

Министерство культуры Российской Федерации

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

Институт театра

Кафедра режиссуры театрализованных представлений
и праздников

В. С. Ерёменко

ТЕАТРАЛЬНЫЙ СКАЗ

Опыт праздничного производства

Сценарий и постановка театрализованного массового
праздника

Учебное пособие

Издание второе, стереотипное

Кемерово
2014

ББК 85.33 я 73
Е70

Рецензенты:

доктор педагогических наук, профессор, декан факультета театрального искусства, заведующий кафедрой режиссуры Краснодарского университета культуры и искусств **О. И. Марков**,
заслуженный работник культуры РФ,
член Союза журналистов РФ и Союза театральных деятелей РФ **И. Я. Ляхов**.
Утверждено на заседании метод совета университета 4.03.04., протокол №3

Ерёменко В. С.

Е70 Театральный сказ. Опыт праздничного производства. Сценарий и постановка театрализованного массового праздника: Учебное пособие. — Кемерово: ООО ТД «Азия-Принт», 2014 г. — 256 с.

Во второй книге серии «Праздничная культура России: Кузбасс», доцента кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Кемеровского государственного университета культуры и искусств В. С. Ерёменко «Театральный сказ» обобщен большой сценарный и постановочный опыт.

Обобщение существующего в современной теории и практике режиссуры театрализованных представлений и праздников материала, преподается автором на фоне своего личного постановочного опыта. На примере одной из своих постановок автор ведет увлекательный рассказ о сотворении праздника, проводя читателя по всем основным этапам праздничного производства, давая каждому из них четкие, яркие определения и характеристики. Авторский сценарий праздника, приведенный в Приложении, прекрасно иллюстрирует теоретические положения, излагаемые в пособии. Книга будет полезна преподавателям, студентам и выпускникам режиссерских кафедр вузов культуры и искусств, училищ культуры, а также режиссерам самодеятельных коллективов, не имеющих специального образования и делающих первые шаги в профессии.

ББК 85.33 я 73

ISBN 978–5-85905–449–7

Ерёменко В. С., 2014

ОТ АВТОРА

Предисловие к первому изданию (2004 г.)

Это учебное пособие появилось в основном благодаря студентам режиссерских кафедр нашего университета: кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников и кафедры режиссуры театра и актерского мастерства. Давно обещая поделиться со студентами своим постановочным опытом более обстоятельно, нежели на кратких лекциях-беседах, я всегда чувствовал свой долг перед ними. Знания, которые имеет практикующий режиссер-педагог очень важны. Они способны дать яркое, живое представление о профессии, пробудить к сотворчеству. Как говорил К. С. Станиславский: «На нашем языке искусства: знать — означает уметь.., поэтому мало объяснить то, что ученику необходимо (знать), — надо, чтоб он почувствовал, научился и умел делать. Этого не добьешься ни лекциями, ни зубрением, ни формальным исполнением преподанного». (I., с. 61).

Да, даже и самый яркий рассказ, даже с демонстрацией видеозаписей постановок не заменит своего личного постановочного опыта. Плавать, стоя на берегу, не научишься — нужно залезать в воду. Поэтому данное пособие — призыв к совместному плаванию с внимательным освоением всех теоретических и практических сложностей профессии. «Творческий метод и педагогические навыки организатора массового праздника проверяются и закрепляются на практике, поэтому ему необходим постоянно развивающийся личный опыт. В противном случае, любые теоретические и методические знания станут мертвым грузом». (2., с. 5). И это действительно так, сколько тому примеров! «Сами выпускники отмечают один и тот же факт: самым трудным

для них является практическое применение знаний, то есть переход от абстрактно усвоенных знаний к практической реализации умений и навыков». (З., с. 9).

Действительно, на практике студенты и молодые специалисты окунаются вдруг и с головой в бушующее море жизни и их профессиональных теоретических знаний не всегда хватает, чтобы удержаться в своей профессии «на плаву», потому последовательное и подробное описание опыта **праздничного производства** как основы технологии сотворения праздника, является и хорошей психологической подготовкой к самостоятельной творческой деятельности.

Появление этой книги также обязано моим коллегам-преподавателям обеих кафедр, постоянно поддерживающих меня в деле описания профессионального практического опыта. Особенно эта поддержка чувствовалась со стороны заведующих кафедр — заслуженного артиста России В. В. Мирошниченко и С. С. Шалашова.

Пособие состоит из авторского Предисловия, Введения, двух Частей, содержащих по три Главы каждая, Заключение, Послесловия, Списков цитируемой и рекомендуемой литературы и Приложения.

Предисловие акцентирует внимание на актуальности, целях и задачах книги, структуре, композиции, стиле, других характеристиках и особенностях ее.

Введение представляет собой краткую апологию (оправдание) Театра в самом широком его смысле и характеризует древние религиозные обряды, ритуалы, празднества как истоки Театра, который сегодня в свою очередь украшает праздники своими специфическими выразительными средствами, усиливая тем самым эмоционально-смысловое звучание праздника.

Основной текстовой и содержательный объем учебного пособия заключен в двух его Частях, имеющих по три Главы каждая, в свою очередь состоящие из параграфов. После каждого параграфа читателю предлагаются вопросы для дальнейшего размышления над материалом.

Первая Часть посвящена проблеме написания сценария театрализованного массового праздника, вторая — его постановке.

Заключение сюжетно замыкает тему повествования «Театрального сказа», утверждает уверенность в живительной силе Театра.

Послесловие оставляет надежду на продолжение разговора по начатой теме, выражает уверенность в насущной необходимости сотворения праздника общими профессиональными усилиями людей нашей профессии.

Следует отметить, что пособие написано не по какому-то отдельному разделу программы обучения и воспитания режиссера театрализованных представлений и праздников, а по всему курсу обучения специалиста данного профиля.

Некоторая особенность данного учебного пособия заключается еще и в том, что автор не просто дает объяснение основным понятиям сценарного и постановочного мастерства, а проводит читателя (молодого сценариста и режиссера) последовательно по всем основным этапам сотворения праздника от социального заказа на сценарий и постановку праздника до воплощения его. Этот своеобразный сюжетный (и педагогический) ход помогает, на наш взгляд, наглядно и живо воспринимать весь предлагаемый материал и легко, как в игре, усваивать его, накапливать, проверять и перепроверять свои знания по данному вопросу.

Кроме этого внутреннего сюжетного хода пособие имеет и внешний менее заметный сюжетный ход — движение

авторской мысли, что отражено в его образном названии «Театральный сказ». Это — рассказ о Театре в самом высоком смысле этого слова, рассказ об одной из специфических театральных профессий — режиссера театрализованных представлений и праздников — и, кроме того, это — название сценария театрализованного праздника, используемого автором в качестве иллюстративного материала, помещенного в Приложении.

