки. Бесконфликтный сценарий не сможет ярко раскрыть идею, интересно показать реальных героев. Как правило, конфликт в художественно-массовых мероприятиях не выражен явно, как это бывает в пьесе, киносценарии, где герои сражаются на глазах у зрителя. Зачастую конфликт в празднике, обряде разрешается на уровне борьбы идей, столкновения идеологий, образов жизни. Так, например, в основе сценариев, посвященных Великой Отечественной войне, обычно конфликт выражен в борьбе советского народа с фашистскими захватчиками. А в сценарии, посвященном героям труда, конфликт можно определить борьбой между заинтересованным отношением к труду и лодырями, разгильдяями, теми, кто нарушает трудовую дисциплину, порочит рабочую честь коллектива, предприятия.

Но разрешение конфликта еще не обусловливает развитие самого действия, ибо каждый сценарий должен иметь композиционное решение, монтаж внешне разнородного, но тем не менее имеющего глубокую внутреннюю связь материала. Четкое композиционное построение позволяет его упорядочить, логично изложить события, расположить составные части сценария. Композиция — одно из основных средств художественной организации, помогающее выстроить документальный материал. Она включает в себя следующие элементы: экспозицию или пролог, завязку действия, само действие, его кульминацию и развязку, финал.

Экспозиция — вступительная, исходная часть сценария — дает необходимые сведения о предстоящем действии, его героях, жизненных обстоятельствах. Экспозиция может и не быть связанной непосредственно с основным сюжетом, а потому и не влиять на ход последующих событий, но вводить в тему она обязательно должна. Например, выставки фотографий, документов уже вводят аудиторию в тему предстоящего действия. Но обычно в сценариях экспозиция совпадает с прологом, в ней изображаются события, жизненная обстановка, предшествующие основному действию, т. е. аудитория психологически подготавливается к восприятию.

Экспозиция должна органично перерастать в завязку — событие, с которого в сценарии начинается действие, дающее толчок развитию всех последующих эпизодов. Желательно, чтобы экспозиция и завязка были четкими, лаконичными, спрессовывали в себе идею всего предстоящего действия. Их главная задача — сосредоточить внимание аудитории, дать импульс к потребности действовать.

Если завязка подводит участников театрализованного действа к постановке проблемы, задает тон празднику, то основное действие сосредоточивает в себе весь круг событий, о которых сценарист ведет речь. Каждый из эпизодов основного действия имеет свою внутреннюю композицию, законченное драматургическое построение, через которое красной нитью проходит идейный замысел сценария. Логика развития основного действия не требует обязательной хронологической последовательности эпизодов, возможны наплывы, ретроспекция, но постепенность нарастания ритма основного действия обязательна. Нельзя строить действие от эмоционально более сильных эпизодов к более слабым. Оно должно развиваться по нарастай щей линии от пролога через цепь эпизодов к кульминаци и финалу. Помочь в этом, как уже говорилось выше, дол жен сценарный ход, цементирующий действие в его логическом развитии, определяющий степень эмоционального воздействия каждого эпизода. Идеальным является использование в сценарии одного хода, связывающего все эпизоды действия.

Назовем несколько типичных сценарных ходов, наиболее часто встречающихся в различных театрализованных праздниках.

*Хроникальное построение материала*, совпадающее последовательностью событий в жизни. Не надо бояться моделируя мероприятия, брать за основу сценарного ход хронику событий. Например, юбилей ВЛКСМ можно показать через шесть орденов на его знамени, через кадры кинохроники, письма и документы комсомольцев разный поколений. Надо помнить, что насыщение сценария местным материалом, конкретными фактами, интересными именно для данной аудитории, сделает его полнокровным.

*Использование таких форм, как отчет, митинг, рапорт.* Это позволяет наполнить будущее мероприятие новым содержанием, сделав художественную ткань более убедительной, а документальную — яркой, интересной.

*Персонификация идеи.* При использовании этого хода отвлеченные понятия предстают в человеческом образе и им доверяется двигать вперед действие. Классические примеры — Родина-мать, Время, Поэт, Публицист, Пятилетка и т. д. Так, праздник ударников может проходить как зримая перекличка пятилеток нашей Родины. Художественное воплощение идеи сценария может выражаться символами — звоном Кремлевских курантов, звуком метронома, отсчитывающего время исторических свершений, и т. д., а также музыкальными произведениями, ставшими символами (песня А. Александрова «Священная война» и т.д.).

Сценарным ходом может быть также *обращение к жанрам публицистики* — репортажу, очерку, интервью, фельетону, хронике событий; *спортивно-игровые формы* — викторины, лотереи, дискотеки, конкурсы; *фольклорные формы*.

Мы видим, что фантазия в поиске разнообразных сценарных ходов безгранична и зависит полностью от образного мышления, а также от умения найти и интересно выстроить документальный и художественный материал.

Высшей эмоциональной точкой развития основного действия является кульминация, заостряющая идею всего театрализованного действа, поставленную проблему. Это может быть самый сильный по своему эмоциональному воздействию художественный фрагмент, документальный материал, наконец, яркое церемониальное действие, например: вынос знамени, обращение с призывом, клятва молодежи.

Кульминация в театрализованных праздниках обычно перерастает в финал, который несет особую смысловую нагрузку, ибо подает идею в концентрированном виде, подчеркивает живую связь времен, поколений. Финал поэтому должен превращаться в общее коллективное действие, окончательно разрушающее деление аудитории на зрителей и участников. Финалом, заключительным мощным аккордом может стать хоровое исполнение песен, скандирование, коллективное подписание призыва или обращения, шествие к памятникам.

Определяя особенности построения сценария, необходимо оговориться, что, несмотря на единые законы драматургии, в каждом из них должно присутствовать авторское «я», творческая индивидуальность, гражданская позиция, личностные качества организаторов театрализованного действия, созвучные жизни и деятельности конкретного трудового, воинского, учебного коллектива.

Театрализованные праздники проводятся для конкретной аудитории лишь один раз. Их не повторяемость обязывает сценариста, выражаясь по-военному, наносить по-снайперски точный удар, попадать в десятку с первого раза. Нельзя ничего «дотянуть» на сцене, дорепетировав что-то изменить.

Искусство театрализованных форм художественно массовой работы в нашей стране решает задачу активного влияния на вкусы широкой массы людей, не поступая при этом яркостью и зрелищностью. Поэтому сценарист художественно-массовых мероприятий должны научиться говоря словами Ф. И. Тютчева, искусству «высокого зрелища». Они не имеют права на ошибку, ибо если театральный режиссер может вернуться к спектаклю после премьеры, то праздник, обряд пройдет только раз и при этом должен оставить глубокое эмоциональное впечатление.

Сочетание документальной публицистичности и художественной образности придает сценарию масштабную выразительность, глубину. К документальному материал относятся кино- и фотокадры, фонограммы, публикации в печати, исторические документы и другие эпистолярные материалы. Но прежде чем начинать работать с документальным материалом, сценаристу нужно изучить психологическую потребность конкретной аудитории. Это дает возможность органичнее объединить в замысле образный ряд и информационный.

Так, *символическая* образность предполагает поиск условно-знаковой системы, ассоциирующейся у участника театрализованного действия с идеей по содержанию и эквивалентной ей по форме. «Алые паруса», став для выпускников школ Ленинграда символом надежд на счастливое будущее при вступлении во взрослую жизнь, помогли найти образную форму традиционного театрализованного молодежного праздника, наполнив его конкретным содержанием. Отсюда — открывающая праздничный бал на набережных Невы шхуна «Секрет» с героями прекрасной легенды на борту. Всякий раз она стимулирует толчок к началу сценарно-режиссерски продуманного и художественно оформленного действия выпускников школ, дающего простор их инициативе и самодеятельности.

*Историческая* образность основывается на поиске ассоциаций, имеющих в своей основе близкие аудитории аналоги в прошлом. Сюда же следует отнести и фольклорные истоки, опирающиеся на народные традиционные основы, использующие аллегорические и мифологические персонажи, костюмирование, художественно-спортивные состязания.

Наконец, следует остановиться на *персонифицированной* образности, дающей возможность апробировать себя как личность в различных ролях, подражая избранным героям. Порой по замыслу организаторов праздника в рамках такой образности «оживают» предметы, которым придается характер одушевленных персонажей в театрализованном действе. Во время праздничного юбилея Кировского завода «ожили и начали рассказ» об истории предприятия новенький «Кировец» и старик «Фордзон». А в театрализованном действе в День памяти прорыва блокады Ленинграда «заговорил» старенький репродуктор-тарелка военных лет.

Большое значение в театрализованном действии имеет соотношение художественного и документального материала. В одних случаях линия художественных образов не соединяется с линией документальной, а проходит вторым планом, ассоциацией, в других — художественный и документальный материал синтезируется в рамках единого действия. В таких случаях нужна особая мето­дика, чрезвычайно осторожная и скрупулезная.

Сценарная практика показывает, что реализация воспитательных возможностей театрализованного праздника находится в прямой зависимости от совершенства его сценария как программы педагогического управления общностью участников и явления искусства. Именно в недооценке этих аспектов обнаруживаются ошибки, которые губительно сказываются на практике конкретных художественно-массовых мероприятий, оставляя неудовлетворенными их участников.

Можно отметить две основные линии недостатков в сценариях. Прежде всего недооценка театрализованного действа как явления искусства, недостаточное внимание к его художественно-образной структуре. Мы еще довольно мало обращаемся к эмоциональной сфере восприятия человека, систематически перегружая рациональную, тем самым не удовлетворяя потребность человека в красоте, в веселом, радостном общении, шутках, смехе, не реализуя его способности к образному мышлению. В силу этого многие сценарии предстают лишь в качестве некоего организационного плана с элементами бюрократической стандартизации. В результате праздники, посвященные ярким, неповторимым, значительным событиям в жизни людей, становятся шаблонными и безликими, вызывают у участников чувство неудовлетворенности, порой даже раздражения. Речь не идет, разумеется, об отрицании торжественного момента в празднике, об отказе от официальной церемонии по тому или иному случаю. Однако театрализованное действие нельзя сводить только к ним, игнорируя его образное сценарно-режиссерское решение!

Чрезвычайно серьезным недостатком празднично-обрядового действия является, как это ни парадоксально, еще встречающийся нетворческий, пренебрежительный подход профессиональных сценаристов, режиссеров к этому сложному виду искусства, отношение к нему как второстепенному делу, не требующему специальных навыков и умений.

Опасным врагом искусства театрализации являете безвкусица, присущая, к сожалению, некоторым сценаристам. Непрофессионализм в художественно-массовой работе разочаровывает людей, пагубно влияет на престиж театрализованных праздников и обрядов вообще. Дурной вкус оборачивается в них эклектичным, похожим на мешанину, бездумным сценарием, помпезностью и необоснованным нагромождением деталей, заштампованной образностью сценарной и режиссерской мысли. Между тем в сценарии театрализованного праздника чрезвычайно важен момент неожиданности, эмоционального потрясения.

Итак, в театрализованном действии празднующей общности людей сценарий предстает не только как самостоятельное художественное произведение, но, главным образом, как особая область художественно-педагогической деятельности, отличающаяся органически присущей ему документальностью, активным синтетическим характером реализуемого действия.

В заключение хочется подчеркнуть еще раз, что недопустимое расширение границ использования театрализации, типичные ошибки в ее понимании происходят из-за нечеткого представления о воспитательных ценностях, которые в ней заложены. Системный подход к анализу театрализации с педагогических, социально-психологических и художественно-эстетических позиций позволяет сформулировать суть метода, показать его основу (рис. 1).



Театрализация — организация в рамках праздника материала (документального и художественного) и аудитории (вербальная, физическая и художественная активизация) по законам драматургии на основе конкретной событийности, рождающей психологическую потребность коллективной общности в реализации праздничной ситуации.

**ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ**

**Современная празднично-обрядовая культура в СССР**

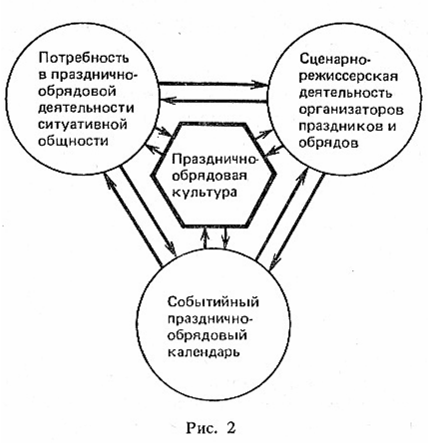
Предыдущая глава показала плодотворность рассмотрения праздников и обрядов как специфической формы культурной деятельности. Под этим в современной научной литературе понимают «реализацию в любом виде социальной деятельности человека его сущностных сил, поднимающую эту деятельность до уровня всеобщей  
соответствующей нормам и принципам данного класса»119. Как и другие виды культурной деятельности, празднично-обрядовая синтезирует в себе множество разновидностей связанных с производством, распространением, сохранением и потреблением специфических духовных ценностей.

Праздники и обряды, как уже было показано выше выступают как существенный фактор самореализации личности, трансляции духовных ценностей, как средстве обеспечения преемственности поколений, передачи традиций, стимулирования активности и т. д. Между тем педагогическая, социально-психологическая и художественно-эстетическая ценность праздников и обрядов осознаются далеко не всегда. Поскольку в них как в зеркале отражаются все позитивные и негативные явления каждого исторического этапа жизни общества, то при оценке места праздников и обрядов в духовной жизни этого общества не всегда просто бывает отделить их объективную роль от ее субъективного понимания. Не случайно на первой сессии Верховного Совета СССР разгорелась дискуссия по вопросу упорядочения праздничных и памятных дат и установления некоторых профессиональных праздников.

Одни предлагали вообще отменить праздничные и памятные дни, включая отраслевые праздники, другие выступали за то, чтобы праздников стало больше120.

В какой-то мере можно понять сторонников радикального отказа от праздников как таковых, ибо долгие годы в нашей стране они служили средством ухода от наболевших проблем, искусственного стимулирования социального оптимизма, а то и удовлетворения тщеславия руководителей того или иного масштаба.

Однако, хотят того или не хотят наиболее активные противники праздников, празднично-обрядовая деятельность стала за годы Советской власти элементом социалистической культуры, одной из форм ее функционирования. И это дает основания для выделения феномена празднично-обрядовой культуры в СССР. Структурно она может быть представлена следующим образом (рис. 2).



Рассмотрим данную схему. При этом подчеркнем, что деятельность в рамках празднично-обрядовой культуры едина, ибо представляет собой деятельность по самореализации сущностных сил членов конкретной ситуативной общности, их потребностей, способностей, дарований, творческих возможностей. Это всегда человекотворческая деятельность, главным направлением которой является формирование определенного типа человеческой личности в интересах общества, государства. Ее субъектом и объектом может выступать только человек.

В силу этого празднично-обрядовая культура — чрезвычайно динамичное общественное явление, изменяющееся как в результате объективных условий общественной деятельности людей, так и их субъективных мотивов, стимулов, целей деятельности, т. е. отношения к ней конкретной ситуативной общности в стране, отдельном регионе, трудовом коллективе.

В технологическом плане, т. е. с позиций методики организации праздников и обрядов, разграничение, продемонстрированное на схеме, конечно, условно. Что же касается научного анализа, то необходимо выделить в первую очередь деятельность, связанную с производством и распространением праздников и обрядов. Синтез этих двух видов деятельности связан с тем, что организация театрализованного действия подразумевает единство поиска сценарного замысла и режиссерского воплощения. В отличие от театра и кино, где постановочная группа обычно получает готовый драматургический материал, организаторы театрализованного действия должны изучить потребности конкретной ситуативной общности и четко реализовать их на всех этапах от замысла мероприятия до его воплощения.

Празднично-обрядовая культура как мера и способ реализации сущностных сил человека в празднично-обрядовом действии не допускает отложенного спроса. Музыкальное произведение может не исполняться, переписываясь в нотных партитурах; снятый кинофильм не демонстрироваться, но множиться в копиях для архивов; роман или повесть — тиражироваться тысячами экземпляров, остающихся невостребованными на полках книжных магазинов и библиотек. Распространение праздников и обрядов всегда подразумевает включение в действие, является динамическим процессом, в котором ориентация на зрелище лишь начальный этап.

Деятельность по сохранению праздников и обрядов предполагает в первую очередь передачу через их содержательные элементы традиций, воссоздание истории через поиск документального материала, использование реликвий, включение в действие мемориальных комплексов и памятников архитектуры. Тем самым глубинные пласты истории, быта, надежд и чаяний всех народов нашей страны благодаря праздникам и обрядам осмысляются с социально-психологических, педагогических и художественно-эстетических позиций.

Особо следует остановиться на деятельности, связанной с потреблением праздников и обрядов. Предлагая кинофильм зрителю или книгу читателю, авторы не ставят перед собой цели их постепенного превращения в режиссера либо писателя. Празднично-обрядовая культура, синтезируя потребность в деятельности ситуативной общности и сценарно-режиссерскую деятельность организаторов, позволяет добиться педагогически программируемого непрерывного динамического процесса, в котором четко моделируется и корректируется уже упоминавшаяся нами подвижная система:

**Зритель ↔ Участник ↔ Организатор ↔ Инициатор**

Хочется обратить особое внимание на такую динамику, так как она, расширяя границы празднично-обрядовой деятельности, позволяет включить в нее инициативные группы, творческий актив, создать своеобразный клуб по интересам к театрализованному действу, в который могут войти добровольные сценаристы, режиссеры, художники и т.д.