В Приложении приводится полный литературный текст сценария, рассматриваемого в пособии театрализованного массового праздника.

Приведение полного текста сценария обусловлено многими причинами, основные из которых: дать наглядное представление о литературной форме записи сценария, предоставить читателю возможность сравнивать теоретические посылки основной части пособия с конкретными эпизодами сценария, иметь наиболее полное, цельное представление о рассматриваемом празднике, чего не может дать текстовая сценарная фрагментарность, особенно если фрагменты в качестве иллюстраций теоретических положений приводятся из разных, к тому же не авторских сценариев.

Язык пособия несколько необычен. Здесь налицо соединение научного стиля с беллетристическим изложением материала. Как правило, каждый параграф в начале имеет термин, содержащий суть рассматриваемого этапа праздника, дается его определение, раскрытие, расширенное толкование и лишь затем, как иллюстрация, приводится описание конкретного этапа праздника на примере прилагаемого к пособию сценария. Вот эта третья, описательная часть каждого параграфа, и дана в стиле беллетристическом; первые две сохраняют стиль традиционного учебного пособия.

Это стилистическое разнообразие, на наш взгляд, не упрощает, а упрощает восприятие материала, так как не только ум, но и сердце включено в процесс его освоения.

Кроме того, яркое, эмоциональное, образное описание сотворения праздника надолго запечатлевается в душе читателя, создает у него эффект присутствия на празднике, соучастия в нем.

Образцом подобного рода изложения материала стала прежде всего книга выдающегося театроведа Г. Н. Бояджиева «От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров».

«Важно, чтобы читатель проникся живым дыханием сценического искусства, ощущением волнующей атмосферы действия, радости творчества», — пишет в предисловии к книге Г. Н. Бояджиева доктор искусствоведения А. Г. Образцова (4, с. 3), упрочивая избранное автором книги отношение к читателю.

Очень важно, описывая театрализованный массовый праздник даже в учебном пособии, стараться приближать «свои описания к воздействию живого искусства» (4, с. 338), дабы не отбить интерес у читателя к самому искусству.

Автор выражает надежду, что данное пособие будет полезным не только студентам режиссерских кафедр, но и выпускникам вузов нашей профессии, молодым специалистам и, конечно же, режиссерам самодеятельных коллективов, любительских театров, режиссёрам-постановщикам праздников, не имеющих специального образования и только-только делающих первые шаги в профессии. Я сам помню, как мне, молодому режиссеру, не хватало живого учебного, методического материала по написанию сценариев и постановке праздников, не хватало самих сценариев.

Автор благодарен всем коллегам, принявшим участие в просмотре рукописи этой книги и давших ряд важных за-

мечаний и ценных предложений, учтенных при редактировании материала.

Автор благодарен заслуженному работнику культуры России, журналисту и режиссеру с большим постановочным опытом И. Я. Ляхову за глубокую, содержательную рецензию данного материала.

Особую благодарность автор выражает доктору педагогических наук, профессору, декану факультета театрального искусства, заведующему кафедрой режиссуры Краснодарского университета культуры и искусств О. И. Маркову за большую работу, проделанную по рецензированию данного материала, за конкретные ценные теоретические и практические советы.

Пособие написано, остается только пожелать читателю приятного и, надеюсь, полезного чтения.

Предисловие ко второму изданию (2014 г.)

Настоящая книга уже давно стала раритетом. Тираж в пятьсот экземпляров разошёлся почти мгновенно. Востребованность в учебных пособиях подобного рода не уменьшается. И это не удивительно: праздников не становится меньше, потребность в их профессиональной организации высока, а хлынувший мутный поток разнообразно-однообразных в массе своей сухих, штампованных, обезличенных пособий, советов, рекомендаций порой ниже самых низких вкусов человека.

Что такое Праздник?

Как его ставить?

Где этому учат?

Учат в специальных высших и средних учебных заведениях на кафедрах режиссуры театрализованных представлений и праздников.

Учат, как писать сценарий и осуществлять постановку.

Учат самому понятию — Праздник.

Но и учатся, продолжают учиться и по окончании учебных заведений, главное, на практике.

И учатся этому нужному, важному, высокому делу в процессе работы всю жизнь.

Учатся и практики, не имеющие специального образования.

В помощь им создана целая сеть семинаров, курсов повышения квалификаций, лабораторий, круглых столов, встреч с мастерами нашей профессии.

Учатся и по книгам специалистов, которых, к сожалению, недостаточно.

Что касается категории практиков, то здесь вообще нужен особый подход. Не все теоретически интересные книги привлекут их внимание. Не все практические примеры, с повторяющимися из сценария в сценарий однообразными приёмами, заинтересуют их. Не все, так называемые стихи, написанные самодельными сценаристами, взволнуют сердца.

Для них важны книги с теоретически ясным, практически ярким, образным, художественно эмоциональным языком.

Такие книги — не упрощение материала, не снижение профессиональной планки, не умаление предмета.

Такие книги — гармония теоретических и практических посылок на фоне ярко изложенных примеров постановок.

Такие книги, в принципе, нужны всем.

И мы именно такие тексты будем стараться подбирать для нашей серии.

Учебные пособия, статьи, сценарии.

А ответом на эти старания, думаю, будет общее радостное, творческое возрастание Праздничной культуры.

В добрый путь, читатель, по нелёгкой, но безгранично интересной дороге обретения опыта Праздничного производства. Праздничного существования.

ВВЕДЕНИЕ

Театр...

Что такое Театр?..

Когда он родился?..

В чем тайна неиссякаемой потребности в нем?..

Древние религиозные обряды, ритуалы, народные празднества — все это истоки Театра. Театра, не нарушавшего еще первобытного единства жизни и искусства, не выделившегося пока в особый самостоятельный вид человеческой деятельности, не заявившего о своей своеобразной самостоятельности в деле постижения мира, но существовавшего уже внутри этих обрядов и ритуалов, наглядно-образно представляя-воплощая в жизнь желаемое, просимое, необходимое для человека. Театр вышел из этих обрядов, но не порвал с ними, обособился, но не отгородился глухой стеной безразличия к религиозному, начал активно познавать мир, воздействовать на него, конструировать, проектировать его в своих образах, свидетельствовать о нем своими специфическими средствами, главным творческим зерном которых является основывающаяся на подражании и воображении **игра**.

Многие исследователи Театра рассматривают возникновение его из религиозных обрядов и праздников. Это довольно стойкая тенденция в науке.

«На заре человечества праздники выступали в качестве одного из факторов зарождения и развития художественной культуры и ориентированного на нее эстетического сознания» (5, с. 9—10). «Именно в часы праздников и возникло драматическое искусство...» (6, с. 158). «Великое древнее искусство сопровождает человечество на всем пути его

исторического развития, потому что театр — это живое действие, это жизнь в образе» (4, с. 12).