Основой же динамики деятельности ситуативной общности является событийный календарь — фундамент празднично-обрядовой культуры. В нем заложен богатейший народный опыт, огромный исторический пласт традиций и обычаев. В этом плане интересен взгляд известного польского социолога культуры Казимежа Жигульского, серьезно изучавшего праздники и празднование в Советском Союзе. «Отвергая старый социально-культурный уклад, изменяя календарь, строя жизнь на новых основах, советские люди не отбрасывают сам институт праздника, а, напротив, сохраняют его, поскольку он удовлетворяет устойчивые человеческие потребности. Ориентация на новые идейные ценности, узловые даты истории СССР потребовали и требуют своих праздников, особого времени и места в календаре, своих образов, ритуалов, художественного оформления»121. Однако, подчеркивая сознательное формирование института праздников в СССР как мощного источника культуры, автор констатирует, что они набирают силы, «обильно черпая из сокровищницы предшествующих форм, ритуалов, обрядов, декораций»122.

Думается, что именно на этом фундаменте строится органичное единство социально-психологической потребности в празднично-обрядовом действии ситуативной общности и реализации этой потребности в педагогически запрограммированной сценарно-режиссерской деятельности организаторов. При этом бесспорно, что социально-психологические потребности первичны, ибо они, являясь производной событийного празднично-обрядового календаря того или иного региона, трудового коллектива, личности, диктуют основу сценарно-режиссерского замысла, конкретные каналы реализации активности аудитории.

Непонимание этого, отсутствие опоры на потребности масс ведет к проведению формально-показных праздников, не затрагивающих душу людей, дискредитирующих надуманной громкостью и помпезностью само понятие театрализованного действа. Такие праздники превращаются в красиво оформленные зрелища с безучастно взирающими на происходящее зрителями, а главной задачей организаторов становится обеспечение любой ценой хоть какой-то аудитории.

Другая крайность происходит, когда целая система возможных театрализованных праздников и обрядов не реализуется из-за отсутствия продуманного анализа социально-психологических потребностей ситуативной общности в активном действии по поводу конкретного события, к которому она непосредственно причастна. В этом случае зачастую происходит стихийное волеизъявление масс. Оно, в силу полного отсутствия педагогического программирования, несмотря на позитивные изначально стремления, делает праздничное действие неуправляемым, и оно порой начинает носить антиобщественный характер. Достаточно вспомнить явные просчеты организаторов, повлекшие за собой стихийный характер праздничного шествия и церемониального действия в День воздушно-десантных войск в Москве и Ленинграде в 1988г. В результате главными «организаторами» кульминации вышедшего из-под контроля действия уже не массы участников, а неуправляемой толпы стали работники милиции.

Думается, что сегодня, в период демократизации общественной жизни, празднично-обрядовая культура должна помочь избежать подобных негативных проявлений при реализации событийного календаря, в котором можно выделить несколько основных направлений, соответствующих тем или иным потребностям ситуативной общности. Празднично-обрядовая культура подразумевает понимание организаторами театрализованного действия методики сценарно-режиссерской деятельности в каждом из таких направлений.

Серьезный анализ событийного празднично-обрядового календаря СССР позволяет отнести к таким направлениям общественно-политические, трудовые, мемориальные праздники. Особо следует, на наш взгляд, выделить театрализованные гражданско-личностные праздники и обряды, а также праздники детей и подростков.

Имея в своей основе много общего с позиций празднично-обрядовой культуры, все они обладают в то же время спецификой организации и проведения. В данной главе мы подробно рассмотрим каждое из перечисленных направлений театрализованных праздников и обрядов в СССР, акцентируя внимание на особенностях их содержательного наполнения.

**1. Общественно-политические театрализованные праздники**

Современный этап развития нашего государства характеризуется серьезным анализом всех областей политической, хозяйственной и культурной жизни. Перестройка, развитие демократии и гласности коснулись и организации театрализованных праздников. Являясь одним из специфических проявлений организации свободного времени, они представляют собой своеобразную педагогически разработанную систему, которая органично связана со всей воспитательной работой в данной социальной общности, обеспечивает постоянное воздействие на людей, отражает мировоззрение, идейно-нравственную и эстетическую позицию общества.

Огромной силой идейно-эмоционального воздействия обладают всесоюзные праздники общественно-политического характера. Они позволяют каждому советскому человеку со всей полнотой выразить те потребности в действии, которые отражают его мысли и чувства, отношение к актуальным проблемам жизни страны. Это наиболее массовые, являющиеся подлинно народными праздничные кампании, которые проводятся по датам так называемого Красного календаря, установленного государством.

Первый подобный календарь был утвержден в 1918 г. Советом Народных Комиссаров и включал в себя десять важнейших общественно-политических дат: 22 января — «Кровавое воскресенье» — День памяти расстрела рабочих перед Зимним дворцом 9 января 1905 г.; 17 января — День памяти Карла Либкнехта и Розы Люксембург; 23 февраля — День Красной Армии; 8 марта — День работницы; 18 марта — День памяти Парижской коммуны; 16 апреля — Приезд В. И. Ленина в Петроград; 1 мая — Первомай; 16 июля — «Июльские дни» — в память расстрела мирной демонстрации на Невском 3 июля 1917 г.; 7 ноября — Октябрьская годовщина; 22 декабря — День в память московского вооруженного восстания 1905 г.

Дальнейшее становление и развитие нашего государства, происходящие в мире события международного значения вносили изменения в систему общественно - политических праздников страны.

Отметим, что общественно-политический праздник — это весьма тонкий и деликатный акт воспитательного воздействия, сопряженный с трудными поисками психолого-педагогической эффективности сценарно-режиссерского замысла, который обязательно должен быть рассчитан на конкретную аудиторию. В то же время это должно быть и произведение искусства, ибо театрализация позволяет придать информационно-пропагандистскому содержанию действия эмоционально-образную форму подачи. Недаром А. В. Луначарский подчеркивал: «Является совершенно бесспорным, что главным художественным порождением революции всегда были и будут народные празднества»123.

Сегодня общественно-политические праздники стали наиболее массовыми, носят характер подлинно народных, отражают прогрессивные тенденции и актуальные проблемы современности. Среди них исследователи основных направлений развития современного массового праздника в СССР выделяют две основные группы124.

К первой группе относятся праздники, посвященные памятным датам истории нашего государства, жизни выдающихся деятелей советского и международного коммунистического движения.

Вторая группа общественно-политических праздников связана с важнейшими событиями и направлениями деятельности прогрессивного человечества. Это День космонавтики, Международный день защиты детей, Всемирный день охраны окружающей среды и др.

Анализ содержания общественно-политических театрализованных праздников показывает, что оно обязательно корректируется местной событийностью, наполняется конкретным для каждого региона документальным материалом. Именно это и определяет форму и сценарно-режиссерский замысел мероприятия, будь то встреча ветеранов конкретного коллектива в честь Дня Советской Армии или Дня Победы; чествование знатных женщин — героев труда в честь Международного женского дня и т. д.

Подчеркивая необходимость единства информационно-содержательной и эмоционально-образной сторон театрализованного действия в общественно-политических праздниках, следует акцентировать внимание на некоторых аспектах поиска их образного решения.

Велики возможности использования различных по жанрово-стилевым формам ансамблей монументального искусства: мемориальных комплексов, памятников, постаментов славы и пр. Еще в 1918 г. при разработке плана монументальной пропаганды В. И. Ленин отмечал: «...важнее надписей я считаю памятники, бюсты или целые фигуры, может быть, барельефы, группы», подчеркивая, что они должны стать «актом пропаганды и маленьким праздником»125.

Театрализованные праздники, различные ритуалы должны в первую очередь опираться на памятники истории и архитектуры, мемориальные комплексы, получившие в нашей повседневности значение символов, выражающих коллективные идеи, нормы, чувства, идеалы, понятия. Такая символика фиксирует социальный опыт людей, а значит, используя ее в театрализации как специально организованном педагогическом процессе, мы тем самым используем этот социальный опыт в целях воспитания человека.

Именно в силу этого наиболее яркие театрализованные действа общественно-политического звучания связаны с мемориальными местами проведения, ставшими символами несгибаемого мужества и героизма советских людей в трудные для Родины годы. Крейсер «Аврора», Смольный, Красная площадь, стены завода «Арсенал», Брестская крепость, Саласпилс, Мамаев курган, Сапун-гора — все это мемориалы, связанные с революционными и боевыми событиями в истории страны, олицетворяющие собой героические традиции.

К символическим образам, значение которых четко выражено и соотнесено с миром ценностей советских людей, следует причислить Красное знамя с революционным призывом «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», Красную звезду, Герб и Гимн СССР, Серп и Молот и Другие святыни советского общества. У большинства из этих символов, которые известны всему миру, нет конкретных авторов. Их глубочайший смысл рожден революционным разумом человечества, которому необходимо было действенное оружие, обладающее силой массового воздействия на людей. Поэтому глубокое проникновение в понимание содержания символики нашей общественно-политической жизни необходимо всем организаторам театрализованных праздников и обрядов в СССР.

Яркий образ в общественно-политических праздниках создается с помощью цвета. Это происходит в силу предметной соотнесенности и эмоционального восприятия тех или иных цветов, ибо цвет и свет являются для нас источником мгновенной, дающей более 90 % поступающей в мозг через зрение информации, несущей комплексный характер (физиологической, психологической, эстетической).

Информация, содержащаяся в цвете, ее ассоциативная образность, метафоричность наряду с установившимися стереотипами восприятия цвета как определенной знаковой системы позволяют красный цвет ассоциировать с революцией, победой, солнечным восходом, что делает его незаменимым в общественно-политических праздниках.

Много неиспользованных резервов в отборе музыки при организации театрализованных общественно-политических праздников. Зачастую она используется лишь как компонент, художественный резонатор массового действия. Мы привыкли, что звучат обычно традиционные, достаточно популярные мелодии и песни, гораздо реже специально написанные для данного праздника. Что же касается использования богатейшего песенно-музыкального репертуара общественно-политического звучания как основы сценарно-режиссерского решения театрализованного действа, то такое, к сожалению, сегодня большая редкость.

А ведь мы имеем прекрасные примеры таких постановок. Высочайшие идеи, заложенные в символике партийного гимна «Интернационал», позволили народному артисту СССР И. М. Туманову поднять содержание концерта до масштаба празднования во время театрализованного действия в честь годовщины Великого Октября126.

В основу замысла легло поэпизодное раскрытие драматургически связанного сюжета куплетов «Интернационала».

Вставай, проклятьем заклейменный,

Весь мир голодных и рабов! —

за этими строчками — вековая борьба трудящихся за свои права...

Никто не даст нам избавленья:

Ни бог, ни царь и ни герой.

Добьемся мы освобожденья

Своею собственной рукой. —

...и вспоминается путь, пройденный нашей революцией, и ратный подвиг народа, не раз встававшего на защиту своих завоеваний...

Лишь мы, работники всемирной

Великой армии труда... —

в этих словах — торжество подлинного интернационализма, братства пролетариев всех стран.

Исполнение «Интернационала» стало основой документально-художественного построения театрализации, принципом группировки материала и в то же время волнующим актом гражданского звучания, всеобщим массовым действием.

В связи с современными демократическими преобразованиями в стране следует особенно бережно соотносить замысел организаторов с любой инициативой участников общественно-политических праздников, выражающей их реальное отношение к происходящему действу.

К сожалению, заорганизованность, попытка «причесать» всех под одну гребенку привели уже к падению авторитета театрализованных шествий и демонстраций. Типичный локальный инцидент, происшедший во время первомайской демонстрации в Ленинграде, является ярким примером столкновения праздничного мышления с рутиной старого представления о запрограммированном сверху действии участников массового праздника.

Попытка школьников нетрадиционно решить оформление колонны своего класса в рамках демонстрации, придумать оригинальное действие автоматически привела их к попаданию в разряд нарушителей общественного порядка. А вот и «позиция» понимания активности в общественно-политическом действии одного из работников Кировского РУВД Ленинграда:

— Ребята не должны были двигаться самостоятельно, в чужой колонне, отдельно. Они должны были (в обоих случаях разрядка наша. — А. К.) двигаться со своей школой127.

Впрочем, новизна праздничного мышления в этом случае весьма относительна. Ибо это новое — хороши забытое старое, те традиции ренессанса советского общественно-политического праздника, которые подарили нам первые послереволюционные годы. Проблема, видимо, заключена в том, что длительнейший период культа личности, застойных явлений в обществе привел к боязни театрализации общественно-политического праздничного действа. Мы на многие годы забыли, что найти образный эквивалент своему желанию, активно продемонстрировать отношение к происходящему событию именно в праздничной колонне, вместе с массой участников — конституционное право каждого советского человека, и поэтому не может быть запрещено, не может быть признано антиобщественным.

Сегодня практически невозможно увидеть в демонстрациях традиции политического карнавала, начавшего исчезать в ЗО-е годы из общественно-политических театрализованных праздников. Думается, что демократизация и гласность предполагают в наши дни более активное использование актуального материала, связанного с общественно-политическим положением в стране, опирающегося на выразительные средства сатиры, возможности пантомимы, массовой инсценировки. Такая попытка была сделана во время театрализованного шествия по Садовому кольцу в Москве (гл. реж. Е. Пичуев). Эпизод «Москва улыбается» раскрывал современность через синтез приемов театрализации, рожденных в 20-х (политическое шествие) и 30-х (карнавальное шествие) годах.

Организаторам удилось ярко, образно, с выдумкой поставить под обстрел сатиры то, что мешает прогрессу, поступательному движению вперед. Это и «жонглеры перестройки», которые из кубиков с текстом «перестройка», жонглируя, складывали свои слова: «рой», «стой», «арест» и пр. Это и те, кто затеяли «долгострой». Они тянут колесный строительный кран, обросший сорняками и гнездами, в которых сидят жильцы с длиннющими бородами. На поблекшем лозунге «Сдадим объект досрочно в 1968 году» цифра «6» исправлена на «7», затем на «8», наконец на «9». К «бюрократу», сидящему на высоченном портфеле, в альпинистском снаряжении карабкаются «просители», но каждый раз, почти достигнув цели, срываются. «Кольцо инструкций» представляет собой просторную детскую кроватку величиной с грузовик, стенки которой составлены из листов бумаги с надписями «Директива», «Указание», «Приказ», «Циркуляр»... В «кроватке» взрослые - дяди и тети с портфелями и большими пустышками во рту. На кабине машины в кресле сидит «руководитель» с погремушкой в руках, не позволяющий «шалить» — вылезать из «кроватки» или говорить вынув изо рта пустышку.

Особое внимание было уделено тому, чтобы не превратить театрализованное карнавальное шествие в зрелище, найти каналы проявления активности москвичей, продумать их вовлечение в действие, демонстрирующее отношение к происходящему. Для этого прямо в массу участников общественно-политического праздничного действия были запущены «куклы-катализаторы», условно названные «народ». Это были крупномасштабные трехметровые куклы, изображающие людей, апплицированные фотографиями с изображением масс идущих людей, последних событий в стране и за рубежом.

Вокруг «народа» суетятся сатирические персонажи (актеры в масках): «демагог», «взяточник», «очковтиратель», «болтун» и т.д., которые метают ему идти вперед: «вешают лапшу на уши», впускают пыль в глаза», «промывают мозги», «пускают пузыри». Снующие в массе уборщики -санитары в белых халатах предлагают всем желающим шланги с водой, пылесосы, щетки и метелки, чтобы вымести, смыть «мусор прошлого», дать возможность «народу» свободно двигаться, действовать.

Благодаря такому режиссерскому решению многие стоящие на уличном тротуаре активно включились а движение и вместе с общей колонной театрализованного шествия приняли участие в финале, суть которого отражена в названии —-«Сто тысяч танцующих пар».

Исторический путь, который прошли в своем становлении и развитии общественно-политические праздники и обряды у нас в стране, позволяет говорить об их огромной значимости в пробуждении самосознания советских людей, формировании их политических убеждений, активизации жизненной позиции.

Пожалуй, нет у нас в стране дома, в котором не хранились бы бережно документы и реликвии огненных верст нашей истории: награды, письма, фотографии. Они — носители того духовного богатства, без приобщения к которому каждого нового поколения обойтись невозможно, ибо разорвутся связующие нити, делающие осознанными жизнь и творчество человека.

Общественно-политические праздники позволяют увидеть события нашей истории яркими, зримыми, образными, воспринимаемыми эмоционально, всем сердцем и душой. Именно такое восприятие, дающее каждому возможность активного действия, проявляется в последующей социальной деятельности масс, в отношении к общественно-политической жизни страны, ее осмыслении и морально-этической оценке. Удовлетворение, возникающее от чувства сопричастности с происходящим, гордость за дела, в которые вложена частица собственного труда, единение с активно действующей массой участников театрализованного праздника — все это вызывает потребность с еще большим энтузиазмом трудиться на благо Родины, родного города, своего предприятия.

**2. Театрализованные трудовые праздники**

Говоря о воспитательных возможностях театрализованных праздников, важно проанализировать сложившуюся в нашей стране систему трудовых праздников. Такие театрализованные действа последовательно охватывают важнейшие этапы формирования и развития личности. Приняв за исходный принцип классификации содержание трудовых праздников, а за принцип систематизации — этапы и события в трудовой деятельности коллектива и личности, следует выделить и обосновать наличие трех групп таких праздников.

Первую группу составляют праздники начала трудового пути, которые, во-первых, отражают основные этапы вхождения молодого человека в коллектив, его адаптацию в нем (праздники посвящения в рабочие, первой получки, присвоения разряда); во-вторых, способствуют созданию общественного мнения о труде молодого рабочего, являются выражением отношения к нему всего коллектива (театрализованный праздник «День молодого рабочего»); в-третьих, приобщают к традициям трудового коллектива, сближают с ветеранами, которым доверено воспитание продолжателей рабочих традиций (день наставника, праздник встречи поколений).

Во второй группе представлены праздники трудового мастерства, которые отражают взаимосвязь поколений рабочего класса. К ней относятся дни профессий, праздник-конкурс мастерства и получения личного клейма. Сюда же следует отнести и праздничный слет передовиков.

Наконец, третья группа — праздники трудовой славы, позволяющие оценить результаты труда, дать людям моральные стимулы в производственной деятельности, возможность осознать выполненный долг. Это театрализованные чествования, прославляющие людей труда и целые династии, юбилеи трудовых починов, производственных коллективов и ветеранов.

Необходимо подчеркнуть интегрирующую роль театрализованных праздников труда. В. Н. Лиогонькая в своем исследовании наглядно продемонстрировала это на примере формирования коллектива комсомольско-молодежной новостройки128. Театрализация как творческий метод выступала при этом как своеобразный критерий сплоченности и социальной зрелости на стадии формирования коллектива, его рождения. Интересен поиск замысла праздника «Проводы на ударную комсомольскую стройку», который многие годы был неотъемлемой составной частью общественно-политической деятельности ВЛКСМ. Яркая театрализованная форма была присуща торжественным проводам, являющимся кульминационным моментом общественного призыва, выполняющим агитационно-мобилизующую функцию, привлекающим молодежь на ударные новостройки страны.

Как и всякий праздник коллектива, «Проводы на новостройку» выполняли организационно-ориентационную функцию и позволяли молодым строителям определить свое место и назначение в коллективе, осознать основную цель коллектива, нормы и принципы его жизни, увидеть его структуру, органы управления, почувствовать организованность, ответственность; создавали нравственно-психологическую атмосферу единства устремлений, общности переживаний, мнений, единого духовного подъема, т. е. театрализованный праздник выполнял функцию социально-психологического единения.

Театрализованные праздники труда в социалистическом производственном коллективе — это сложный комплекс, в котором нужно видеть не только основные звенья, соответствующие событиям трудовой деятельности, но и систематизировать изнутри каждое звено, имея в виду основные типы театрализованного действия, характерные для данного звена, и возможности их режиссерского решения.

Трудовые праздники являются частью жизни общества. В самой природе человека заложена необходимость гармонического сочетания будней и праздников, потребность подытожить тот или иной этап своей деятельности, получить зримую оценку своего вклада в решение той или иной общественной задачи. Чем значительнее социальный прогресс, интенсивнее ритм жизни и напряженнее трудовая деятельность, тем более необходимой становится праздничная разрядка.

Сценаристу и режиссеру следует использовать в своей практической деятельности следующие основные направления праздничной событийности: отражение хода повседневного труда, трудового соревнования; общественную оценку труда отдельного человека, категории трудящихся и коллектива в целом; демонстрацию этапных моментов общественно-политической и трудовой жизни общества, региона, коллектива.

Театрализованные трудовые праздники являются специфической формой отражения социальной жизни и способствуют реализации основных функций социалистического производственного коллектива. Во-первых, производственно-экономической, реализуемой через передачу в театрализованной форме разнообразной информации; о показателях труда, передовом опыте реальных героев праздника, через создание общественного мнения вокруг важнейших проблем труда, особо акцентируемых в сценарно-режиссерской разработке. Во-вторых, социально-психологической, интегрирующей и создающей возможность широкого массового общения. Наконец, воспитательной, которая воздействует положительным пример ром героя труда, ветерана производства, стимулируя и реализуя социально-культурную самодеятельность масс; регулируемую содержанием театрализованного действия. Конкретная событийность, отражающая жизнь производственного коллектива, является обязательным условием и прочным фундаментом организации трудового праздника. Ее отсутствие приводит к формализации сценарного замысла, воздвигая непреодолимую стену между организаторами и участниками массового театрализованного действия. Это затрудняет возможности общения, проявления отношения к происходящему и деятельного участия в нем каждого, может превратить театрализацию из социально-художественной деятельности самой массы в зрелище для нее.

Признавая событийность в качестве фундамента сценария, мы должны так организовать действие, чтобы замысел театрализованного трудового праздника был тесно связан с событием, в определенной степени продиктован им. Степень взаимодействия, взаимопроникновения жизненного события и сценарного замысла является реальным фактором социально-художественной активности масс. Если же этого не происходит, получается эклектика, как, например, в одном из праздников, посвященных Дню работников легкой промышленности. В основу его легло реальное событие — подведение итогов года швейниками, для которых праздник, как и для всех советских людей, является поводом для чествования передовиков, рапорта отрасли Родине. Именно это реальное содержание, раскрывающееся через людей, факты, цифры, должно было бы лечь в основу театрализованного действия. Однако сценарий, основной ход которого состоял в том, чтобы показать смотр товаров легкой промышленности как своеобразную ярмарку, был ориентирован в основном на художественно-игровую деятельность группы исполнителей. Они, как зазывалы и скоморохи, до начала праздничного действия водили хороводы, развлекали гостей, загадывали загадки, пели песни. В прологе этого действия, после демонстрации диапозитива с текстом Указа об установлении Дня работников легкой промышленности и кинорассказа о труде советских людей, прошли эпизоды исторического экскурса: от коробейников, продававших встарь товары в русских деревнях, кустарей, купцов, ремесленников, чеховского подмастерья Ваньки Жукова до сегодняшних учащихся ПТУ легкой промышленности. Но и этот рассказ был лишен событийности, так как строился на иллюстративно-художественном материале. Пантомима и песня являлись основным материалом эпизодов о вчерашних и сегодняшних комсомольцах предприятия. Достижения легкой промышленности страны были показаны в киноподборе. В стиле ярмарочной карусели было задумано выступление агитбригады, выстроенное как концертная программа.

В сценарий вошел большой иллюстративно-зрелищный материал, отвечающий теме вообще, но очень слабо отражались конкретная событийность, конкретные факты жизни и труда. Выступления реальных героев выглядели искусственно вставленными номерами, так как подкреплялись театральными эпизодами, ориентировавшими праздник скорее на яркое зрелище, чем на документально-художественное действие.

Такая ошибка типична сегодня для сценаристов и режиссеров. Нарушение взаимосвязи между событийным материалом и художественными выразительным средствами, т. е. образным его воплощением, приводит к ослаблению воспитательного воздействия театрализованного, трудового праздника.

Выстроенность событийно-образного ряда особенно важна в трудовом празднике, так как она диктует не только отбор документально-художественного материала, но и поиск главных героев.

Так, в празднике посвящения в рабочий класс действует коллективный герой реального события — молодые производственники, начинающие трудовой путь. Отсюда и весь праздник строится как ритуал принятия молодых в рабочий коллектив, их приобщения к традициям рабочего класса.

А праздник трудовой славы, чествование ветеранов, уходящих на заслуженный отдых, строится как ожившие страницы прожитой трудовой биографии.

Праздники трудовых свершений — это всегда отклик на только что происшедшее событие: пуск объекта, завершение строительства, выполнение плана и т. д. Они и строится как торжественные рапорты, в которых театрализация помогает ярче подчеркнуть важность события, отношение к нему масс.

Вот как создавались некоторые эпизоды театрализованного праздника «Сделано вашими руками». Событийной основой сценария был слет передовиков труда района, выпускающих продукцию со Знаком качества. Сценарно действие решалось как путешествие по витринам и отделам воображаемого универмага, в котором собрана продукция героев торжества. Соответственно этому стержневому; образному ходу решение каждого эпизода строилось, отталкиваясь от фактического материала о конкретном предприятии. Если, например, речь шла о заводе полиграфических машин — возникал газетный киоск и оживала газета, рассказывающая о людях, создавших для нее машины. Исходя из этого, отбирались выразительные средства — весь эпизод строился как публицистическое выступление агитбригады — «живой газеты». Другой эпизод — о фабрике музыкальных инструментов — решался через оркестр, в котором все инструменты сделаны руками рабочих этой фабрики. Третий — о фабрике игрушек — создавался как хореографическая композиция «оживших» игрушек, которые благодарят мастеров, давших им жизнь. Из приведенного примера видно, что толчок к рождению образности и формированию эпизодов в сценарии дают конкретные люди и создаваемая ими продукция. Можно было бы просто создать художественную композицию, ярко и вдохновенно восхваляющую передовиков, но она была бы абстрактной, не реализующей потребность людей говорить не о труде вообще, а именно о своем труде. В этом и заключен секрет театрализации, воздействующей лишь при условии верно найденного образного ключа. Если этого не происходит, театрализация неудачна. Так произошло, например, на одном из праздников трудовой славы, посвященном чествованию передовиков производства. В нем в качестве образного начала был использован сказ о мастерах «золотые руки», соорудивших в старинном городе на ярмарке красивые ворота, через которые мог пройти только умелец, создавший своими руками искусное произведение труда. Через эти ворота во время чествования проходили передовики производства. Это был кульминационный момент, тогда как сам труд этих людей — главное событие, послужившее основой праздника, почти не был затронут. Разрыв между образностью, положенной в основу действия, и реальной событийной канвой привел к созданию обстановки нереальности происходящего, что снизило эмоциональный отклик у участников праздника.

А вот пример органичного художественного осмысления театрализованного действия в трудовом празднике с помощью исторической образности. В течение ряда лет проходит в рамках праздника «Тбилисоба» на базе Дома культуры Тбилисского авиационного завода имени Г. Димитрова посвящение в рабочий класс, в мастера-умельцы. Здесь, на наш взгляд, сценаристами, режиссерами удачно решается задача органичного соединения нового трудового содержания с традиционными обрядовыми формами прославления Мастера: найдены сопутствующие игровые действия, сценарий обогащен поэтическим и музыкальным фольклором, сочетающимся с лучшими образцами творчества грузинских поэтов и композиторов.

«Наставник и ученик» — так называется праздничное представление, которое проходит у проходной завода. Во время праздника дается напутствие молодым рабочим, происходит встреча трудовых династий, присваивается почетное звание «Умелый мастер».

Сценарно-режиссерским ходом является перекличка трудового прошлого Тбилиси, его традиций и ритуалов с сегодняшними трудовыми делами и обрядами. Так, во время посвящения в рабочий класс оживают история и фольклорные традиции «амкари» — древнейшей и интереснейшей профессиональной организации города Тбилиси.

«Семья амкари принимала в лоно цеха мастеров своего дела — всякого рода-племени и вероисповедания. Был у амкари свой голова-устабаш, был у него сбой устав; шли века, устав менялся, но оставалось в нем незыблемым строгое равноправие товарищей по цеху. Никогда мастер не брался за работу, начатую другим» не осмеливался переманивать чужого ученика...

Выносили ремесленники знамена из головных мастерских по большим праздникам, а уж самым большим среди них был праздник посвящения в мастера, что в народе называли «пиром амкари»...

Проходил ученик свою трудную школу. Наконец, мастер приглашал в лавку устабаша и несколько почетных членов амкари, и те, проверив работу ученика, выносили приговор...

Завтра — день посвящения в мастера.

Из головной мастерской цеха вынесут знамена, и под торжественную музыку зурны все направятся в Ортачала. Впереди нарядной процессии будет выступать устабаш, чуть позади — сами виновники торжества с разноцветными шелковыми кушаками, перекинутыми через плечо. В кушаки завернут рабочий инструмент. Чувячники понесут колодки, портные — аршин, плотники — уровень. После церемонии Посвящения инструменты будут подарены мастерам...

Замер устабаш, торжественный, неподвижный, нахмурившись... О, недаром хмурится устабаш! Вот, как бы освобождаясь от магии священных слов, он встряхивает головой, быстро приближается к посвящаемому, хватает его за большие пальцы рук, затем отпускает и, размахнувшись истово, дает ему затрещину! Одну, другую, третью! Третий удар, говорят, был самый чувствительный и он означал, что стерта последняя грань между мастером и подмастерьем»129.

Так разыгрывалась эта сцена. Фольклорный материал органично вписался в театрализованное действо, предшествующее ритуалу. В исполнении самодеятельных коллективов, на специально выстроенной к этому дню у проходной завода «старинной площади», окруженной резными балконами, звучали грузинские народные песни «Оровела», «Сваари», разворачивались сцены из жизни города XIX в.: княгиня с балкона покупала мацони, прогуливались горожане, торговцы наперебой предлагали свои товары, работали цеха амкари — скорняжный, сапожный, кузнечный. Ремесленники танцевали «кинтаури». И на фоне этой исторической перспективы звучали стихи И. Гришашвили, воспевающие красоту старого Тифлиса. Актеры заводского самодеятельного театрального коллектива разыгрывали сцену старинного обряда благословения, или посвящения в мастера. А вслед за этим звучал торжественный марш. И начиналось посвящение в рабочие сегодняшних юношей и девушек. Их мастера-наставники после произнесения молодыми рабочими торжественной клятвы вручали им именной инструмент. Открывались ворота завода, звучал гудок, и молодая смена входила на предприятие.

Благодаря интересно найденной фольклорной образности этот трудовой праздник оказал сильнейшее эмоциональное воздействие на всех участников, стал наглядным примером воспитания и красочным зрелищем. Внедрение фольклора в современные трудовые праздники повсеместно превратилось в одно из главных направлений, дающих толчок к созданию новых форм и модернизации старых, способствующих художественному осмыслению современности с позиций исторических, как бы соединяющих вчерашний и сегодняшний день, синтезирующих старое и новое.

Практика позволяет выделить несколько наиболее типичных образных решений, характерных для театрализованных трудовых праздников.

Прежде всего театрализованная перекличка-эстафета, которая создает тот или иной обобщенный образ события, целого исторического отрезка времени, а затем конкретизирует его в отдельных эпизодах, как бы перекликающихся друг с другом, развивая тем самым динамику действия. Перекличка пятилеток — весьма распространенный в практике сценарный ход массового праздника. Обычно она выстраивается как ретроспекция, является символической — сегодняшняя пятилетка вызывает на перекличку все предшествовавшие ей пятилетки нашей Родины. Выстраивается цепь эпизодов, связанных единым образом пятилеток и единым ходом переклички. Однако образное решение каждого отдельного эпизода имеет свою индивидуальную окраску, связанную с особенностями той или иной пятилетки, — пятилетка коллективизации, индустриализации, восстановления народного хозяйства, освоения целины и т. д. Образное своеобразие эпизодов создают документы, кинохроника, выступления реальных героев.

По-другому строится перекличка новостроек, соревнующихся заводов, цехов, бригад. Здесь ретроспективный ход отсутствует, ибо речь идет о событиях сегодняшнего дня. Такое театрализованное действие выступает как сиюминутное, а не историческое событие, в нем подчеркивается реальность, хроникальность, а отсюда и репортажное построение.

Во всех случаях необходимо не рассказать, а показать, воплотить те или иные события и явления, взятые для переклички, в образном действии. Часто бывает так, что ход переклички задан, а сами эпизоды не выстроены, многословны. Конечно, можно вести перекличку, соблюдая внешнюю видимость хода, так и не найдя образного решения каждого из эпизодов. В таких случаях на первый план выдвигается спасительная фигура ведущего, который долго рассказывает общеизвестное или читает не всегда хорошие стихи, что никак не снимает необходимости в каждом эпизоде найти яркий зрелищный образ.

Распространен сегодня персонифицированный образ, с помощью которого оживает и действует город, район или, скажем, завод, рассказывающие об истории, людях, традициях, сегодняшних трудовых буднях. Этот прием чрезвычайно интересен, дает большие возможности для разнообразного монтажа, создает емкое, образное решение темы, позволяет делать добротный сюжетный сценарий на документальном материале, что расширяет выразительные возможности театрализации. Именно этот ход выдвигает на первый план среди выразительных средств цвет и звук, которые позволяют создать целый спектакль, героями которого, помимо людей, являются улица, площадь, историческое здание, памятник, мемориальный комплекс.

В многообразной методике организации театрализованных трудовых праздников известны способы удачной монтажной компоновки информационного материала, его иллюстрирования средствами искусства, но только создание документально-художественной образности по законам театра превращает простой рассказ или устное выступление, более или менее богато иллюстрированное, в неповторимое реальное действие, органически соединяющее событийную информацию и искусство. Именно этот синтез, в котором театральное начало является не компонентом, а сутью методики, отличает театрализацию от всех других методов художественно-массовой работы. Это особенно важно в театрализованных праздниках, посвященных труду, где мы имеем дело непосредственно с событием или героем, а не с тем или иным сценарным материалом о них.

1. **Мемориальные театрализованные праздники**

Говоря о театрализованном действии на мемориальных праздниках, следует подчеркнуть, что оно осуществляется по законам публицистического театра, сочетающего в себе документальный материал и художественные выразительные средства. При этом информационно-пропагандистская линия становится основой, определяющей сценарно-режиссерский замысел праздника, а эмоционально-образная резонирует ее за счет публицистического пафоса, как, например, это происходит в драматургии Б. Брехта: зонги — авторские комментарии.

Отметим, что в условиях открытых пространств основой театрализованного действия является отбор символики и материалов пластической выразительности для выявления событийно-исторических возможностей построения целостной композиции через установление связей между понятиями и образами как в настоящем, так и в прошлом.

Речь идет об ассоциативном монтаже в рамках театрализованного действия четко типологизированных пространственных конструкций в категориях «театр», «игра», «сцена». Здесь «сцена» — материальные элементы, образующие пространственный каркас среды театрализации, «игра» — динамика человеческого поведения в среде, «театр» — совокупность «сцены» и «игры», синтез взаимодействующих элементов, т. е. собственно сценарно-режиссерски организованное действие в пространстве среды, ее образное моделирование художественно-техническими средствами.