Детские игры в доме, во дворе, в школе, социальные роли в формальных и неформальных объединениях, театрализованные представления на улице, площади, сцене — все это Театр в самом широком смысле слова. А театрализованные представления, массовые праздники «постоянно вбирают в себя опыт искусства» (5, с. 10), и в первую очередь театрального, усиливая тем самым свое общее эмоционально-смысловое воздействие на празднующих.

Театр — самый действенный, самый активный, самый игровой, и потому, вероятно, самый **первый** вид искусства, содержащий в зародыше своем все остальные виды искусств, выделенный из общего человеческого опыта в этот своеобразный род человеческой деятельности. Театр в целом есть активная творческая деятельность человека, направленная на постижение действительности художественными средствами, на осознание себя в мире и мира в себе.

Возможность взглянуть на себя со стороны, поставить себя на место другого человека, проиграть жизненную ситуацию с целью нахождения правильного пути и верного поведения — естественная потребность человека.

Нам дана удивительная способность — играючи познавать мир.

Театр в самом высоком смысле слова есть поиск и сопереживание Истины.

Если же Театр становится самоцелью, развлечением, обслуживающим все более и более низкие потребности человека, он становится театром с маленькой буквы, умирает.

Искусство, не интересующееся существованием Высшей реальности, проблемой Бытия, вырождается.

Оно становится карикатурой на самое себя.

Образ обесценивается, безобразное актуализируется.

Смысл заменяется бессмыслицей.

Истина отрицается.

Театр перестает быть.

Кем оправдывается и порицается Театр?

Кто ответственен за него?

Художник ответственен перед Богом и людьми за свои таланты.

Как он распорядится ими?

Направит во благо или во зло?

Потому ни сам по себе Театр, ни сам по себе талант, ни сама по себе любая творческая способность человека, не являются добром или злом, но все определяет свободный выбор человека, свободная позиция художника, выявляющая его как личность, познающую Истину, или же индивидуальность, отворачивающуюся от познания Совершенства, Истины, Бога и довольствующуюся только самовыражением себя в искусстве.

Не Театр виноват...

Потому так уместно повторить здесь проникновенные слова о Театре Н. В. Гоголя из его книги «Выбранные места из переписки с друзьями».

«Церковь начала восставать противу театра в первые века всеобщего водворения христианства, когда театры одни оставались прибежищем уже повсюду изгнанного язычества и притом бесчинных его вакханалий. Вот почему так сильно гремел противу них Златоуст. Но времена изменились. Мир весь перестроился сызнова поколениями свежих народов Европы, которых образование началось уже на христианском грунте и тогда сами святители начали первые вводить театр: театры завелись при духовных академиях. Наш Дмитрий Ростовский, справедливо поставляемый в ряд святых

отцов Церкви, слагалу нас пьесы для представления в лицах. Стало быть, не театр виноват. Все можно извратить и все-му можно дать дурной смысл, человек же на это способен. Но надобно смотреть на вещь в ее основании и на то, чем она должна быть, а не судить о ней по карикатуре, которую на нее сделали. Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если примешь в соображение то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек и что вся эта толпа, ни в чем не сходная между собой, разбирая по единицам, может вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра». (7, т. 6, с. 54). И еще одну высочайшую мысль высказывает в этой статье Гоголь, мысль о том, что искусство должно быть незримой ступенью к христианству: «Есть много среди света такого, которое для всех, отдалившихся от христианства, служит незримой ступенью к христианству. В том числе может быть и театр, если будет обращен к своему высшему назначению» (7, т. 6, с. 55–56).

А вот и более категоричное высказывание об искусстве, которое дабы не выродиться — «должно поставить в центре своих изображений, прежде всего, Божественное начало» (8, т. I, с. 184).

Таким образом, мы подчеркиваем тезис не только о **происхождении** театрального искусства (и в более широком смысле — всего искусства) из религиозных обрядов и праздников, но и необходимость его **возвращения** в эти обряды и праздники для **оправдания** самого себя, для усиления и украшения своими специфическими средствами смыслового и эмоционального звучания этих самых обрядов и праздников, в недрах которых всегда содержались, содер-

жаты и будут содержаться сакральные, жизненно важные, высокопочитаемые ценности **Бытия** человека.

Действительно, «трудно отрицать, что театр вырастает из культа, и трудно утверждать, что он — результат кризиса веры» (6, с. 161).

Со своей стороны и Церковь не только не отгораживает себя от творческих способностей человека (в том числе и театральных), а высказывается в защиту их «если творчество способствует нравственному и духовному преобразению личности» (9, с. 112). В своих «Основах социальной концепции» Русская Православная Церковь официально заявляет: «Светская культура способна быть носителем благовестия... Это относится к разным видам творчества: литературе, изобразительному искусству, музыке, архитектуре, театру, кино» (9, с. 111).

Апология Театра...

Многие теоретики и практики Театра всей силой своего таланта, вдохновенным служением Благу и Истине оправдывают Театр перед Богом и людьми.

Многое можно сказать в защиту Театра. И автору этих строк тоже пришлось однажды в меру сил своих средствами своей профессии — сценариста и режиссера-постановщика театрализованных массовых праздников — встать на защиту Театра в лице одного из конкретных театров нашей страны.

А началось все с социального заказа...

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ ОТ СОЦИАЛЬНОГО ЗАКАЗА К СЦЕНАРИЮ

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Социальный заказ и мировоззрение художника.

Сбор материала. Проблема. Конфликт.

Социальный заказ

Социальный заказ — это заказ, поручение государственной или общественной организации, учреждения, предприятия (либо через них частных лиц) конкретному специалисту (группе специалистов) на выполнение определенных социально значимых, общественно полезных видов работ.

В данном случае это заказ сценаристу и режиссеру (Постановочной группе) на выполнение работы по написанию сценария и постановке того или иного театрализованного массового праздника, представления, концерта.

Как правило, заказчиком здесь выступает государственное учреждение культуры или же через него другие учреждения, организации, предприятия, частные лица.