Такой синтез, помноженный на творчество, позволяет подать в контексте театрализованного действия конкретный мемориальный комплекс, улицу, памятник архитектуры, реликвию — эмоционально ярко, исторически правдиво. Подчеркнем, что мемориальный слой культуры является мощной питательной средой советского театрализованного праздника.

Классифицируя театрализованные мемориальные праздники, в особую группу следует выделить литературно-художественные, которые проходят в местах, где жили и творили великие русские и советские поэты, писатели, художники и музыканты, а также и там, где «поселили» они героев своих произведений.

Театрализованные литературно-художественные праздники в последнее время становятся все более популярными в СССР. Они являются не только действенным средством идейно-эстетического воспитания, но и фактором проявления солидарности, гражданственности и инициативы в бережном отношении к нашему историческому творческому потенциалу. Именно в этом пафос деятельности рожденных перестройкой инициативных объединений, таких, как «Мемориал» в Ленинграде, благодаря которому спасены многие бесценные памятники литературно-художественного наследия в городе на Неве.

Многие годы существуют театрализованные мемориальные праздники, связанные с именами А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, В. В. Маяковского, С. А. Есенина, А. А. Блока и других, ставшие поистине массовыми, перешагнувшие национальные и географические границы. В последние годы к традиционным уже местам праздников Михайловскому, Шахматову, Константинову, Карабихе добавились новые.

Состоялся Всесоюзный грибоедовский праздник на вяземской земле в селе Хмелита. Земляки В. Шукшина ко дню его рождения — 25 июля — провели на горе Пикет в селе Сростки театрализованное действие «Пушкинские посиделки», в котором ожили герои произведений Василия Макаровича, исполнялись песни и танцы, любимые им.

Интересен генезис Пушкинских праздников поэзии. Первая попытка устроить его как массовое действо была предпринята в июле 1899 г.— в столетнюю годовщину со дня рождения А. С. Пушкина. Вторая подобная попытка относится уже к советскому периоду, когда в 1924 г, отмечалось столетие со дня приезда Пушкина в Михайловскую ссылку. Тогда же родилась идея о традиционном проведении этого праздника в знак народной памяти о великом поэте. В 1949 г. масштабно праздновалось 150-летие со дня рождения А. С. Пушкина. Газета «Правда» в своей корреспонденции назвала цифру 100 тыс. человек, говоря об участниках народного праздника в Михайловском. Традиционным же Пушкинский праздник поэзии стал в конце 70-х годов, когда его начали отмечать всюду, где жил и творил А. С. Пушкин: в Москве и Ленинграде, на Псковской и Тверской земле, в Болдине, Кишиневе, Одессе, Гурзуфе, Ялте.

При этом история, традиции, память позволяют открывать в сценарно-режиссерском замысле все новые яркие грани Всесоюзного Пушкинского праздника поэзии. В последние годы в Ленинградской области были выбраны нетрадиционные места действия — села Гатчинского района, названия которых известны лишь узкому кругу пушкиноведов. И если Выру некоторые знают по литературному музею «Дом станционного смотрителя», то Кобринское (родина Арины Родионовны), Батово (родовое имение Рылеева) и Суйда (бывшее имение Ганнибалов) до недавнего времени не привлекали организаторов театрализованных празднеств.

Если в Пушкинском празднике на Псковской земле в центре находится съезд поэтов, которых слушают огромные массы людей, то в Ленинградской области было задумано театрализованное действо «Тебя, как первую любовь, России сердце не забудет» (главный режиссер М. Лейкин). В нем не было портретов Пушкина, транспарантов и лозунгов. В основе сценария — подлинность, документальность, никакой фальши ни в гриме, ни в театрализации, полная достоверность костюмов и предметов XIX века.

В Выре возле «Дома станционного смотрителя» Вырин со своей дочерью Дуняшей принимали других пушкинских героев — гусара Минского, графа Нулина, Евгения Онегина.

В Кобринском кульминацией театрализованного действия стал старинный обряд встречи лета «Семик и Семичиха». Сохранившийся дом, в котором жила няня Пушкина Арина Родионовна, наряду со словами, выражениями, образами, преданиями, бытующими в Кобринском, — вещественно-духовные памятники великому поэту. Не мог не бывать он на ярмарке в поселке с торговыми рядами, цыганами, медведями, рожечниками, игрищами. Обряд и ярмарка в сочетании с реальной пространственной средой стали основой сценарно-режиссерского замысла.

Особого символического образного решения требовал финал театрализованного действия. Он должен был без излишне помпезных слов выразить идею праздника — нетленность имени ПУШКИН. И «родилась» бронзовая лира, в которую каждый проходящий мимо вставлял цветок, так что она расцветала на глазах участников праздника.

Отметим, что поиск историко-метафорической образности очень важен в театрализованном действии литературно-художественного праздника. Так, в Пятигорске кульминационный эпизод праздника «Бессмертный парус вдохновенья» (гл. режиссер Э. Вершковский), посвященного дню рождения М. Ю. Лермонтова, был решен как живая «петля», медленно и зловеще затягивающаяся вокруг Поэта. Под открытым небом на лестнице «Питьевой галереи» центрального парка «Цветник» вокруг Поэта танцующие образовывали огромную живую «маску». А когда он начинал читать стихотворение «На смерть поэта», «маска», выровняв постепенно свои края до четкого круга, напрягалась, лопалась в одном месте и «змеей» заводила в танце «петлю».

Символический образ «Петля для поэта» имел яркую историческую ассоциацию, пластически воплощенную и созвучную театрализованному действию.

Результаты изучения литературно-художественных праздников показывают, что опора в их создании лишь на информацию о личности и творчестве писателя превращает действие в научную конференцию, литературное собрание, торжественное чествование. Это умаляет возможную эстетически активную деятельность празднующей массы, лишает театрализованное действие эмоциональной образности, придает ему сугубо вербальный характер.

Особо следует рассмотреть возможности театрализации в праздничной ситуации мемориальных выставок. Главная задача в «выставочной» ситуации — поиск эмоционально-образного эквивалента информационному материалу. Такой подход позволяет выразить всем и каждому свое отношение к демонстрируемой экспозиции, активно одобрить ее, сопоставить мнения.

Осенью 1986 г. в Центральном выставочном зале Москвы в рамках международной выставки «Мастера культуры за мир» была выстроена система сценарно-режиссерски организованного действия. По проекту эстонского художника А. Кесккюлы было организовано пространство Манежа, развернута необычная экспозиция из киноэкранов, видеопроекций, с телевизионной стенкой, органично включающей в себя элементы архитектуры, голографические и электронно-лазерные эффекты.

Возможности общения не только с застывшей на холсте, в бронзе или мраморе экспозицией, но, главное, с интересными людьми, оттачивая при этом свое и формируя общественное мнение, — вот что являлось основой задумки театрализованных действий в «выставочной» ситуации. Проведение показательных съемок органично перекликалось с рисунками детей и взрослых, создававшимися прямо в зале, выступлениями ансамбля народной музыки Д. Покровского, представлениями старинных кукол театра «Вертеп», раздачей пирогов, сухарей, напитков.... Рядом с советскими коллективами работали и иностранные. Так, группа из США «К миру через игру» под руководством Рона Кауфмана, организатора уличных представлений, учила зрителей играть в американские игры. Но главное, конечно, тот заряд, который задавал тон театрализованному действию, — свободное общение, широкие возможности высказаться и поспорить предоставлялись всем участникам.

Важной группой театрализованных праздников являются юбилейные праздники республик, городов и сел страны, которые несут углубленный социальный смысл именно благодаря мемориальному слою культуры. Характерная их тенденция — углубление связей с трудом и жизнью конкретного региона. Родившись в послевоенные годы как традиционная акция, включающая подведение итогов деятельности какой-либо республики, города, села, микрорайона, улицы за определенный период, мемориальное действо стало запрограммированной и педагогически обоснованной системой влияния на личность. Высокая эффективность его воспитательного воздействия обусловливалась в первую очередь изучением и учетом запросов, интересов, психологических потребностей участников театрализованного действия в данном регионе, во-вторых, созданием оптимальных возможностей не только для отдыха и развлечения, но и для проявления социальной активности и творчества.

Следует подчеркнуть, что развитие юбилейных праздников шло по двум основным направлениям. С одной стороны, несколько помпезные художественно-спортивные театрализованные действия на стадионах — 250-летний юбилей Ленинграда, 950-летие Ярославля, 100-летие Владивостока, 1500-летие Киева, 2000-летие Ташкента, 700-летие Ровно, 300-летие Тамбова и др. Затронув бесспорно богатейший мемориальный слой культуры, эти празднества остались хоть и яркими, но все же в большой степени зрелищами.

Наибольший же интерес юбилейные праздники вызвали там, где были демократично обращены к самым широким массам людей, а поиск образности опирался на исторические ассоциации в контексте организации пространственной среды. Стало традицией во многих городах страны к их дню рождения реставрировать, восстанавливать часть старинного города. Тем самым дается толчок к новым поискам театрализованного действия в контексте сценарно-режиссерского замысла. Примером может служить старый Тбилиси — место проведения «Тбилисобы», Подол в Киеве, где каждую весну проводится фестиваль-ярмарка, Арбат в Москве, Петропавловская крепость в Ленинграде и другие мемориалы. Этот список можно продолжить, но нам важно акцентировать внимание на проблемах этических и вкусовых в поиске решения мемориального театрализованного действия.

Именно историческая образность, объединившая в театрализованном действии пространственную среду и активность участников, стала решением, связывающим отдельные эпизоды представления «Москва, люблю тебя сын» на Манежной площади в день 840-летия Москвы. Это было театрализованное путешествие-конкурс по множеству мемориалов, связывающее прошлое и современность.

Вот сам Манеж — памятник в честь победы над наполеоновским войсками, а вот обелиск, построенный к 300-летию династии Романовых, на котором по указанию В. И. Ленина взамен имен самодержцев вписали имена людей, проложивших путь Революции. Действие переносится к Никольской башне, через которую прорвались в Кремль первые отряди красногвардейцев в Октябрьские дни 1917 г. На углу бывшей Тверской — гостиница «Националь», где жил после переезда из Петрограда в Москву Советского правительства В. И. Ленин. Зажигается свет в окне, начинается театрализованный рассказ об этих годах. На площадь смотрит здание университета — неиссякаемый источник драматургического рассказа о студентах и их наставниках. Священная могила Неизвестного солдата, площадь, где стояли войска в день празднования Победы над фашизмом переносят участников праздника в те огненные годы.

При этом юноши и девушки, работавшие как ведущие в массе праздничной аудитории, вручали участникам театрализованного путешествиям конкурса памятные подарки за верные ответы на вопросы из истории Москвы. Тем самым была найдена естественная организация материала — рассказ о столице и действия аудитории — москвичей, любящих свой город граждан.

В Ленинграде центром театрализованных праздников, посвященных дню рождения города на Неве, уже несколько лет является Петропавловская крепость. Старинная фортеция, заложенная Петром I на Заячьем острове 16(27) мая 1703 г., положила начало городу. Зеленые аллеи тенистого парка им. В. И. Ленина, ведущие к крепости, становятся одновременно музеем под открытым небом и шумной веселой ярмаркой. Расскажем подробнее об одном таком празднике.

Прологом первой части праздника (автор сценария Л. А. Дронов, режиссер В. Г. Шабалин) стал приезд в крепость основателя города Петра I со свитой, которого встретил князь Меньшиков с приближенными и вручил «ключ от града-крепости, коему имя мы нарекли Санкт-Петербурх!».

Воздав славу флоту российскому, Петр I объявляет начало праздника, призывая «по всему Заячьему острову праздничные потехи учинить, а вечером карнавал и фейерверк изрядный... А кто уклоняться будет или в вечернем маскараде без маски явится, того беспощадно наказывать и штраф изрядный в казну брать...».

Ровно в 12 часов звучит традиционный «полуденный выстрел» с бастиона крепости. Начинается торжественное шествие военных духовых оркестров и парад исторических знамен города мимо необычного почетного караула, выстроившегося возле орудий: солдат в мундирах петровского времени, красногвардейцев, солдат Великой Отечественной, сегодняшних воинов. Тем самым была задана тема неразрывной связи поколений, объединенных историей Петербурга-Петрограда-Ленинграда.

Опора в построении театрализации на мемориальный слой культуры, которым пропитана пространственная среда действия, явилась основой раскрытия главной темы церемонии открытия праздника на Соборной площади Петропавловской крепости. Увертюрой стал концерт, подобного которому многие десятилетия не слышал город; высоко над головами тысяч людей зазвучали возрожденные специально к этому дню колокола Петропавловского собора, безмолвствовавшие около двух веков.

Органичной составной частью театрализованного действия явились связанные с конкретными историческими местами ритуалы.

У Кронверкской протоки состоялся ритуал, который можно назвать одним словом — «Память». Память о тех, с чьим именем накрепко связана история города, — о декабристах. Представители трех поколений ленинградцев — от самых юных до убеленных сединами — торжественно доставили и возложили к подножию обелиска декабристам гирлянду с цветами. Гирлянды и цветы были также возложены и к монументу Героям революции на Марсовом поле, и к обелиску городу-герою Ленинграду на площади Восстания.

Из Невских ворот Петропавловской крепости были торжественно вынесены венки, помещены на катер, который доставил их к местам, где сражались, не пуская врага в Ленинград, герои-балтийцы. В память о них венки были опущены в холодные воды Финского залива.

Законы публицистического театра в мемориальном действии, объединение документального материала с художественным в оформлении театрализованного представления позволили создать красочные картины разных времен: Петра I; Пушкина и декабристов; Блока и Маяковского, встречающих революцию; Берггольц и Вишневского, призывающих к мужеству в дни Великой Отечественной войны.

Анализ театрализованных действий позволяет сделать вывод о том, что особенно интенсивно в последние годы складывается система уличных праздников. Она состоит из достаточно устойчивых элементов воплощения идейно-тематического замысла. В первую очередь это событийно-историческая образность и пластическая выразительность, которые достигаются с помощью точного отбора документального материала (фоно-, фото-, эпистолярного), знакомства с жизнью и деятельностью реальных людей, с чьими именами связано прошлое, настоящее и будущее улицы. Помимо этого, праздник улицы представляет собой своеобразный отчет живущих на ней людей, рассказ об их делах, достижениях, радостях.

Тем самым мемориальный слой культуры позволяет наполнить живым теплом памяти каменные страницы истории, а театрализованная форма их прочтения — сплотить вокруг написанного портрета улицы массы участников праздничного действия, объединенных верностью ее героическому прошлому.

В Дзержинском районе Ленинграда в последние годы сложилась интересная система мемориальных театрализованных праздников улиц. В частности, были проведены праздники улиц Пестеля, Петра Лаврова, Халтурина, Чайковского, Фурманова, Маяковского. Во многом это удалось благодаря сложившемуся коллективу единомышленников на кафедре режиссуры массовых представлений и праздников Института культуры им. Н. К. Крупской, возглавляемому народным артистом РСФСР профессором Б. Н. Петровым. Немаловажно, что мозговым центром создания театрализованных праздников улиц стал доктор исторических наук, профессор Д. Н. Аль, соединивший в работе над сценариями свои знания ученого историка и опыт драматурга.

Праздники строились с учетом как исторической документальности и пространственной композиции места действия, так и приемов художественно-образного усиления идейно-тематического замысла. Органично были соединены «ожившие» исторические персонажи, элементы символики и атрибутики — знамена, детали костюмов и военной амуниции с хоровой декламацией, вокалом, танцем, пантомимой, театральными сценами.

Так, кульминационным эпизодом праздника улицы Пестеля стал эпизод «Истоки славы русской», проходивший на небольшой площадке между Гангутским мемориалом (бывшая Пантелеймоновская церковь, воздвигнутая Петром I в честь победы над шведами) и памятной стелой в честь героев обороны полуострова Ханко в годы Великой Отечественной войны. В театрализованном действии родился исторический образ связи времен, переклички поколений.

На празднике улицы Халтурина, где каждый дом, каждый кирпич являются историей города, оживить летопись в театрализованных эпизодах помог образ знаменитых Атлантов у здания Эрмитажа. Именно о судьбах людей — Атлантов истории и Атлантов современности шел драматургически выстроенный рассказ.

Во время праздника улицы Петра Лаврова (режиссер Т. И. Михановская) в зримых эпизодах театрализованного путешествия действие разворачивалось на удачно вписанных в стиль архитектуры сценических площадках, а также используемых ступенях парадных лестниц, балконах, эркерах и в окнах зданий. Мы «встречались» с декабристом. Ф. Вадковским, хранившим в своей скрипке тайник со списком членов Южного общества, Софьей Перовской и Петром Лавровым, чье имя носит улица, — автором знаменитой «Русской марсельезы», подхваченной оркестром. «Ожили» и «рассказали» о происходивших событиях здания, где помещался ЦК партии большевиков, где жил первый русский революционер-марксист Г. В. Плеханов.

Эпизод «Блокада» был выстроен на материале реальных судеб ленинградцев, которые в страшные для города дни жили и трудились на улице Петра Лаврова. Центральной темой стал блокадный хлеб. (На улице находится старейший хлебозавод города, работавший всю войну.)

...Резко завывает сирена. Слышны разрывы бомб. Звучит метроном.

Действие разворачивается на помосте, установленном перед домом, готовящимся к капитальному ремонту, напоминающим разрушенное в годы войны здание. В пустых проемах окон, как в черных глазницах памяти, — фотографии разрушенных на улице во время войны домов, плакаты военных лет, а в центре — увеличенная в несколько раз блокадная хлебная карточка. На доме большой черный репродуктор военных лет. Документальный рассказ о тех днях ленинградцев-блокадников сочетается с распоряжениями об уменьшении норм хлеба в связи с обстановкой на ледовой трассе. Шофер, возивший хлеб по Дороге жизни, рассказывает о риске с которым доставлялась в город каждая пайка. Работница хлебозавода передает пионерам святыню — сбереженную пайку хлеба — «125 блокадных грамм с огнем и кровью пополам». В финале под фонограмму Первого концерта Чайковского из оконных проемов вылетают белые голуби, а к помосту без специального приглашения ведущих, вне замысла сценаристов и режиссера стали выходить те, кто пережил страшные дни блокады в Ленинграде. Это и было активное включение в действие — урок патриотизма и мужества для молодежи. Этот эпизод органично перекликался со следующими, рассказывающими о сегодняшнем дне улицы.

Веселое музыкальное действие разворачивается перед домом, где расположен родильный дом. На аллее, декорированной аркой из воздушных игрушек, шаров, погремушек, начинается перекличка нетерпеливых, волнующихся пап, дедушек и бабушек. Идет рассказ о старейших работницах роддома. К ним подходят со словами благодарности те, кто родился в нем за пятьдесят лет его существования. Выбегают танцующие дети. Звучит песенка про аиста. А вот и он сам на высоких ходулях — принес в подарок жителям двух «новорожденных».

Лирической кульминацией праздника стал эпизод «Дом счастья», рассказывающий о старейшем в городе Дворце бракосочетания. Неожиданно под марш Мендельсона в его огромных окнах появляются как бы обрамленные в золотые рамы молодые пары. Обмен кольцами, первый вальс, вручение свадебных тортов, напутствие золотых юбиляров явились яркими эпизодами театрализованного действия.

Мы видим четко проявляющуюся многофункциональность мемориальных театрализованных праздников.

Во-первых, они дают возможность людям прикоснуться с позиций исторической правды к мемориальному слою культуры. Тем самым через близкую каждому тему реализуется потребность в широком социальном общении на основе патриотических порывов, осмысления будущего через настоящее, а настоящего через прошлое.

Во-вторых, способствуют самовоспитанию личности, так как вызывают потребность в идентификации себя с героями, необходимость оглянуться и осмыслить страницы нашей истории, вспомнить и помечтать.

Наконец, в-третьих, сплачивают, расширяют контакты, укрепляют дружбу людей из разных регионов страны и из-за рубежа. Это происходит главным образом благодаря зримому приобщению к традициям через эмоциональную оценку пройденного исторического пути.

1. **Театрализованные гражданско-личностные праздники и обряды**

Говоря о потребности в празднично-обрядовом действии необходимо подчеркнуть ее ценностную ориентацию. Идея ценностей, являющаяся формой утверждения специфически человеческого начала, может быть бесспорно соотнесена с уровнями праздничной ситуативности — всесоюзной, региональной, конкретного производственного коллектива, личности. Ибо есть ценности общечеловеческие, есть — принадлежащие социальной группе (нации, классу и т. д.), а есть и сугубо личные. При этом следует акцентировать внимание на том, что отношение к этим ценностям всегда выражается эмоционально. Такие ценности есть у каждого человека и они для него — святыни. Оговоримся, что сегодня, когда в нашем социалистическом обществе мы начали говорить наконец о милосердии, следует, наверное, открыто говорить и о благоговении — благоговении перед святыней. Святыни в таком понимании имеют светское, а не религиозное происхождение и несут в себе конкретную событийно-историческую основу, потеряв которую мы можем превратиться в «непомнящих родства», опуститься до животного уровня. Благоговейное отношение к ним и есть основная ценность, закладываемая в раннем детстве, проносимая затем через всю жизнь.

Если проанализировать событийный праздничный календарь советского человека, то окажется, что в нем существует большое количество ситуаций, ценностно значимых именно в гражданско-личностном плане, затрагивающих каждого из нас лично. И если праздничное действо имянаречения для главного виновника неосознанно, и он узнает о нем лишь по фотографиям родных и близких во время обряда да по памятной медали, то праздники первого звонка, вручения паспорта, выпуска из школы, проводов в ряды Советской Армии, посвящение в студенты или рабочие, проводы на заслуженный отдых предполагают гражданско-личностную позицию реальных героев. В данном случае их потребность в действии мы рассматриваем как форму осознанного переживания, выступающую источником развития активности личности, предпосылкой для граждански зрелой деятельности в достижении общественно значимых целей.

Проводимый в Комсомольске-на-Амуре гражданско - личностный праздник «Венок обрядов и ритуалов» является своеобразной демонстрацией зримой преемственности поколений. Соединив в театрализованной форме такие обрядово-ритуальные действия, как имянаречение, прием в октябрята и пионеры, вручение комсомольского билета и советского паспорта, помолвку и регистрацию брака, серебряный и золотой юбилеи, организаторы праздника наглядно показывают органичное сочетание личностного по содержанию обрядового действия с гражданской значимостью театрализованного праздника. Это коллективный портрет настоящего и будущего Комсомольска-на-Амуре, в котором через личностное событие каждого участника обрядово-ритуального действия выражается глубокое гражданственное звучание всего праздника.

Можно констатировать, что гражданско-личностное в таком театрализованном действии заключено в особом способе передачи норм поведения, духовных ценностей новым поколениям и связано это действие с кульминационными, узловыми событиями жизни каждого человека. Основой праздника при этом становятся советские обряды и ритуалы.

Одним из важнейших направлений гражданско-личностных театрализованных праздников являются семейные. Они носят своеобразный интимный, сугубо личностный характер, обусловленный целым рядом исторических и национальных традиций, конкретным нравственно-этическим опытом. Однако нельзя при этом не учитывать общественно-социального значения семейных праздников.

Именно с позиций сочетания личностного и гражданского начал, общественного звучания идет разработка системы театрализованных семейных праздников в Ленинграде с середины 70-х годов. В частности, 18 октября 1975 г. впервые в Советском Союзе был открыт Зал свадебных торжеств, переросший с годами в целую систему Домов свадебных торжеств. С 1977 г. стал функционировать Зал юбилеев трудовой славы, объединяющий в замысле обрядового действия годовщины двух дат в жизни людей: дня рождения и определенного этапа трудовой, творческой деятельности.

Основой театрализации всех проходивших обрядов стала импровизационная основа, в центре которой стоял многогранный облик конкретного человека — главного героя торжества. Однако при этом выдерживался выстроенный каркас сценария, несущий основную смысловую нагрузку. Благодаря этому определенная стереотипность ритуального действия насыщалась яркой, воздействующей на эмоции символической образностью. Такой обрядовой символикой, цементирующей все театрализованное действие, стали: камин — символ семейного очага, стилизованные молот и наковальня — символ осмысленной трудовой деятельности, слайдовый стоп-кадр — символ запечатленного в памяти мгновения жизни.

Кульминация юбилея трудовой славы — доказательство крылатого выражения: «Человек — кузнец своего счастья». Это символическое игровое действие «посвящение в кузнецы». Юбиляру надевают расписной передник мастера, вручают молот и предлагают тройным ударом по наковальне выбить свой автограф. Так появляется памятная медаль, которая торжественно вручается юбиляру; распускается огромный букет стеклянных цветов, ассоциирующийся со сказочным цветком из сказки Бажова, воспевающим красоту человеческого труда.

Основа сценария молодежной свадьбы — семейный очаг. Этот огонь, который должен постоянно поддерживаться в семье, символизируя собой вечную любовь и труд, становится камертоном всего действия.

Распиливание бревна тупой пилой с надписью «Терпенье и труд все перетрут», зажжение объединяющего молодых общего очага-камина — это пришедшие к нам из далекого прошлого символические действия, которым придавалось магическое значение. В сегодняшнем быту, оставив языческую форму единения у огня, свадебный обряд использует этот символический очаг как возможность вовлечения в игровое действие участников торжества, как прием театрализации.

Автору довелось сотни раз проводить свадебные торжества, программируя линию вовлечения в игру участников обряда. Театрализованное действие строилось как большой разговор-напутствие у семейного очага об истинных ценностях человеческой жизни, о предстоящем семейном пути, который не легок и не прост, требует усилий, а порой и борьбы. Основой семейного пути являются три столпа, без которых осилить его практически невозможно: родители, друзья и товарищи, ну и, конечно, находящийся рядом любимый и любящий человек. Эти три столпа с помощью театрализованного игрового действия становились узловыми точками в свадебном обряде.

На расшитом рушнике выносят свидетели румяный каравай хлеба. Начинается шутливый выбор главы семьи и ритуал породнения домов жениха и невесты.

...Каравай примите,

Пополам разломите.

Чья полоиина больше,

Тот и глава семьи.

Определив главу семьи, тамада предлагает по старинному обычаю обнести хлебом гостей со стороны невесты — жениху, а со стороны жениха — невесте. После этого родители молодых приглашаются в центр зала, где у семейного очага-камина и происходит породнение семей.

...Живите весело и дружно,

Решайте общие дела,

Поспорьте, если это нужно,

Но помните, что вы теперь —

Одна СЕМЬЯ!

Молодым и их родителям горько!

Говоря о замысле театрализованного обряда, необходимо оговориться, что повторение ритуального действия не будет восприниматься как шаблон, если за ним не стоит стереотипность художественного мышления. П. М. Ершов очень точно подметил, что от штампов предохраняет, в сущности, только увлекающая, позитивная и достаточно значимая цель130. Коварство штампов заключено в их «благородном происхождении». Любой из них был когда-то художественной находкой, достижением таланта и интуиции. Находка эта превратилась в штамп в тот самый момент, когда перестала служить тому, ради чего была найдена. Форма вступила в конфликт с содержанием действия. Перерождение в штамп — это перерождение в назначении, а не повторяемость того или иного приема, сценарного хода, образного эквивалента, символического действия.

Ни у кого многие десятилетия не возникает даже мысли, что повторяемость красочного ритуального действия зажжения факела олимпийского огня является штампом. Каждый раз это эмоционально наполненное реальное действие, которого ждут миллионы людей во всем мире.

С трепетной святостью относимся мы к такому символу, как Вечный огонь. Но вот при использовании факела с Вечным огнем в свадебном ритуале форма вступает в конфликт с содержанием. И сразу же происходит перерождение в назначении символа, рвутся связи в его ассоциативном осмыслении через жизненный опыт конкретной общности людей. И возникает чувство протеста, скованности, неловкости, когда, моделируя современный свадебный обряд, нам рекомендуют внести частицу этого огня в дом: «Возьмите частицу этого пламени как символ неугасимой жизни, чистоты и верности Советской Родине». Уместен ли горящий факел, даже действительно зажженный от мемориалов боевой славы, во время свадебного застолья? Да и в спальне молодых он выглядит несколько инородным телом, а ведь сохранять его в семье как памятную реликвию и украшение интерьера в квартире рекомендуют нам авторы разработанного на Украине обряда. Не убеждает и их утверждение, что факел вызывает у людей ассоциацию с проведением олимпиады, так как форма и содержание здесь в отличие от спортивного форума вступают в явно выраженный конфликт131.

Аналогичное перерождение под эгидой борьбы нового содержательного наполнения обрядового действия со старым происходит и при проведении безалкогольных свадеб, когда сдвигают бокалы с морсом или квасом и кричат после их распития «Горько!». Думается, что поиск нового содержания должен неминуемо вести и к новой форме свадебного действия — без бокалов и тостов. И здесь возможности театрализации поистине безграничны.

История театрализации свадебного обряда позволяет проследить его развитие как сложную драматургическую игру. В ней символическое игровое действие, образные обобщения органично переплетались с реальностью. В свадьбе все необходимо было «разыграть», что и родило выражение «сыграть свадьбу». К сожалению, сегодня, «изобретая велосипед» безалкогольных свадеб, организаторы театрализованного действия не используют имеющийся богатейший исторический опыт различных регионов нашей страны, в частности недооценивают фольклорное начало в построении ритуалов.

В современной свадьбе фольклору принадлежит очень важное место, ибо он дает обряду содержательное наполнение, насыщает его символическими действиями, игрой, торжеством и весельем. Опыт показывает, что там, где нет такого содержательного наполнения, свадебный обряд теряет всякий смысл, превращаясь в обычное времяпрепровождение с обжорством и пьянством.

Такое проведение свадеб в последние годы подвергается острой критике. При этом прямо указывается, что причина недостатков кроется в отрыве свадебных обрядов от народных традиций, фольклора. Подчеркнем, что, не обладая культурой традиций, как духовных, так и материально-бытовых, можно легко извратить их современные организационные формы. Ложное истолкование, забвение, недооценка традиций есть следствие и признак отсутствия культуры. Классическая литература, народная память предлагают нашим современникам множество прекрасных традиционных форм. Однако они далеко не всегда берутся за образец. В результате признаком «хорошего тона» становится показная, слепящая глаза роскошь сервировки стола. Причем подается все это как свидетельство верности «наследию предков», как проявление истинно «национального духа».

Фольклор, впитывающий веками традиционное свадебное действо, может дать современному обряду не только репертуарно-содержательное наполнение, но и насытить его традиционной игрой, символикой, способными превратить свадьбу в яркий спектакль театра жизни. Именно в этом духе следует совершенствовать сегодня свадебный обряд.

Примером такого праздничного действа может служить замысел театрализованной свадьбы с участием актеров уличных театров Европы, пришедших в составе «Каравана мира-89» в Ленинград (автор сценария А. Д. Силин).

Площадь у Казанского собора празднично украшена. На колоннах фата с цветами, черная бабочка и лацканы фрака с хризантемой в петлице. На статуи Кутузова и Барклая де Толли через плечо надеты ленты, как у регистраторов в ЗАГСе. По фронтону лозунг «Горько!»

От Дворцовой площади начинается шествие 40 женихов, а от площади Искусств — 40 невест. Они движутся по Невскому проспекту навстречу друг другу. Впереди колонн, усыпая путь лепестками цветов, идут дети. За ними ведут под уздцы белых и черных лошадей, а далее едут старинные карсты, облепленные клоунами и скоморохами. Замыкают колонну гости праздничного действа.

У Казанского собора бьют колокола, летит с крыш конфетти. Когда женихи и невесты встречаются, стреляют пушки, выступает детский хор. Поднимаются громадные ворота из рушников, раскатывается дорожка. Появившийся мажордом с булавой громогласно приглашает пары новобрачных па ступени под колонны. Заключают это шествие карнавальные задумки. Идут на ходулях огромные жених и невеста, фату и фалды фрака которым несут дети. На двух кроватях едут молодожены. Когда кровати смыкаются, из-под одеяла невесты бегут еще несколько женихов. Начинается драка подушками, летят пух и перья. Появляется беременная невеста-великан и малюсенький жених. Когда их руки соединяются, живот лопается, валит дым, из-под фаты бегут малыши. Жених и невеста везут коляски с детьми, также одетыми в свадебное наряды.

А затем молодожены и гости спускаются с моста и садятся на прогулочные теплоходы. Свадьба плывет по рекам и каналам в ЦПКиО им. С. М. Кирова. Огромные куклы дарят при входе в парк молодоженам цветы, ставят на лоб печать «Каравана» со словом «Брак». Продолжается яркий театрализованный праздник, наполненный фольклорно-игровым, песенно-танцевальным, ритуальным действием.

Мы видим, что современный свадебный обряд ничего общего не имеет с обрядом свадьбы далекого прошлого. Но как прежде, так и теперь обряд этот остается народным действом. Праздничность, торжественность момента была самой характерной для старого обряда народной свадьбы при всей сложности и даже драматичности многих элементов. Именно поэтому в свадебном обряде много песен, музыки, танцев и плясок. И большинство песен, особенно величальные, сопровождаются неудержимой удалой пляской.

Вот это и роднит современный свадебный обряд со старым. Не случайно именно величание с его песнями и плясками частенько сопровождает современную свадьбу. В свадьбах многих северных областей был красивейший ритуал «елочка». Девушки приносили на свадьбу украшенную елочку, ставили ее посреди избы, вокруг нее водили хоровод, пели песни и плясали. В Чуковском сельсовете Сокольского района Вологодской области этот ритуал сохранился до сегодняшнего дня.

Жизненность некоторых ритуалов свадебных обрядов далекого прошлого объясняется тем, что в них отразилась особенно ярко попытка театрализации жизни народа. В этом мы видим причину неоднократных попыток поставить старинный свадебный обряд силами художественной самодеятельности.

Первая и наиболее удачная попытка постановки старинной свадьбы относится к началу двадцатых годов. Учитель деревни Добручи Гдовского уезда Псковской области Захар Петрович Савельев поставил инсценировку «Гдовская старина»132. Вся постановка была создана на народных песнях и плясках. Она начиналась с деревенских посиделок, превращавшихся в гуляние молодежи, на котором выделялась пара влюбленных. Нареченные жених и невеста — оба красавцы, оба из бедных семей. Но их счастье разбивает старый, богатый вдовец, за которого отдают родители свою дочь силой. Из показа всех этапов свадьбы у невесты и жениха и состоял этот спектакль, вобравший в себя десятки песен, причитаний, частушек, плясок. Интерес к обрядовому фольклору народных свадеб был столь велик, что «Гдовская старина» продержалась в репертуаре коллектива около двадцати лет, до самой Великой Отечественной войны.