Социальным заказ называется по своему статусу — общественной значимости. Общественная значимость социального заказа определяется **широтой интереса к празднуемому событию, глубиной мысли, заложенной в нем, высотой жизнеутверждающего призыва праздника.** По большому счету, **социальный заказ — это чувствуемая художником, постоянно обновляющаяся в обществе созидательная потребность, тенденция.** И здесь важно под-

черкнуть, что тенденция эта, общественная созидательная потребность, ощущаемая, осознаваемая и художественно воплощаемая художником, должна обязательно характеризоваться полезным, положительным для общества зарядом, укрепляющим, а не расшатывающим его традиционные социальные устои, даже в угоду свехоригинальным художественным вкусам. Этот положительный заряд социальному заказу может придать только ориентация на высоко духовные цели, на Абсолютные ценности. В противном случае, когда созидательный общественный мотив отсутствует в заказе, когда так называемый «социальный заказ» явно противостоит традиционному жизнеобеспечению социума, его нельзя назвать в полной мере социальным, ибо он выполняет прямо противоположные задачи. В таких случаях между художником и заказчиком могут возникать и возникают разногласия, если, скажем, заказывающая сторона не только заказывает **что делать**, но и чрезмерно строго определяет, регламентирует **как делать**, ставя собственные эстетические вкусы во главу угла, не оставляя художнику простора в утверждении его высокого понимания социального заказа и подкрепляющего его свободного полёта творческой фантазии. Конечно, желание заказчика художник обязан учитывать, но до определенной степени, ибо снижая или изменяя в угоду заказчику свой профессиональный и мировоззренческий уровень, художник рискует потерять свое имя. Таким образом, художник, получая социальный заказ от государственных, общественных организаций или частных лиц, всегда соотносит его с самыми высокими духовными инстанциями — Абсолютными ценностями, Идеалами, с общественным Благам и Пользую.

Высота идеала, общественная значимость, художественная красота — составляющие художественного образа лю-

бого произведения искусства, в том числе и **социально-художественного образа праздника**.

В разряд социальных заказов входит весь тематический объем театрализованных массовых праздников, представлений, концертов — от самых грандиозных проектов (открытия и закрытия Олимпийских игр, всемирных фестивалей молодежи, других международных форумов), широкомасштабных общенациональных праздников в рамках всей страны, таких как День Конституции, День Защитника Отечества, День Победы, в том числе церковных религиозных праздников, ныне широко празднуемых обществом — Рождество Христово, Пасха, День Святой Троицы и других до праздников города, улиц, предприятий, коллективов, отдельных героев.

Социальным заказом может считаться и праздник ранее не существовавший в календаре праздников, но «придуманый» и осуществленный по «заказу своей души», если он общественно, социально значим. Например, праздник выпускников школ «Алые паруса» в Петербурге, общероссийские Молодецкие игры и другие профессиональные, трудовые, досуговые мероприятия.

Возникающие время от времени (или существовавшее ранее, но получившие вдруг широкое распространение), безобидные, вроде, увеселения, такие как «пивные праздники», «праздники дурака», «живота» и другие более новые, шокирующие общество разнообразные экзотические движения, шоу и акции, не говоря уже о секс-парадах и об откровенных дьяволиадах, — не являются в нашем понимании социальным заказом, хотя могут заказываться и субсидироваться как отдельными людьми, так и организациями, и даже проводиться на государственном уровне. Весь этот набор «праздников», как правило, навязывается обществу извне или выплескиваются вдруг и разом

из своих узкогрупповых пределов на широкую аудиторию, является, в принципе, асоциальным явлением, так как направлен на расшатывание жизненно важных традиционных общественных устоев и представляет собой не такой уж безобидный вызов обществу.

Подобные ситуации выхода праздников из-под контроля государственных, общественных и духовных властей характерны обычно для кризисных фаз общества. «В период кризиса центр тяжести празднования сдвигается в сторону развлекательных, художественных и заполняющих досуг элементов праздника, которые начинают трактоваться как автономная культурная ценность» (6, с. 155–156). При «благоприятных» условиях общественных кризисов эти «автономные культурные ценности» имеют весьма динамичную особенность трансформироваться в «ценности» малокультурные и вообще бескультурные.

Отсутствие стабилизирующих сознание положительных факторов, ослабление влияния на сердца и умы людей традиционных высших ценностей и идей изменяет восприятие праздника. Он начинает восприниматься лишь как зрелище, как форма удовлетворения сиюминутных собственных запросов, выхолащивает духовное содержание праздника до примитивного инструмента наслаждения, что приводит порой к общественно опасным сюрпризам не только самих празднующих, но и общество в целом.

Хотя мы понимаем, что «институт праздника, подобно всякому человеческому институту, подвержен изменению» (6, с. 92) и что «изменяются и связанные с ним человеческие действия, способы празднования» (6, с. 92), мы должны всегда помнить о допустимых пределах этих «праздничных» изменений, должны руководствоваться здравым

смыслом, традиционными нормами морали, инстинктом самосохранения.

Заигрываие с подобного рода «социальными заказами», мотивируя и оправдывая их необходимость «стихийно» возникающими «праздничными ситуациями», как правило, плачевно заканчивается не только для отдельных лиц, социальных групп, стран, но и человечества в целом.

Поэтому ответственность сценариста и режиссера за свою работу перед собою и обществом вопрос далеко не праздный.

Социальный заказ — это не только доверие общества к человеку-специалисту, но и его высокая ответственность перед обществом.

Когда в сентябре 1989 года автора этих строк пригласили в город Канск Красноярского края для постановки театрализованного праздника, посвященного открытию юбилейного 70-го театрального сезона Канского государственного драматического театра, мне пришлось в который раз заново задуматься над всеми этими мировоззренческими и профессиональными вопросами. И не потому, что я не знал на них ответа, а по давно уже наработанной привычке — глубоко откликаться на социальный заказ, ища в себе мировоззренческую и художественную опору для лучшего его выполнения. Мгновенный отклик на социальный заказ — это своеобразный профессиональный условный рефлекс. Его следует всячески лелеять и взращивать, ибо первая реакция на заказ, первая рефлексия, первые впечатления бывают так ярки и неожиданны для художника, что могут предопределить успех всей работы.

Если уподобить социальный заказ вертикальной оси координат, а мировоззрение художника — горизонтальной оси,

то в точке пересечения их, крестном соединении, возникнет напряжение, которое и вызвано откликом художника на социальный заказ, на творческое задание, на это **личное** воззвание к нему. Эти мгновения могут быть настолько плодотворны, что переоценить значение их трудно. В эти мгновения перед внутренним взором художника могут возникнуть отдельные картины будущей работы, общее ее ощущение, предчувствие замысла. Именно предчувствие замысла, ибо сам замысел «начинается с выработки логически-чувственного авторского отношения к поднятой проблеме» (З, с. 197). Но именно в эти мгновения проблема напряженно ищется, определяется, формулируется. Именно в эти мгновения художник сознательно и подсознательно соединяет все параметры социального заказа с основами своего мировоззрения. Именно в эти мгновения он начинает ощущать острую необходимость в дополнительном материале поясняющим, вскрывающим, обнажающим проблему.

Эти мгновения — пространство творчества, поиска, вдохновения как, впрочем, и весь процесс работы над сценарием и постановкой театрализованного массового праздника. Поэтому на каждом этапе работы над сценарием и постановкой театрализованного массового праздника, представления, концерта нужно быть максимально внимательным к самому себе и материалу, с которым и над которым работаешь. Только такое отношение к работе результативно, только оно приносит плоды.