Свадебный обряд таит в себе громадные возможности поиска содержательной основы современной молодежной свадьбы за счет умелого использования накопленных годами ритуалов, песен, танцев. Ведь в свадебном обряде соединены ритуалы календарные, бытовые, игры и импровизированные каламбуры свах и дружков. Все это требует глубокого изучения, чтобы стать украшением современной свадьбы, которая многих не удовлетворяет в силу своей малоподвижности и молчаливости, отсутствия праздничности действия.

Создание ансамблей свадебных песен, воспитание и обучение ведущих обрядового театрализованного действа — вот путь поднятия авторитета организаторов гражданско-личностных праздников. К сожалению, попытка опоры на традиции обрядового действия сплошь и рядом сталкивается с недостаточно глубокими знаниями большого многообразия фольклора, используемого па посиделках и игрищах. Часто все зависит от памяти одной-двух старушек. И интереснейшие стороны традиционного быта народа остаются вне поля зрения организаторов гражданско-личностных праздников.

Опыт показывает, что насыщение свадебного обряда фольклором превращает его именно в массовое театрализованное действо. Созданный в Ленинграде вариант свадьбы отводил главенствующую роль соединению сегодняшнего свадебного ритуала с подлинно народными элементами, в которых отразились лучшие черты семейно-бытовой жизни народа, его национальный дух, история, культура, мораль. Здесь и ритуальные действия жениха и невесты, «дружек», цветовые символы, величальные песни и «породнение» семей, «дары», шуточные и грустные сценки. Питейные традиции перестали играть ключевую роль и отступили на второй план. Свадьба стала, с одной стороны, личным праздником молодежи, с другой — праздником общности родных и друзей.

Говоря о гражданско-личностных праздниках следует подчеркнуть, что не только традиционные обряды совершенствуются благодаря театрализованному фольклорному наполнению, органичному соединению истории с сегодняшним днем, но и современные советские общественные и трудовые обряды. Такие, например, как посвящение а рабочий класс. Давая выход радости, чувству удовлетворения достигнутой целью, этот обряд, благодаря своей идейной и эмоциональной направленности, вызывает у человека чувство гордости за свою профессию, стимулирует ответственность за порученное дело. Трудовой фольклор соединяется в ритуальном действии с современным художественным осмыслением труда, новой трудовой образностью, показом реальных героев — передовиков производства.

Органичность соединения старого и нового обеспечивается здесь за счет того, что в центре художественного осмысления как в фольклоре, так и в современной ритуалистике стоит труд. При единстве идейного содержания и общности основных элементов ритуала посвящения в рабочие на гражданско-личностных праздниках, проводящихся у различных народов, он всегда приобретает местные, национальные черты. Так, на празднике урожая этот церемониал связан с местными условиями трудового процесса: сбором хлопка в среднеазиатских республиках («Пахта байрами»), праздником дынь («Кавун сайхи») в Узбекистане, проводами животноводов на полонину в Закарпатской области УССР, праздником виноградной лозы («Сэр-бэтаря вицей де вие») в Молдове и т. д.

Внедрение фольклора в современные гражданско-личностные праздники и обряды повсеместно превратилось в одно из главных направлений его использования в театрализованных формах художественно-массовой работы. Соединение фольклора с современностью дает толчок к созданию новых форм и модернизации старых, способствует художественному осмыслению современности с позиций исторических, как бы синтезирует вчерашний и сегодняшний день, старое и новое.

Это очень заметно при анализе гражданско-личностной направленности праздника «Ртвелли» — кампании по уборке урожая винограда, которая становится на короткий срок делом всей Грузии. В театрализованных мероприятиях, сопровождающих эту кампанию, органично соединяются народные песни, танцы, трудовые сюжетные игры, ритуалы с современной наглядной агитацией, митингами, шествиями, репортажами, подведением итогов труда и чествованием передовиков. Творческое использование фольклора, связанного с гражданско-личностными календарными праздниками, позволило переосмыслить, усилить общественное и художественное звучание праздников «Сабантой» в Татарии, «Лиго» в Латвии, «Навруз» в Таджикистане и многих других.

Обобщая опыт использования театрализации как движущей силы гражданско-личностных праздников и обрядов, мы можем отметить как важнейшую се воспитательную возможность целеустремленность, связь со всем строем и укладом жизни советских людей, особенно их трудом и бытом.

Гражданско-личностные праздники и обряды дают возможность каждому человеку в яркой, художественно-игровой форме найти выход чувствам, связанным со стремлением отметить значительное событие своей биографии особенно торжественно, коллективно, поделиться своей радостью с близкими, друзьями. В то же время новый, современно осмысленный на основе исторического опыта гражданско-личностный праздник всем своим содержанием и формой подчеркивает общественный характер события, вызывает у людей дополнительные чувства взаимной ответственности перед коллективом, своим и товарищами.

**5. Театрализованные праздники детей и подростков**

Комплексный подход к воспитанию заставляет нас внимательно анализировать и корректировать тактику воспитательной работы с детьми и подростками, искать действенные ее формы. При этом нужно учитывать, что в воспитательной работе с детьми и подростками необходим дифференцированный подход, отражающий психолого-педагогические особенности того или иного возраста, отвечающий его запросам, выявляющий и реализующий творческие возможности.

Не случайно уже в первые послереволюционные годы встала проблема участия детей в народных празднествах. 30 мая 1919 г. педагогическая секция театрального отдела Наркомпроса на специальном заседании, строго разграничив празднества в зависимости от возрастных групп детей и подростков, оговорила специфику их участия в организационной работе по устройству театрализованных действ. При этом было подчеркнуто: «Празднества при участии исключительно детей или подростков желательны под руководством людей со специальной подготовкой»133. К серьезной подготовке таких руководителей педагогическая секция ТЕО приступила немедленно, включив в нее такие предметы, как «Основы драматургии», «Выразительное слово», «Песневедение», «Пластическая гимнастика и пантомима», «Организация детских и школьных празднеств» и т. д. Всего около двадцати предметов134.

Мы видим, что к числу наиболее эффективных форм внешкольной воспитательной работы с первых лет Советской власти были отнесены театрализованные детские праздники, в которых, по словам А. В. Луначарского, «для ребят на первое место должно выступать основное: праздничность праздника, все должно быть приспособлено к тому, чтобы поднять жизнерадостность, надо, прежде всего, уметь создать веселый детский день, день коллективной детской радости»135.

Особенно важными представляются два момента. Во-первых, эмоционально-образное воздействие на личность, дополняющее средствами театрализации преимущественно информационно-логическое, характерное для учебной деятельности. Этот момент чрезвычайно актуален в связи с последствиями научно-технической революции, вызвавшей одновременно информационный взрыв и эмоциональный голод в обществе. Такая ситуация особенно остро отражается на детях, снижая эффективность воспитания.

Именно театрализованный праздник позволяет юным гражданам услышать горячее биение сердца нашей Родины, оживляет страницы ее истории, в реальных героях показывает сегодняшний день. Словом, воспитывает на положительном примере своих реальных героев.

Во-вторых, уникальная воспитательная возможность праздника состоит в том, что он обеспечивает широкую разнообразную самодеятельность, способствует активному самовыражению личности ребенка, подростка, вызванному эмоциональной реакцией на конкретное событие. При этом каждый из типов реального действия имеет большое количество разновидностей, связанных с местом проведения и границами общности участников театрализованного праздника, их возрастными особенностями.

Интересным примером использования коллективного шествия как одного из типов реального действия ребят является проводимый ежегодно 12 апреля — в День космонавтики — праздник школьников города Саратова, посвященный Ю. А. Гагарину. Кульминационным моментом этого праздника является торжественное шествие ребят на гагаринское поле — место приземления первого в мире космонавта. К этому шествию во всех школах города готовятся целый год. Помимо строевой подготовки каждый отряд занимается сбором материалов о жизни Ю. А. Гагарина. В результате соревнования только лучшие отряды каждого района получают почетное право в торжественном марше пройти по полю, ставшему святыней для советского народа.

Обычно направляемые сценарно-режиссерским замыслом коллективные выходы и шествия рассчитаны на самодеятельное творчество ребят, на возникающий дух соревнования между ними. Обратимся к опыту проведения музыкальных праздников областного детского фестиваля в городе Чайковском, на родине великого композитора. Уже в процессе подготовки каждой приглашенной делегации и детским коллективам города дается задание придумать свое оригинальное оформление праздничной колонны, свою форму театрализованного действия и приветствий на улицах и площадях во время шествия. Таким образом, вся детская кавалькада приобретает характер творческого соревнования коллективов.

Маршрут шествия участников фестиваля охватывает центральные улицы и площади города. Театрализованная колонна начинает движение от музыкального училища имени П. И. Чайковского, затем направляется к памятнику великому композитору, где участники фестиваля возлагают цветы. Участников шествия сопровождают ярко декорированные передвижные эстрады, на которых «оживают» музыкальные герои детских книг и мультфильмов, а также действуют скоморохи-зазывалы. В результате такого умелого сочетания художественного и реального действия, когда средства театрализации (оформленные музыкальные группы, музыкальные интермедии в публике и т. д.) являются своеобразными художественными эпицентрами, вокруг которых концентрируется реальное действие массы участников, праздничное шествие охватывает практически весь город и приводит десятки тысяч его жителей к месту кульминации праздника — новому стадиону, где и проходит музыкальный фестиваль.

Говоря о методике организации массовых театрализованных шествий, необходимо остановиться на построении в них музыкально-ритмического действия, особенно характерного для детских и юношеских праздников. Ребятам, как никому другому, присуща потребность выражения своего эмоционального отношения к происходящему событию. Характерны в этом отношении возможности речевок, охотно, ими принимаемых.

Речевой марш (12—16 стихов-четверостиший, соединенных с шумовым ритмом — барабаном, горном, тарелками и т. д., выбивающими четверти, восьмушки, синкопы) использовался уже в первых ребячьих праздниках Советской страны, в частности на пионерском празднике закрытия Международного слета пионеров на стадионе «Динамо» в 1929 г. Чтобы речевка была по-настоящему выразительной, помимо краткости, доступности произношения и идеологической выдержанности она должна эмоционально насыщенно отражать суть происходящего события, обладать богатством звуковых красок, хорошо вписываться в маршевый ритм. Иногда в стихотворный ритм включаются несколько пауз либо в речевке предусматривают перекличку, хоровое пение.

Реальное действие в виде коллективных прохождений отдельных групп и категорий участников или их массового шествия является важной частью почти всех театрализованных праздников. Социально-педагогическая ценность таких выходов и шествий состоит в том, что они выражают общественную активность и самодеятельность ребят, их эмоциональный настрой и отношение к празднуемому событию.

Программируя детские коллективные выступления, рапорты, переклички, ни в коей мере нельзя их формализовать. Задача организаторов заключается в том, чтобы дать ребятам возможность принять участие в написании текстов, разучивании песен, речевок, подготовке художественных выступлений, создании интересных лозунгов, плакатов, транспарантов, сопровождающих коллективное театрализованное действие. Направляя ребят, очень важно, чтобы в этом процессе их не покидало ощущение самостоятельности. Тогда во время праздника свой, близкий и органичный материал будет звучать эмоционально, ярко, образно, не вызывая при произношении чувства заученности текста, написанного по торжественному случаю взрослыми. Все сказанное, конечно, не означает, что при подготовке не нужны профессиональные поэты, музыканты, художники, наконец, режиссеры. Они, бесспорно, необходимы, но важно, чтобы они не отрывались от конкретного коллектива детей и подростков, а лишь профессионально оформляли их мысли и чувства, как можно полнее использовали ребячьи таланты.

Примером такого профессионального сценарно-режиссерского оформления, эмоционального подъема может служить театрализованное действо, посвященное 50-летию со Дня рождения пионерской организации имени В. И. Ленина «Салют, пионерия!», проходившее в Кремлевском Дворце съездов (автор сценария и главный режиссер И. Г. Шароев). Все его эпизоды строились на взаимодействии-перекличке двух хоров пионеров. Хоровое скандирование, пение, выкрикивание речевок, возникая в одном месте зрительного зала, резецировались художественным действием на сцене, а затем, возвращаясь в зал, подхватывались в другом.

По принципу игрового рапорта-переклички был задуман и проведен театрализованный слет старшеклассников Ленинграда, посвященный 70-летию ВЛКСМ. Кульминацией его стала поверка героев, чьи имена носят дружины школ, в ответ на которую каждая из дружин рапортовала о достигнутых успехах. Все рапорты строились как коллективные выступления, каждому из которых ребята, используя художественное оформление, музыку, песни, скандирование и другие выразительные средства массового действия, придали с помощью сценарной группы игровую форму. Эмоциональная сила такого рапорта-переклички была велика. В течение почти четверти часа звучали овации, скандирования, выбрасывались лозунги и плакаты. Каждый из присутствующих ребят частицей своей деятельности был причастен к развернувшейся перекличке, что во много раз усилило активность происходящего действия.

Наиболее эффективным по своей эмоциональной силе в праздниках детей и подростков является игровое действие. Недаром А. С. Макаренко рассматривал праздники в первую очередь как организованную детскую игру, доставляющую радость ребенку. Это либо радость творчества, либо радость победы, либо радость эстетическая — радость качества136.

Игровое действие строится на использовании эмоционального заряда, дающего детям возможность создать ситуацию художественной самодеятельности. Отсюда карнавальные шествия, импровизированные танцы, скандирование, самодеятельное оформление пестрой праздничной толпы. Поэтому так важна роль сценариста и режиссера в организации игрового театрализованного действия, которое они могут превратить в выступление огромного хора, коллективный танец-хоровод, спортивно-массовое выступление и т. д.

Во время театрализованного праздника в честь VII Всесоюзного слета пионеров (режиссер-постановщик А. Д. Силин), проходившего на центральном стадионе Всесоюзного пионерского лагеря «Артек» имени В. И. Ленина, все участники праздника выбегали на поле прямо с трибун и туда же возвращались сразу после окончания своих эпизодов, становясь зрителями. По такому принципу было выстроено даже массовое спортивно-гимнастическое выступление, в котором участвовало четыре дружины — 800 человек. В этот день все ребята были активны, они становились то юными моряками, уходящими в плаванье, то мальчиками-газетчиками с алыми бантами на косоворотках, разбрасывающими листовки — копии первых Декретов Советской власти, то «коками», раздающими прямо на трибунах «сухой паек», то почтальонами в шапочках и с сумками через плечо. А в эпизоде «Урок труда» все сидящие на трибунах участвовали в символической стройке, передавая по всем секторам сверху вниз легкие картонные кубики, из которых на поле «строители» создавали красочные панно.

Проводя на том же стадионе театрализованный праздник торжественного открытия финала Всесоюзных детских спортивных игр «Старты надежд», мы задумали серию массовых спортивно-игровых приветственных выступлений, адресованных участникам соревнований и гостям. Этот праздник, проходивший в канун XXII Олимпийских игр в Москве, сразу же начинался с приглашения к игре. Являющаяся естественным «живым задником» арены артековского стадиона гора Аю-Даг (Медведь-гора) с рычанием «просыпалась» (фонограмма с записью голоса народного артиста СССР Е. Леонова) от ребячьего шума и «посылала» к ним на праздник своего внука — «Мишку» — талисман Московской Олимпиады. Из-за горы прямо в центр опускался на парашюте олимпийских цветов «Мишка» (спортсмен-десантник в специально сшитом костюме), который, приветствовал ребят и первой же своей репликой: «На а зарядку становись!» — включал всех присутствующих в игру. В дальнейшем олимпийский медвежонок активно руководил всем игровым действием — эпизодами, среди которых были приветствия-выступления сводного коллектива художественной самодеятельности, воинов Советской Армии, курсантов-моряков, детей, спортсменов и др., построенными на активном участии всех присутствующих на празднике, сценарно выстроенными и заранее отрепетированными.

Кроме ролевого, ассоциативно-образного игрового действия, необходимо также иметь в виду и спортивно-игровое функциональное действие, дающее эмоциональную разрядку с помощью физической активизации. Так, во время одного из детских праздников спортивный эпизод начинался с физзарядки, которую под руководством юной гимнастки выполняли все собравшиеся на площади, после чего лучшие спортсмены-школьники проводили шутливую эстафету.

В практике театрализованных праздников для детей и подростков используется весь комплекс показанных выше основных типов активизации реального действия ребят. Выбор же типа театрализованного действия ситуативен и зависит, во-первых, от содержания празднуемого события, а во-вторых, от преобладающего возрастного состава его участников. Дифференциация проводится в соответствии с жизненным опытом, интересами, ведущим видом деятельности основного контингента участников праздника.

Таким образом, мы подошли к важнейшему методическому требованию при разработке и проведении праздников детей и подростков — дифференцированному возрастному подходу. Условно можно разделить все проводимые театрализованные мероприятия па три группы, соответствующие общепринятой в педагогике градации:

а) для детей младшего школьного возраста (1 — 5-е классы),

б) для школьников средних классов (6—9-е классы),

в) для старшеклассников (10—11-е классы) и учащихся ПТУ.

Особо следует выделить различные формы массовой работы с учащимися ПТУ. Эта категория очень близка к старшеклассникам, так как возраст учащихся профтехучилищ соответствует возрасту школьников 10—11-х классов. Но учащийся ПТУ — это профессионально ориентированный старшеклассник, уже избравший себе рабочую профессию. В массовой работе с таким контингентом упор делается на освоение традиций трудового коллектива, профессиональную адаптацию будущего рабочего.

В театрализованных праздниках сутью художественно-педагогического замысла всегда является эмоционально-образное решение темы, идеи, содержания, которое органично соединяется с информационно-логической основой. Синтез этих двух начал присутствует всегда, однако их соотношение зависит впрямую от возрастных особенностей участников. Если в праздниках детей младшего школьного возраста преобладает эмоциональное, игровое начало, то у старших школьников важную роль играет информационный материал, поданный, однако, в образной форме.

В замысле театрализованных праздников для детей младшего школьного возраста важную роль играет художественно-ролевая игра, удовлетворяющая потребность в подражании, ибо, по определению Д. Б. Эльконина, детская: игра заключается в воспроизведении действий и взаимоотношений взрослых, направленных на ориентировку и познание предметной и социальной действительности, что делает игру важным средством физического, умственного и нравственного воспитания детей137.

В яркой, образной сюжетно-ролевой, т. е. театрализованной, игре у ребят возникает потребность в подражании взрослым, интерес к их трудовой и общественной деятельности, стремление познать традиции. Именно на такой игре построены популярные детские праздники: «Путешествие октябрят по стране Октября», «Мальчши-Кибальчиши», «Книжкины именины» и т. д. В праздниках младших школьников особенно важно эмоционально-образное воздействие на личность ребенка, которое превалирует над информационно-логическим, в то же время органично соединяясь с ним. С. Т. Шацкий объясняет это тем, что именно игровая деятельность — «это жизненная лаборатория детства, дающая тот аромат, ту атмосферу молодой жизни, без которой эта пора ее была бы бесполезна для человечества. В игре, этой специальной обработке жизненного материала, есть самое здоровое ядро разумной школы детства»138.

Остановимся теперь на театрализованных праздниках ребят среднего школьного возраста. В эти годы делаются первые шаги в самопознании и становлении личности подростка, что вызывает в нем огромный заряд энергии, познавательной активности, общественной инициативы. Отсюда необходимость шире использовать в праздниках самодеятельность ребят, придавать им характер конкурсов и соревнований, умело внося в них осмысленное содержание и образность.

Глубоко патриотическими, вызывающими активную самодеятельность ребят в процессе подготовки, сбора материала, организации действия, являются праздники мужества — чествования героев революции и войны, проводимые в школах, а также Всесоюзные праздники — слеты победителей походов по местам революционной, боевой и трудовой славы, финалы военно-спортивных игр «Зарница» и «Орленок». В них широко используется церемониальное действие — передача символических реликвий, атрибутика, эстафета огня, почетный караул у Вечного огня и памятников-мемориалов в форме и с боевым оружием и т. д., а также обращение к ребятам реальных героев тех или иных событий — ветеранов революции, первых пятилеток, войны, знатных людей сегодняшнего дня.

И наконец, праздники старшеклассников. Это возраст самоутверждения личности, четкого определения ее жизненных интересов, формирования мировоззрения и профессиональной ориентации. Отсюда — необходимость усиления ценностно-ориентационной деятельности, информационно-логического начала в построении юношеских праздников, что дает возможность выражения общественных, политических чувств, реализует потребность в социальном общении. Такие праздники позволяют юношам и девушкам почувствовать свою сопричастность к общественно-политической жизни страны, приобщиться к тем или иным традициям, которые отражает праздник, получить необходимую информацию, что превращает его для ребят старшего школьного возраста из формы проведения свободного времени в социально-культурное явление, имеющее большой жизненный смысл.

Молодежь старшего школьного возраста с большим энтузиазмом относится к своим праздникам, как школьным, так и районным, городским, будь это слеты ученических бригад, торжественные митинги-собрания учащихся школ и ПТУ, отправляющихся на предприятия, праздники выпускников школ «Алые паруса», традиционный день молодого рабочего и др. Все они отражают те или иные этапы жизни старшеклассников, помогают посмотреть на себя со стороны, дают общественную оценку их труду, учебе, быту, формируют нравственный идеал. Такая оценка молодому человеку очень нужна, ибо способствует адаптации его в том или ином коллективе, созданию атмосферы социального оптимизма. И здесь важнейшую роль играет образность праздника. Какой бы важной теме он ни был посвящен, удачно найденная символическая образность облекает в яркую романтическую форму важнейшие общественно-политические идеи, создает необходимый настрой массы участников, интегрирует реакцию.

Так, успех театрализованного праздника «Алые паруса» в Ленинграде связан с точно найденной образностью этого яркого массового действия, выливающегося на улицы, площади и набережные в июньские дни. «Алые паруса» для старшеклассников и их родных — это символ мечты, надежд на будущее, вхождения в большую жизнь.

Особенно сильное эмоциональное воздействие на ребят оказывают театрализованные праздники, в которых удается найти сочетание яркой ассоциативной образности и активного реального коллективного действия. Этот вывод подтверждается и результатами бесед со школьниками, проведенных в пионерских лагерях после театрализованных митингов памяти героев, павших в дни Великой Отечественной войны, одним из фрагментов которых был акт сожжения фашистской свастики.

В ряде пионерских лагерей во время проведения митинга фашистская свастика была сожжена без объяснения символичности этого акта. Предварительно лишь было сказано: «Фашизм был разбит, но он живуч и снова поднимает голову. Предлагаем сжечь фашистский знак». В результате бесед выяснилось, что хотя акт сожжения ребята запомнили, но эмоциональное воздействие было произведено чисто внешним эффектом, не оказав при этом никакого воспитательного воздействия, не возбудив в пассивно присутствующих на необычном и красочном зрелище нравственной направленности чувств. Особенно сильное впечатление сожжение фашистской свастики произвело на младших пионеров и октябрят. Но объяснить, почему сжигался фашистский знак, они не могли. Старшие отвечали после некоторого раздумья, свидетельствовавшего о затруднении, а иногда необходимы были даже наводящие вопросы, что позволило сделать вывод о том, что процесс осмысления происходящего совершался уже в ходе беседы.

В других пионерлагерях перед тем, как поджечь свастику, дали объяснение символичности происходящего: «...Фашизм страшен для человечества. С фашизмом нужно бороться. Сегодня мы сжигаем фашистскую свастику в знак нашей непримиримой борьбы и ненависти к злу». Интересно, что дети в процессе беседы основное внимание обращали, так же как и в первом случае, на сам факт сожжения. Старшие пионеры и наиболее развитые ребята иногда сами давали объяснение символичности сжигания свастики, но это происходило довольно редко. Обычно разъяснение значимости и символичности происходило лишь после вопроса: «А почему сжигали фашистский знак?»

Лишь в одном пионерском лагере сожжение фашистской свастики сопровождалось клятвой пионеров всегда и везде бороться с проявлениями фашизма, со злом и несправедливостью. Сочетание яркой символической образности с возможностью проявить активность каждому сказалось на восприятии. Большинство опрошенных прежде всего вспоминали клятву, а потом уже акт сожжения: «Мы дали клятву бороться с фашизмом и сожгли фашистскую свастику». Только в этом случае, когда организаторами было найдено сочетание образности (сожжение фашистской свастики) и реального действия массы участников митинга (клятва), активное эмоциональное восприятие привело к укреплению нравственной направленности чувств, превращению ребят из пассивных зрителей в участников действия, что и является критерием психолого-педагогической эффективности реализации сценарно-режиссерского замысла в театрализованном празднике.

Анализ театрализованной игры позволяет выделить следующие условия ее эффективного воспитательного воздействия на детей и подростков:

социально значимая направленность, а также осознанность смысла и конечного результата;

педагогическая целенаправленность средств театрализации;

включенность в комплекс педагогических влияний, систему воспитательного воздействия;

целенаправленность процесса организации игры (от коллективного замысла, расстановки сил, распределения ролей до ее результатов) с учетом влияния ее на развитие и коррекцию личностных свойств участников театрализованного действа.

Все вышесказанное позволяет нам говорить о том, что театрализованные праздники детей и подростков занимают важное место в системе внешкольного воспитания учащихся в силу своих глубоких социально-педагогических корней, позволяющих за отдельными мероприятиями, проводимыми школой, общественностью и внешкольными учреждениями, увидеть перспективную систему массового воспитательного воздействия на ребят, дополняющую индивидуальное, групповое и коллективное воздействие школы.

**Заключение**

В этой книге автор попытался дать возможность специалистам, а также широкому кругу читателей поразмышлять над проблемами становления и развития театрализованного празднично-обрядового действия у нас в стране, определить его место в эпоху перестройки нашего общества.

Многие годы, выстраивая театрализованное действие, организаторы оставляли вне поля зрения целые срезы общественной жизни с естественно возникающими потребностями людей в реализации праздничной ситуации. Столкнувшись же с нетабуированной действительностью, мы далеко не сразу смогли уйти от ставшей весьма популярной парадной эстетики театрализованных форм художественно-массовой работы, в частности праздников-здравиц и помпезных зрелищ. Пути назад нет и быть не может. Настало время навсегда проститься с безвкусной изощренностью оформления, с громом фанфар при полной пассивности людей.

Следует подчеркнуть, что только осмысление позитивного опыта организации театрализованных праздников и обрядов, накопленного за годы Советской власти, наряду с серьезным анализом психолого-педагогических особенностей функционирования современного демократического общества, перестройки мышления, нового типа социальных характеров реальных героев ратного и трудового подвига позволит сделать театрализацию важнейшим творческим методом организации праздников и обрядов сегодня.

Первые попытки в этом направлении сделаны. Так, во многих городах страны первомайскую демонстрацию, превратившуюся в последние годы в привычное торжественное шествие со стереотипными лозунгами и портретами, сменила возродившаяся традиция праздников-маевок с большой сценой театрализованного действия, на которой хозяйничают сами участники под особо актуальным сегодня лозунгом: «Вся власть Советам!»

Однако перестройка в нашем деле состоит не только в том, чтобы вместе, сообща придумать, но и в том, чтобы вместе, сообща создать. Настоящий театрализованный праздник рождается только тогда, когда за него возьмутся сами люди, когда они не будут ждать красивого зрелища, развлечения. Привлечение культурной самодеятельности масс к организации досуга, к деятельности культурно-спортивных комплексов, неформальных объединений даст богатейшие возможности для развития праздничной активности всех групп населения, особенно молодежи. Настало время оценивать любой театрализованный праздник не только по художественному уровню, массовости охвата, но и по массовости подготовки. Впрочем, все это взаимосвязано, ибо праздник должен быть демократичен, и нарушение демократии при его подготовке больно сказывается и на идейно-художественном уровне, и на престижности.

Создание инициативных групп и объединений по интересу к празднично-обрядовой деятельности необходимо сегодня в каждом регионе. Пусть их представления расходятся иногда с устоявшимися, стандартными нормами создания замысла. Для рождения свежих идей надо и спорить, и доказывать.

Очень часто встречается на практике разрыв между научными дискуссиями о том, каким должен быть праздник, и прежними методами подготовки, культивирующими штамп, ритуальное мышление, не замечающее действительности, убаюкивающее мысли и чувства округлыми словами. Вопрос о качестве советских праздников и обрядов, их художественно-творческой ценности, организационной перестройке стоит очень остро. Долгие годы преобладающие в идеологической работе негативные тенденции способствовали утверждению формально-бюрократического типа праздника, повторяемого без изменений из даты в дату, несмотря на меняющиеся потребности празднующей общности людей, конкретную событийность.

Однако не нужно впадать и в другую крайность, отсекая весь накопленный в СССР опыт проведения театрализованных праздников и обрядов. В сатирической повести А. Злобина «Демонтаж» верный времени перестройки автор создает метафорический образ с глубоким политическим содержанием. Речь идет о присущей целому периоду биографии нашей страны тяге к гигантомании, в частности неоправданной монументальности скульптурных работ. Это во многом следует отнести ко всему искусству, в том числе и к массовым праздникам. Но ведь существуют гигантская скульптура «Давид» Микеланджело, шестнадцатиметровый «Марс» Бенвенуто Челлини, наконец, созданный как раз в годы культа личности для Парижской выставки 1937 г. двадцатичетырехметровый шедевр Веры Мухиной «Рабочий и колхозница». Мы видим, что дело не в масштабах, а в том, как в творческом замысле, процессе поиска образного решения соединяются форма и содержание. Именно в силу этого следует воздержаться от однозначной оценки всех массовых праздников периодов культа личности и застоя лишь как помпезных, не нужных народу.

Известный советский режиссер и художник Н. П. Акимов произнес в свое время очень актуальную для сегодняшних дней фразу: «Нельзя сделать из ухи аквариум». Нашему обществу сегодня очень нужна свежесть идей. Попытка найти живую содержательную основу традиционной форме превращается в конфликт старого и нового мышления.

Праздник — это живой организм, плоть от плоти социально-культурной жизни общества. К нему нельзя относиться волюнтаристски: сегодня запретить, завтра разрешить. Такие мерки к празднику не подходят именно потому, что его невозможно отделить от жизни людей. Он является их естественной потребностью.

Ярким примером неравного поединка с театрализованным праздником стала печальная история «Алых парусов» — праздника выпускников школ, родившегося в 60-х годах в Ленинграде, подхваченного всей страной и ставшего всесоюзным. Этот праздник проходил на набережных Невы, что было совершенно естественно, ибо сюда собирались десятки тысяч ленинградцев, провожая в будущее, напутствуя вчерашних школьников. И как символ возникала на волнах шхуна «Алые паруса». Импровизированный бал в эту белую ночь на невских набережных хранят в своей благодарной памяти несколько поколений ленинградцев.

Но вот в середине 70-х годов городские власти приняли решение о переносе праздника с невских берегов сначала на стадион, затем в парк и, наконец, в районные Дома культуры. Однако куда бы ни «убирали» праздник «Алые паруса», куда бы его ни прятали — он каждый год завершался на невских набережных, от Медного всадника до Летнего сада. Каждый год можно наблюдать, как после всех официальных местных праздничных мероприятий собирается сюда основная масса выпускников. Всякий раз здесь проходят импровизированные шествия, игровые действия, танцевальные балы. Без этой финальной точки праздник остается незавершенным, потребность в общении — нереализованной. А устроители с завидным упорством «изобретают» новые адреса этому празднику, который со дня рождения точно и постоянно прописан ленинградцами на набережных Невы.

Именно так, душой народа, его коллективной эмоциональной памятью рождаются праздники. Всем организаторам театрализованной празднично-обрядовой деятельности нужно научиться слушать и понимать душу людей, не занимаясь ложным праздникотворчеством и не становясь поперек пути народной инициативе. Только в этом случае можно рассчитывать на то, что нам удастся сформировать подлинно демократичный праздничный календарь во всех регионах пашей страны.

**Литература**

Аксенов В. С. Организация массовых праздников трудящихся (1918—1920). Л, 1974.

Алексеев-Яковлев Л. Я. Русские народные гуляния. М.; Л., 1943. Аль Д. Н. Основы драматургии. Л., 1988.

Белоусов Я. П. Праздники старые и новые. Алма-Ата, 1974.

Бенифапд А. В. Праздники: сущность, история, современность. Красноярск, 1986.

Велихова И. А. Охлопков и театр улиц. М., 1970.

Вершковский Э. В. Режиссура массовых представлений. Л., 1977.

Виноградов-Мамонт И. Г. Красноармейское чудо. Л., 1972.

Генкин Д. М. Массовые праздники. М., 1975.

Гершуни Е. П. Массовые зрелища и народные представления. Л., 1962.

Гугушвили Э. И. Котз Марджанишвили. М., 1779.

Жарков А. Д. Революционные праздники и их воспитательное значение. М., 1986.

Жигульский К. Праздник и культура/Пер, с польск. М, 1985.

Закович И. М. Советская обрядность и духовная культура. Киев, 1980.

Земенков Б.С. Оформление советских карнавалов и демонстраций. М., 1930.

Керженцев П. М. Творческий театр. М., 1923.

Протока И. В. Праздники труда. М., 1982.

Луначарский А. В. О массовых празднествах, эстраде и цирке/ Сост., редакция, вступ. статья и коммент. Сим. Дрейдена, М., 1981.

Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление. М., 1978.

Марков О. И. Сценарно-режиссерские основы художественно-педагогической деятельности клуба. М, 1988.

Массовое действо. Сценические игры. М., 1929.

Массовые празднества: Сб. Комитета социологического изучения искусств. Л., 1926.

Массовые праздники и зрелища/Сост. Б. Н. Глан. М,, 1961.

Массовые театрализованные представления и праздники. М., 1961.

Место массового праздника в духовной жизни социалистического общества: Сб. научных трудов. Л., 1981.

Наши праздники: Советские общегосударственные, трудовые, воинские, молодежные, семейно-бытовые праздники, обряды, ритуалы. М., 1977.

Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Л., 1984.

Немиро О. В. Праздничный город. Л., 1987.

Опыт организации массовых празднеств: Сборник. М.; Л., 1931.

Организация и методика художественно-массовой работы/Под ред. Д. М. Генкина. М., 1987.

Организация массовых народных праздников: Сборник. М., 1921.

Петров Б. Н. Режиссура массового спортивно-художественного театра. Л., 1986.

Петров Н. В. 50 и 500. М., 1960.

Пиотровский А. И. Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969.

Праздник юности: Сб. сценариев молодежных праздников, обрядов и программ дискоклубов. Киев, 1982.

Радлов С. Э. Десять лет в театре. Л., 1929.

Ратнер Я. В. Эстетические проблемы зрелищных искусств. М., 1979.

Режиссура массовых зрелищ: Сборник. М., 1964.

Руднев В. А. Праздники, обряды, ритуалы в трудовом коллективе. М., 1984.

Рюмин Е. Н. Массовые празднества. М.; Л., 1927.

Сегал М. Д. Физкультурные праздники и зрелища. М, 1977.

Силин А. Д. Площади — наши палитры: Специфика работы режиссера при постановке массовых театрализованных представлений под Открытым небом и на нетрадиционных сценических площадках. М., 1982.

Советские традиции, праздники и обряды: Опыт, проблемы, рекомендации. М., 1986.