Социальный заказ, пересекаясь с мировоззрением художника, создает в его сердце зону активного творческого напряжения и в определенный момент разрешается замыслом, семя которого (идея), в процессе творческого исполнения замысла, прорастает Древом художественного произведения.

Но каковы плоды этого Древа?

Горькие, сладкие, полезные человеку или, может быть, смертельно опасные?

Это зависит прежде всего от почвы, на которой прорастает это Древо — от мировоззрения художника.

ВОПРОСЫ

1. Понятие социального заказа.
2. Общественная значимость социального заказа.
3. Социальный заказ и мировоззрение художника.

Мировоззрение художника

Мировоззрение художника — устоявшийся целостный взгляд (образ мыслей, убеждений художника), основывающийся на его жизненном опыте, определяющий его отношение к действительности и его творческую позицию.

Своими произведениями художник выражает этот свой взгляд на мир, отстаивает эти свои убеждения, исповедует свои пути постижения истины.

В словарях и исследованиях специалистов мы читаем, что мировоззрения могут быть классифицированы и что есть мировоззрения — мифологическое и философское, научное и религиозное и тп.

В конечном счете все сводится к двум типам мировоззрений — научному, светскому, как правило, гуманистическому, и не научному, то есть религиозному. Точнее — безрелигиозному и религиозному. А еще точнее — атеистическому и теистическому мировоззрениям, противоположно относящимся к вопросу о происхождении мира и человека, то есть

мировоззрению, отрицающему Бога, и мировоззрению, исповедующему Творца.

Эти два мировоззрения — религиозное и светское в форме гуманизма и противостоят друг другу.

Не всеми это противостояние осознается, не всем оно бросается в глаза, но от того оно не перестает быть.

Гуманизм как «оформленное идейное движение» (10, с. 94) сложился в так называемую «эпоху Возрождения», воцарился в умах в «эпоху Просвещения», раскрылся во всей своей атеистической красоте в Новое и Новейшее время (XIX—XX вв.). Возвысив человека, казалось, на недосягаемую высоту, сместив с этой высоты Бога, гуманизм в гордыне своей на самом деле принизил человека.

«Гуманизм не только утверждал самонадеянность человека, не только возносил человека, но и принижал человека, потому что перестал считать его существом высшего, Божественного происхождения, перестал утверждать его небесную родину и начал утверждать исключительно его земную родину и земное происхождение. Этим гуманизм понизил ранг человека. Произошло то, что самоутверждение человека без Бога, самоутверждение человека, переставшего ощущать и осознавать свою связь с высшей божественной и абсолютной природой, с высшим источником своей жизни, привело к разрушению человека» (11, с. 109).

Сегодня человек пожинает плоды своего заблуждения.

«Сейчас мы переживаем во всех сферах нашей общественной жизни и культуре кризис гуманизма» (11, с. 144).

Мы можем с полной ответственностью сказать — крах гуманизма. Но под обломками этого нововавилонского храма погибли и продолжают погибать миллионы людей, ибо не видят (не хотят видеть) этих резко противостоящих друг другу мировоззренческих систем.

«Есть две системы воспитания, все более открыто вступающие между собой в борьбу. Одна — это система просвещенчества, гуманизма, другая — система религиозной культуры. Гуманизм старается выдвинуть идею «нейтральной» безрелигиозной школы, и надо признать, что она оказалось мифом. Теперь стало ясно, что всё безрелигиозное: наука, культура, воспитание — является скрыто или явно антирелигиозным, и советская система лучше всего договаривает то, что было неясным в «просвещенчестве». Это обнаружение произошло еще не везде. Однако, когда приходит решительный момент, работники культуры не остаются на своей платформе нейтральности и неизбежно становятся либо антихристианами, либо горячими христианами. Быть же сторонником безрелигиозной культуры, безрелигиозного воспитания — это в нашу эпоху уже невозможно после всего, что история сказала по этому вопросу» (12, с. 39).

Но три поколения безрелигиозного «образования» в нашей стране принесли свои горькие плоды. Человек забыл, что «человеческая судьба есть не только земная, но и небесная судьба, не только историческая, но и метафизическая судьба, не только человеческая, но и Божественная судьба, не только человеческая драма, но и Божественная драма» (11, с. 33).

Забыл, что «высшее достоинство человека и высшая его свобода — это сознание предмирного и высшего происхождения человека» (11, с. 61).

Мы, действительно, забываем и в массе своей уже почти не помним, не знаем, что «человек был и на протяжении всей истории остается двойственным существом, сопричастным двум мирам — высшему Божьему миру, который он в себе отображает, миру свободному, и миру природно-естественному, в который человек погружен, судьбы которого он

разделяет и который многими путями действует на человека и связывает его по рукам и ногам настолько, что сознание его затемняется, забывается высшее происхождение его, сопричастность его высшей духовной действительности» (11, с. 63).

Слепота.

Беспамятство.

Трагедия человека.

Но и религиозное мировоззрение (особенно на сегодняшний день) весьма неоднородно.

И лишь только потому, что оно **религиозно**, только по одному этому признаку еще не обязательно спасительно.

В мире только мировых религий четыре: иудаизм, буддизм, христианство, ислам. По многонациональности же конфессионального состава — три: буддизм, христианство, ислам. И каждая из них не схожа с другой в исповедовании основных догматов веры. А сколько других религиозных конфессий и сект?! Сотни!.. И каждая из них активно вербует людей в свои члены. А среди них немало тоталитарных сект, запрещенных во многих странах, сект-самоубийц, сект откровенных сатанистов. И все это — религиозные организации. Претендующие на это звание. Как тут разобраться человеку, да еще невоспитанному религиозно?

Становиться на традиционную религиозную почву своего народа?

Вероятно.

Но и здесь сложность: что считать традиционным, например, у нас в России — язычество, православие, двоеверие?

А тут ещё атеизм стал почти традиционным.

А от налетевших как саранча сект, небо почти скрыто от глаз, почва почти выбита из-под ног.

Но выбирать надо.

И выбираться.

И художник не в праве отказаться от решения этих вопросов.

Особенно сегодня.

Сегодняшнее религиозное возрождение России — это та самая главная, жизненно важная созидательная потребность, которую должен чувствовать художник. И вопрос здесь даже не в том — верующий ты человек, неверующий, но проглядеть, не заметить, проигнорировать эту тенденцию художник не в праве. И это в полной мере относится к сценаристу и режиссеру массовых театрализованных представлений. Ведь сегодня столько праздников совместно организуется церковными и светскими властями.

Каждый художник, в конечном счете, избирает себе одно из двух этих мировоззрений и своими произведениями утверждает их.

Художника, личности без мировоззрения нет.