Суханов И. В. Обычаи, традиции и преемственность поколений. М., 1976.

Театрализация как творческий метод культурно-просветительной работы: Сб. научных трудов. Л., 1483.

Театрализованные праздники и зрелища. 1964—1972/ Ред. сост. Б. Н. Глан. М., 1976.

Тихомиров Д. В. Беседы о режиссуре театрализованных представлений. М., 1977.

Триадский В. Л. Основы режиссуры театрализованных представлений. М„ 1985.

Тульцова Л. А. Современные праздники и обряды народов СССР. М 1985.

Туманов И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. М., 1976.

Хренов Н. А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. М., 1981.

Цехновицер О.В. Празднества революции. Л,, 1931.

Чечетин А. И. Основы драматургии театрализованных представлений. М, 1981.

Шароев И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений. М., 1986.

Щукин Ю., Магидеон А. Оформление массового празднества и демонстраций. М., 1932.

Юдин Б. В. Массовые празднества. М., 1935.

Юфит А. 3. Революция и театр. Л., 1977.

..Ш"

**СОДЕРЖАНИЕ**

Введение

**Глава первая**. Театрализация как творческий метод организации празднично-обрядового действия

Современное понимание театрализации

Реальное театрализованное действие в празднике и обряде

**Глава вторая**. Генезис театрализованного празднично-обрядового действия в СССР

Становление массового народного театра в СССР

Митинги и манифестации

Шествия и парады

Представления и инсценировки

Место народных традиций и фольклора в театрализованном празднично-обрядовом действии

**Глава третья**. Театрализованные праздники и обряды как средство развития личности

Социально-психологические механизмы театрализованного праздника и обряда

Активизация участников театрализованного действия как педагогический процесс

Художественно-эстетическая основа театрализации

**Глава четвертая**. Современная празднично-обрядовая культура в СССР

Общественно-политические театрализованные праздники

Театрализованные трудовые праздники

Мемориальные театрализованные праздники

Театрализованные гражданско-личностные праздники и обряды

Театрализованные праздники детей и подростков

Заключение

Литература

**Сноски**

1. Луначарский А. В. Искусство и молодежь. М., 1929. С. 10.

2. См.: В. И. Ленин и А. В. Луначарский: Переписка, доклады, документы// Литературное наследство. М., 1971. Т. 80. С. 662.

3. См.: Керженцев П. М. Ренолюция и театр. М., 1918; Пиотровский А. И. Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969; Авлов Г. А. Клубный самодеятельный театр. Л.; М., 1930.

4. Цит. по: Казанский В. В. Метод театра. Анализ системы Н. Н. Евреинова. Л., 1925. С. 46.

5. См.: Конович А. А. Учиться языку театрализации// Культурно-просветительная работа. 1979. № 12. С. 47—50.

6. См.: Генкин Д. М. Социально-педагогические основы массового праздника: Автореф. докт. дис. Л., 1981; Аксенов В. С. Место пролетарских массовых праздников в идейно-политическом воспитании трудящихся (1918—1920). Л., 1975; Конович А. А. Театрализация как метод активизации участников массовой культурно-просветительной работы. Л., 1980; Руденский Е. В. Воспитательные функции общения в массовом празднике. Л., 1980; Шабалин В. Г. Театрализация как социально-педагогический метод в политико-просветительной работе начала 1920-х годов. Л., 1978.

7. Young K., Freeman L. Social Psychology and Sociology. «Modern Sociological Theory in Continuity and Change». N. Y., 1957. P. 559.

8. Rossak T. The Making of a Counter Culture Reflections on the Technockcratic Society and its Youthful Opposition. N. Y., 1969. R. 131.

9. Кукаркин А. Б. Буржуазная массовая культура. М., 1978. С. 133.

10. Керженцев П. М. Творческий театр. Пути социалистического театра. Пг., 1919. С. 75—76.

11. Брехт Б. Театр. Жизнерадостное воспитание// Собр. соч.: В 6 т. М. 1965. Т. 5/2. С. 431.

12. См.: Крупская Н. К. Общественное воспитание// Пед. соч.: В 10 т. М., 1958. Т 2. С. 138.

13. См.: Лихачев Б. Т. Эстетика воспитания. М., 1972. С. 6.

14. Ленин В. И. Поли. собр. соч. Т. 36. С. 201—202.

15. См.: Декреты Советской власти. М., 1973. Т. 6. С. 72.

16. См.: Секция массовых представлений и Зрелищ// Вестник театра. 1919. № 47. С. 6. Публикации материалов работы секции был целиком посвящен № 62 и частично № 67 «Вестника театра» за 1920 г.

17. Вестник театра. 1920. № 50, С. 2.

18. ЛПА, ф. б, оп. 2, ед. хр. 4660, л. 47—47 об.

19. ЛПА, ф. 16, оп. 9, ед. хр. 8956, л. 13.

20. См.: Вестник театра. 1920. N8 62. С. 7—8.

21. См.: Массовые празднества: Сб. Комитета социологического изучения искусств. Л., 1926. С. 55—56.

22. См.: Аксенов В. С. Организация массовых праздников трудящихся (1918—1920). Л., 1974. С. 19—20.

23. Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 44. С. 165—166.

24. Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 36. С. 202.

25. Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 51.

26. Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М., 1978. С. 36—37.

27. Искусство кино. 1572. № 4. С. 106.

28. См.: Маяковский В. В. Как делать стихи?// Поли. собр. соч.: В 12 т. М, 1978. Т. 11. С. 239.

29. Луначарский А. В. Избранные атеистические произведения. М., 1965. С. 393.

30. Аксенов В. С. Организация массовых праздников трудящихся (1918—1920). С. 71.

31. См.: Известия Петроградского Совета Рабочих и Крестьянских депутатов. 1919. 8 сентября; ЛПА, ф. 1, оп. I, ед. хр. 871, л. 28.

32. См.: Вестник театра. 1919. № 22. С. 8.

33. Массовые праздники и зрелища: Сборник/ Сост. Б. Н. Г лан. М., 1961. С. 17.

34. См.: Массовые праздники и зрелища. С. 119—121; Туманов И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. М., 1976 С. 25—26, 83—85.

35. Митинг-реквием разработан сценарно-режиссерской группой ЦК ВЛКСМ.

36. См.: Искусство, рожденное Октябрем: Сб. сценариев театрализованных праздников и представлений. М., 1980. С. 92—121.

37. Луначарский А. В. О народных празднествах// Вестник театра, 1920. N5 62. С. 4.

38. Садофьев И. Динамо-стихи. Пг„ 1918. С. 13, 28.

39. Цехновицер О. В. Демонстрация и карнавал. М., 1927. С. 7.

40. См.: Цехновицер О. В. Демонстрация и карнавал. С. 54.

41. ЛПА, ф. 1817, оп. 1, ед. хр. 204, д. 4.

42. См.: Массовые празднества. С. 80.

43. Подробное описание этих шествий см.: Силин Л. Д. Площади — наши политры. М., 1982. С. 152—165.

44. Массовое действо: Руководство к организации и проведению празднования 10-летия Октября и других революционных праздников. М., 1927. С. 159.

45. См. Цехновицер О. В. Празднества Революции. Л., 1931. С. 59—61.

46. См.: Пиотровский Л. Индустриальные празднества и задачи театральной реконструкции//Жизнь искусства. 1929. № 46. С. 2.

47. Массовые праздники и зрелища: Сборник/ Сост. Б. Н. Глан. С. 6

48. Савельев А. Физкультурно-художественное оформление массовых шествий//Физкультура в школе. 1931. № 6. С. 13.

49. См.: Петров Б. Н. Режиссура массового спортивно-художественного театра. Л., 1986. С. 6. Приведены следующие данные: в 1931 г. в физкультурных парадах приняло участие 40 тыс. чел., в 1932—70 тыс., в 1933 —30 тыс., в 1934 и 1935 гг. — по 120 тыс., в 1936 — 110 тыс., с 1937 по 1940 по 40 тыс. человек в каждом.

50. Городинский В. Красота и юность//Комсомольская правда. 1937 г. 13 июля. С. 2.

51. Юдин Б. Всесоюзный парад физкультурников// Народное творчество. 1937. № 7. С. 43—48.

52. См.: Степанов М. Народный праздник//Народное творчество. 1938. № 8. С. 43—49.

53. См.: Жуков Г. К. Воспоминания и размышления. М., 1971. С. 662-661.

54. Виноградов-Мамонт Н. Г. Красноармейское чудо. Л., 1972. С. 13—14.

55. Вестник театра. 1919. № 26. С. 9.

56. Львов Н. (Замков Н. Л.) Опыт импровизации и рабоче-крестьянском театре//Вестник театра. 1919. № 13. С. 5.

57. Роллан Ромен. Собр. соч.: В 14 т. М., 1958. Т. 14. С. 154.

58. Массовые празднества. С. 56.

59. См.: Богуславский Л. О, Диев В. А. Русская советская драматургия 1917—1935. М., 1963. С. 63.

60. Вестник театра. 1919. № 29. С. 7.

61. Тамашин Л. Г. Советская драматургия в годы гражданской войны. М .1961. С. 27.

62. См.: Керженцев П. М. Творческий театр. М.; Пг., 1923. С. 141 — 142.

63. План первого народного действа-празднества//Вестник театра. 1919 № 46. С. 5.

64. План празднества 1-го Мая / Вестник театра. 1920. № .11. С.6.

65. Шмерал Б. Правда о Советской России. Дневник. Путевые заметки. Прага, 1920. С. 190.

66. Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1964. Т. 2. С. 235.

67. Жизнь искусства. 1920. № 50. С. 1.

68. Пиотровский А. Петербургские празднества//Зеленая птичка. 1922 № 1. С. 157.

69. Либретто инсценировки «Взятие Зимнего дворца» // Архив ЛГТМ, № кп, 7831/12. Типограф, экз.

70. Инсценировка «Взятие Зимнего дворца»//Известия Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. 6 ноября.

71. Державин К. Н. Взятие Зимнего дворца в 1920 г. (К пятилетию инсценировки)//Жизнь искусства. 1925. № 45. С. 12.

72. Кузнецов Е. М. Под открытым небом (Петербургские массовые постановки) // Вестник театра. 1920. № 71. С. 7—8.

73. См.: Рюмин Евг. Массовые празднества. Л., 1934. С. 37—38.

74. См.: Авлов Гр. Организация массовых зрелищ; Зон Борис. Массовая инсценировка Выборгского района (8 ноября 1927 года)//Клубная сцена. 1928. № 1(7). С. 76—82.

75. Цехновицер О. Искусство на площади и улицы!//Жизнь искусства. 1929. № 31. С. 4—5.

76. Пиотровский Адр. Индустриальные празднества и задачи театральной реконструкции//Жизнь искусства. 1929. № 46. С. 2.

77. Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление. М.,1978. С. 329—330.

78. Цимбал С. Последнее слово за телеграфом//Жизнь искусства 1929. № 31. С. 5.

79. Радлов С. Э. Десять лет в театре. Л., 1929. С. 241—242.

80. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1950. Т. 5. С. 608.

81. Юфит А. 3 Революция и театр. Л., 1977. С. 227.

82. Пиотровский А. Петербургские празднества//Зеленая птичка. 1922. № 1. С. 161.

83. Юфит А. 3. Революция и театр. С. 233.

84. Подробнее см.: Театрализованные праздники и зрелища. 1964—1972/ Ред.-сост. Б. Н. Глан. М., 1976. С. 55—64.

85. Подробнее см.: Галеев Б. М. Навечно в памяти нар одной//Театрализованные праздники и зрелища. 1964—1972. С. 122—127; Галеев Б. М Театрализованные представления (Звук и Свет) под открытым небом. Взаимодействие и синтез искусств. Л,, 1978. С. 221—227.

86. Наиболее полное отражение это нашло в кн.: Массовые гимнастическо-спортивные инсценировки/Под ред. М. Г. Собецкого. Л., 1924; Физкультурное оздоровление и воспитание. Л., 1923; Азбука физической культуры. Л., 1924.

87. Массовые гимнастическо-спортивные инсценировки. С. 4.

88. Массовые гимнастическо-спортивные инсценировки. С. б—7.

89. Там же. С. 8.

90. Массовые гимнастическо-спортивные инсценировки. С. 8—9.

91. Там же. С. П.

92 См.: Петров Б. II. Основы режиссуры спортивно-массовых представлений. Л., 1982; его же. Режиссура массового спортивно-художественного театра. Л., 1986; Сегал М. Д. Физкультурные праздники и зрелища. М., 1977; Петров Б. И. Спортивно-художественное представление на стадионе. Л., 1988.

93. См.- Гусев В.Е. Русский фольклорный театр XVIII — начала XX века- Л., 1980. С. 79—81.

94. Шароев И.Г. Театр народных масс. М., 1978. С. 120—121.

95. Подробный анализ становления этих празднеств дает замечательный знаток фольклора академик И. Г. Гришашвили и кн.: Литературная богема старого Тбилиси. Тбилиси, 1977.

96. См.: Гугушацли Э. Н. Котэ Марджанишвили. М.,1979. С. 235.

97. Марджанишвили К. А. Вопросы грузинского театра//кавкасиони. 1524. № 1—2. С. 198—199.

98. Ирась И. Народные зрелища Узбекистана//Народное творчество. 1937. № 2—3. С. 67—68.

99. Кодиров М. X. Традиционный узбекский театр и его место в формировании узбекского советского театра. Ереван, 1976. С. 133—134.

100. См.: Караваев У. X. Национальное и интернациональное в массовой культурно-просветительной работе. Ташкент, 1984. С. 57—62.

101. Каюмов Л. П. Хамза. Ташкент, 1973. С. 117.

102. Рахманов М. Хамза и узбекский театр. Ташкент, 1960. С. 111.

103. Цит. по: Семенюк М., Традиционный народный праздник Ивана Купала//Народное творчество и этнография. 19 63. № 2. С. 19.

104. Украинка Л. Купала на Волыни//Избр. произв. Киев, 1974. С. 374-389.

105. См.: Яшвили 3. Д. Реализация воспитательных возможностей фольклора и массовой культурно -просветительной работе. Л., 1981 Лазарева Л. П. Фольклорные зрелищно-игровые традиции как средства организации советского массового праздника. Л., 1985; Некрылова А. Ф Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века. Л., 1984.

106. Вересаев В. В. К художественному оформлению быта (об обрядах и новых)//Красная новь. 1926. № 1. С. 159—160.

107. Кайбурин А. К. Календарь и трудовая деятельность человека. 1989. С. 8.

108. Лазарева Л. II. Фольклорные зрелищно-игровые традиции... С. 53-54.

109. См.: Яишили 3. Д. Реализация воспитательных возможностей фольклора. С. 91.

110. Каган М. С. Социальные функции искусства. Л., 1978. С. 19.

111. Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979. С. 8.

112. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники: Опыт историко-этнографического исследования. Л., 1963. С. 12.

113. См.: Парыгин Б. Д. Основы социально-психологической теории. М., 1971. С. 147—154.

114. См.: Аполлонов В. А. Социально-психологическое заражение как способ о6щения //Социальная психология и философия. Л., 1973. Вып. II. С. 128—129.

115. Бехтерев В. М. Коллективная рефлексологии. Пг., 1921. С. 126

116. См.: Генкин Д. М. Социально-педагогические основы массового праздника: Авгореф. докт. дис. Л., 1981.

117. Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 423—424.

118. Горький А. М. Беседа с молодыми//Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 27. С. 215.

119. Культурная деятельность: Опыт социологического исследования. М., 1981. С. 15

120. См.: Известия. 1989. 25 июли. С. 2.

121. Жигульский К. Праздник и культура. М., 1985. С. 279.

122. Жигульский К. Праздник и культура. С. 286.

123. Луначарский А. В. О народных празднествах//Вестник театра.1 1920. № 62. С. 4.

124. См.: Место массового праздника а духовной жизни социалистического общества. Л., 1981. С. 22—25; Жарков А. Д. Революционные праздники и их воспитательное значение. М., 1986. С. 4—5.

125. Ленин и изобразительное искусство. М., 1977. С. 318—320.

126. См.: Туманов И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. М., 1976. С. 27—31.

127. См.: Московские новости. 1988. 10 июля. С. 12 — 13.

128. См.: Лиогонькая В. Н. Массовые праздники как средство формирования коллектива комсомольско-молодежной новостройки. Л., 1983.

129. Гришашвили И. Г. Литературная богема старого Тбилиси. С. 27-29.

130. См.: Ершов П. М. Режиссура как практическая психология. М., 1972. С. 20—21.

131. См.: Праздник юности: Сб. сценариев молодежных праздников, обрядов и программ дискоклубов. Киев, 1982. С. 224.

132. Подробнее ой истории создания инсценировки «Гдонская старина»  
см.: Рубин С. Гдовская старина. Л., 1940. С. 30—33.

133. Русский советский театр. 1917—1921: Документы и материалы. Отв. ред. А. 3. Юфит. Л., 1968. С. 46—47.

134. См.: Курсы по школьному театру и детским празднествам//Вестник театра. 1919. № 22. С. 5—6.

135. Луначарский А. В. Беседы о революционном празднике//Искусство  
и школе. 1928. № 10. С. 3.

136. См.: Макаренко А. С. Некоторые выводы из моего педагогического Опыта//Избр. пед. соч. М„ 1977. Т. 1. С. 60—61.

137. См.: Педагогическая энциклопедия. М., 1965. Т. 2. С. 137—143.

138. Шацкий С. Т. На пути к трудовой школе//Пед. соч.: В 4 т. М., . Т. 2. С. 22.