В наши дни, может быть, более чем за всю историю человечества противостояние этих двух позиций так ярко выражено.

Агрессия безбожного мировоззрения (атеизм) и искаженного религиозного опыта (секты) заполонила собой, кажется, весь мир, извратила разум и чувства человека, почти полностью поглотила его. Ни ум, ни сердце, а тело (более того — нижняя его половина) законодательствует в мире. Психоз блуда, наслаждения, самоуничтожения, исчезновения.

Человек ответственен за свой выбор, ответственен за свою судьбу, ответственен за мир.

Через него мир «высказывается, и только от нас зависит — богохульствует он или молится» (13, с. 242).

Какую позицию сознательно или неосознанно выберет художник?

Что будет утверждать?

Против чего бороться?

Нериторические вопросы...

Информационная война, в атмосфере которой живет сегодняшнее человечество, обнажила, кажется, уже последние пределы между Правдой и ложью, Добром и злом. Битва за души людские открыто и повсеместно перешла в сферу духовно-идеологическую и место этой битвы — сердце человека. Не понимать, не видеть, не хотеть знать что происходит вокруг и внутри тебя, не противостоять всей сущностью своей наступающему беспределу — опасно для всех нас.

Сегодня мы сплошь и рядом видим оснащенных по последнему слову техники, виртуозно владеющих своим ремеслом «художников» — растлителей, «художников»-разрушителей, «художников»-убийц.

Ад прорвался на поверхность земли, пожинает страшную жатву — души людские, и, в первую очередь, — ставших на службу ему.

Выбор художником своего мировоззрения, своего места в мире, есть выбор жизни или смерти.

Кто не понимает этого, тот еще не обрел своей мировоззренческой позиции, не определился, не сделал выбор — ему еще нечего сказать другому человеку, он еще не личность, не художник.

Много в мире **безликих нехудожников**.

Кому служат они?

Игрушкой в чьих руках являются?..

Вопросы...

Вопросы...

Вопросы...

Но каждому из нас хоть раз в жизни приходится на них отвечать.

Перед собой...

Перед людьми...

Перед Богом...

Так что же такое мировоззрение?!

Пустые слова?

Затёртые фразы?

Ничего уже не значащее понятие?

Нет.

Мировоззрение — это краеугольный камень, на котором стоит человек-художник, основание его творчества, мастерства.

Можно выразить **формулу художника** тремя словами: **талант, мировоззрение, воля**. Именно эти три слагаемых в органичной совокупности своей составляют **человека творящего, художника, личность**. Без каждого из этих слагаемых нет **формулы художника**. Но **мировоззрение** из этих трех составляющих — краеугольный камень. Ибо от полноты, целостности, правильности видения мира, от жизнеутверждающей позиции человека-творца, его устремленности творить во славу Божью, на радость людям, зависит и его, и наша общая судьба.

И еще один вопрос — какое из вышеназванных мировоззрений отвечает этому жизнеутверждающему требованию, и не мироослепление ли другое?

Мы, к счастью, начиная работу над праздником открытия 70-го театрального сезона в Канске (я и главный режиссер этого театра), не задавались ни одним из вышеприведенных вопросов по самой простой причине — мы давно уже сделали свой выбор, кроме того, мы были во многом единомыш-

ленники и были абсолютно убеждены, что эту работу делать надо.

Почему?

Во-первых, надо отстоять, защитить Театр, а во-вторых, — интересно! Защитить Театр с большой буквы. Защитить конкретный театр. Защитить город, у которого хотят отнять театр. Защитить и найти убедительные аргументы этой защиты. Не только логические, но художественно яркие, убеждающие своей красочностью и эмоциональностью. О, это действительно интересно!

Оказывается, Министерство культуры решило закрыть Канский театр как нерентабельный и занимающий последнее место по стране по всем показателям.

Закреть в провинции театр?!

Один из старейших театров нашей страны!

Очаг культуры!

А что вместо него?

Пивбар?

Видеосалон?

Дискотека?

Или — просто пустое место?

Но свято место пусто не бывает...

Хотя Театр в глазах многих людей не ахти какая святость, да еще если с репертуаром плохо...

Но все-таки — культура!..

— А кто еще за закрытие театра? — спрашиваю.

— Да никто! — Отвечает режиссер театра, — Все за театр!

— И отдел культуры?..

— Да. И городской и краевой. Денег обещают на ремонт и на костюмы дать...

— А народ поддержит театр?.. Придет на праздник?..

— Да!

- А самодеятельность города примет участие?
- Да.
- А какие коллективы в городе?..

И совершенно естественно наш разговор перешел в плоскость сбора материала для сценария будущего праздника.

ВОПРОСЫ

1. Понятие мировоззрения.
2. Типы мировоззрений.
3. Формула художника.

Сбор материала (начало)

Сбор материала — важнейшая часть творческого процесса работы над сценарием праздника.

Осуществляется на всем протяжении работы над сценарием и постановкой праздника. «На каждом этапе работы над сценарием появляется необходимость сбора нового материала» (З, с. 204).

Пренебрегать процессом сбора материала нельзя и в малой степени, ибо от материала зависит точность и выразительность идеи представления, его художественного образа. Кроме того, в процессе сбора материала определяется, уточняется и формулируется сама идея произведения, материал группируется не просто тематически, но и динамически, предполагая развитие идеи, выстраивается предварительный план (наброски плана) будущего представления.

«У опытных режиссеров сценарный план иногда возникает в сознании сразу же в процессе знакомства с материалами, характером и условиями проведения праздника-пред-

ставления и почти не претерпевает существенных изменений» (14, с. 185).

Материал есть то, из чего (посредством чего) воплощается идея.

Материал есть **видимый, чувствуемый, материальный образ идеи, ее тело, плоть.**

К тому же материал не просто делает идею зримой, но ярко, выгодно, эмоционально, образно преподносит её. А уже воплощённая идея украшается дополнительными материальными деталями, как бы **одевается**. И в этом смысле материал выступает одеждой идеи. Таким образом, материал это и плоть идеи, и одежда ее.

Не воплощенные в образ, «голые» идеи в искусстве не проходят.

Без материала не сошьёшь и платья, а не то что сценарий.

Материал сценариев театрализованных массовых праздников, представлений, концертов обычно бывает двух типов — документальный и художественный, то есть, в сценарии и в самом представлении в гармоничном единстве с целью эмоционального выявления идеи сплавлены «факты жизни» и «факты искусства».

«К «фактам жизни» отнесем реальные факты и события, происшедшие в жизни и не относящиеся к сфере искусства, а также реальные события, зафиксированные в документах, фотографиях, магнитофонных записях, кинохронике, письмах, официальных документах и т. п. К «фактам искусства» — все жанровое разнообразие произведений искусства, а также их фрагменты (музыкальные, поэтические, хореографические, драматические, отрывки их художественных кинофильмов и т. п.)» (3, с. 103).

В процессе сбора материала художник внимательно изучает документальный и художественный материал, вы-

смаатривает скрытые в нем потенциалные, оригинальные, специфические возможности выражения темы, идеи праздника. Какая-нибудь маленькая (художественная или документальная) деталь из общего материала праздника вдруг ярко обнаруживает проблему, обнажает ее, освещает неожиданным светом идею, заостряет конфликт, подсказывает замысел, намечает сюжетный ход...

Так было и в нашем случае.

В процессе разговора с режиссером (первичный сбор материала) выяснилась одна небольшая деталь, которая и определила направление всей работы по написанию сценария и постановке праздника: из Министерства культуры была получена телеграмма о **нерентабельности** театра. Это остро ставило проблему существования самого театра, представляло реальную угрозу закрытия его.

ВОПРОСЫ

1. Сбор материала как важнейшая часть творческого процесса работы над сценарием и подготовкой праздника.
2. Материал как основное средство выражения идеи произведения.
3. Документальный и художественный материал.

Проблема

Проблема — коренной вопрос художественного произведения, лежащий в основе конфликта и разрешаемый (или не разрешаемый) всем ходом развития его.

При неразрешении коренного вопроса произведения, целью произведения является заострение внимания на актуальности этого вопроса, на жизненно-важной необходимости решения его. Художник не всегда предлагает рецепт излечения болезни, но всегда заостряет внимание на ней, обнажает ее, выявляет ее истоки.

При анализе художественного произведения нахождение проблемы — важнейший этап анализа произведения.

При написании сценария (пьесы) точное определение проблемы, острая ее постановка и решение ее яркими художественными средствами — залог успеха будущего произведения.

Проблема стояла остро — быть или не быть в провинции театру?

Театру как виду искусства и театру как конкретному творческому коллективу. Мудрецы из Министерства сказали — «не быть», народ — коллектив и зрители театра, городское и краевое начальство — были за Театр. Конфликт приобрел довольно острые конкретные формы.

ВОПРОСЫ

1. Понятие проблемы.
2. Решение и «нерешение» проблемы художником в своих произведениях как два способа привлечения внимания к коренному вопросу.
3. Важность определения проблемы художественного произведения при анализе и написании его.

Конфликт

Конфликт — столкновение, борьба, противоборство характеров, идей, мировоззрений.

Борьбы идей и мировоззрений вне конкретных людей (персонажей), вне конкретных их действий, поступков в жизни и на сцене нет. «Особое значение конфликт имеет в драматургии, где он является главной силой, пружиной, движущей развитие драматургического действия, и основным средством раскрытия характеров» (15, с. 156).

Конфликт — это всегда борьба двух противодействующих сторон. «Сюжетное действие только тогда называется действием, когда оно встречает противодействие и развивается в виде драматического конфликта. Без него нет, и не может быть драматургии. Конфликт, как гласит теория драмы, есть основа любого драматургического произведения, определяющая и сюжетное построение и композицию» (2, с. 105).

Конфликт в драматургическом произведении (пьесе, сценарии) проходит три стадии своего развития: 1. различие характеров, идей, мировоззрений (экспозиция); 2. противоречие и первое столкновение этих характеров, идей, мировоззрений (завязка); 3. непримиримое противоречие, антагонизм, наивысший накал борьбы характеров, идей, мировоззрений (кульминация).

В кульминации столкновение противоборствующих сторон достигает предела и разрешается победой одной из сторон. В результате этой победы конфликт исчерпывается, проблема снимается или еще более обостряется, ставится с новой силой, что характеризует саму проблему как важнейший инструмент выявления, проявления идеи.

В процессе развития конфликта на глазах зрителей раскрывается, разворачивается, обнажается главная мысль художественного произведения, его идея (что хочет сказать автор) и его сверхзадача (к чему автор призывает) «Драматический конфликт служит более глубокому и наглядному раскрытию противоречий действительности, играет главную роль в донесении идейного смысла произведения» (14, с. 99).

Глубокая разработка драматического конфликта всеми театральными средствами позволяет постановщикам активизировать зрителей на решение жизненно важных вопросов, призвать их к конкретным действиям в решении поставленной проблемы.

При постановке «Театрального сказа» нам для успеха начинаемого дела было необходимо не просто глубоко и художественно интересно разработать существующий конфликт, но и привлечь внимание к волнующей проблеме как можно большего количества людей.

Требовалась широкомасштабная акция в защиту театра. Поэтому театральному действу, исходя из значимости вопроса и его остроты, изначально было решено придать масштабы театрализованного массового праздника, а не просто театрализованного представления, театрально-го капустика.

ВОПРОСЫ

1. Понятие конфликта.
2. Три стадии развития конфликта.
3. Развитие конфликта как процесс раскрытия идеи произведения.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Театрализованный массовый праздник

Тема. Идея. Пафос. Сверхзадача.

Театрализованный массовый праздник

Театрализованный массовый праздник — художественно оформленное общественно значимое празднуемое событие.

Театрализованный — значит, использующий творческий метод театрализации, то есть организации художественного и документального материала празднуемого события по законам театрального действия. «Театрализация предполагает возможность преподнесения в художественной форме и именно театральными средствами той или иной идеи» (14, с. 6).

Следует особо заметить, что «театрализация выступает одновременно и как художественная обработка жизненного материала и как особая организация поведения и действия массы людей» (16, с. 13). Забота режиссера по организации этой массы, ее коллективного поведения, праздничного существования есть серьезная художественно-педагогическая задача. И забота не просто о поведении массы, но и о поведении отдельных ее групп, отдельных людей. Пришедший на праздник человек должен быть не просто зрителем, но участником празднуемого события.

Массовость праздника — очевидное праздничное явление. Человеку свойственно делиться даже своей личной радостью с другим человеком для демонстрации, манифестации, объективизации её, не говоря уже о радости общей — это его естественная потребность, общественный инстинкт.

«Праздник (всякий) есть проявление общественной жизни и эстетической культуры. Даже современный «домашний» праздник, отличающийся своей камерностью, является продуктом общества и выражает сложившийся здесь опыт свободного общения, а также традиции, потребности, представления о ценностях вообще и эстетических ценностях в частности» (5, с. 75). Выставлять, представлять, обставлять (в том числе и художественно) празднуемое событие с целью большего привлечения внимания людей к нему, — глубокая индивидуальная и общественная потребность человека. Корнем этой потребности является постоянное желание человека в восстановлении, повторении, утверждении общезначимой ценности, находящейся в центре празднуемого события и связанного с ней экзистенциально важного, эмоционально яркого личного и общественного переживания. «Праздновать — значит свободно общаться и коллективно переживать идеальные устремления, которые на время как бы стали реальностью, а следовательно, ощущать полноту жизни — индивидуальной и коллективной, пребывающей в состоянии гармонии с собой и окружающим социальным и природным миром» (5, с. 11). Массовость празднуемого события, как уже отмечалось выше, зависит от его общественной значимости. «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 общества или стремление к ней» (16, с. 128).

Праздник — понятие глубинное, жизненно важное, существенно значимое для человека. Даже на этимологическом уровне при вхождении в это понятие, мы обнаруживаем

большую заинтересованность человека в празднике, сопровождающую его всю жизнь. «Праздник — ввиду наличия — ра-заимств.из ц-сл. вместо исконно-русск. порожний» (17, т.Ш, с. 353). «Порожний» — славянское праслово. «Порожний, укр. порожний, блр. порожні, др.-русск. порожнь, польск. przyn. || Допустимо предположить родство с др.-русск. пороздьнь... ст.слав. праздьнь.»». болг. празен, празден, сербохорв. празни, празан, празна ж., словен. prazen, prazna, чеш. prazdny, prazny, словц. prazdny» (17, т.Ш, с. 330). «Праздникъ, — читаем мы в «Толковом словаре живого великорусского языка» Владимира Даля — день, посвященный отдыху, не дъловой, не рабочий» (18, т. Ш., с. 381). Праздник — это праздный, то есть незанятый, нерабочий, свободный день. «Праздник есть антитеза будней с их трудом и заботами; это проявление особой, празднично-свободной жизни, отличной от жизни будничной, каждодневной. Такое толкование праздника является традиционным. В русской науке оно восходит к И. Снегиреву» (5, с. 10). И, если глубже рассматривать понятие праздника, следует задаться вопросом: свободный от чего? И ответить — от изнуряющего рабского труда, нужды, несчастья. Причастный счастью, радости, любви. Этому извечному стремлению человека в достижении Земли Обетованной, Беловодья, Рая. Того потерянного, но трепетно хранящегося в человеческой памяти **Прадня**.

Праздника.

«Происхождение слова в польском языке А. Брюкнер* объясняет следующим образом: « “swiety” (святой), “swieto” (праздник), “swietosc” (святость, святыня), “swietostny” — в библии; “do swiat” (до праздников)». (6, с. 25).

Это говорит о многом.

* Автор «Этимологического словаря польского языка».

Во всяком случае, о празднике не просто как о незанятом работой дне, но и как о свободном, святом, жизненно важном времени и месте. «ПРАЗДНЫЙ, о месте, просторе, незанятый, порожний, свободный...

Праздное время, когда нет дела, нечего работать, свободное... Праздная неделя, стар. праздничная, это святая, пасхальная...» (18, т.Ш, с. 380).

С приходом христианства к понятию праздника добавляется синоним — воскресный день.

День воскресения из смерти в жизнь вечную.

День исполнения векового чаяния народов.

День осуществления Веры, Надежды, Любви.

Праздником праздников называют Светлое Христово Воскресение.

Пасха празднуется христианами как День спасения рода человеческого, как избавление его от рабства греха, рабства смерти, как возвращение, достижение «жизни будущего века».*

Потому и любое календарное воскресение понимается, почитается и празднуется христианами как Малая Пасха.

Правда, гуманистическое материалистическое мировоззрение по всему миру активно отвергало (и отвергает) «учение о мифическом богочеловеке Иисусе Христе» (10, с. 450) и высмеивало (и высмеивает) любое «неклассовое» понимание счастья.

«Тотальный отказ от тысячелетней христианской духовной традиции проявлялся в самых различных формах. Как известно, в Советском Союзе на достаточно продолжительное время «запретили» даже день недели — воскресенье, — заменив его название, неразрывно связанное с христианским прошлым на нейтральный эвфемизм «выходной день»

* Христианский Символ веры.

(19, с. 173). Но и в этом случае можно задаться вопросом — выходной откуда?.. И куда?..

И хотя к пониманию праздника приложимы и другие широко распространенные эпитеты-синонимы: пустой, бездельный, бесцельный день, но общее положительное ощущение и понимание праздника очевидно и неоспоримо. Праздник — ликующий, радостный, свободный день. Праздник — это живое ощущение счастья. Желание Праздника — несомненно есть желание Счастья. И, следует подчеркнуть, желание Счастья с большой буквы — не временного переходящего, а Вечного, Абсолютного. Желание Абсолютного Счастья, то есть осуществленного жизненного Идеала. И в этом смысле понятие Праздника в судьбе человека вырастает в понятие **цели его жизни**. Праздник становится тем желанным берегом, которого хочется достичь, той формой бытия, в которой хочется жить, тем обетованием, к которому и призван человек. Стремление к потерянному Раю, к восстановлению его в себе, к преобразению себя и окружающей человека действительности, мира — основное стремление человечества, цель и смысл человеческой жизни. И это стремление, так или иначе понимаемое, отражено во всей человеческой истории.

«Наша литература о празднике представлена разнообразными книгами. Из нее можно почерпнуть всевозможные сведения о празднествах — прошлых и современных, возвышенных и грубых, прогрессивных и реакционных. Однако полных и содержательных ответов на такие серьезные вопросы, как: сущность праздника вообще, его социальная значимость, место и роль в развитии культуры и искусства, его связи с другими сторонами общественной жизни и т. п., — она пока еще не дает. Вот почему так остро ощущается потребность в теоретических работах о празднике, исходящая

как от научных работников различных гуманитарных дисциплин, так и от практиков — художников и режиссеров, которые предпринимают серьёзные усилия в проектировании новых праздников, но вынуждены при этом часто идти ощупью, ибо не представляют себе смысла праздника» (5, с. 5–6).

«Повсеместность и стабильность праздника побуждает прежде всего поставить вопрос о его происхождении и шире — об источниках его постоянного возрождения». (6, с. 29).

«В особо тщательном изучении нуждается сакральный характер праздника». (20, с. 105).

Данное учебное пособие не имеет целью подробное исследование этого вопроса, но заострить внимание на нем, акцентировать его актуальность, показать направление нашим размышлениям в решении его, мы обязаны, так как это отвечает духу всей книги, ее мировоззренческому и профессионально-художественному пафосу.

Проблема Праздника, его актуальность для человека во все времена, связана на наш взгляд напрямую с проблемой **смысла Жизни**.

Увязать эти проблемы в одну и дать на нее ответ только во временных рамках земной истории человечества, не выходя за ее пределы, не представляется возможным.

Не вводя категории бессмертия человеческой души, невозможно удовлетворительно ответить на вопрос постоянной востребованности, повсеместности, непреходящей актуальности Праздника.

Для подтверждения этой мысли приведем еще одну цитату из упоминающейся уже в параграфе «Мировоззрение художника» работы Н. Бердяева «Смысл истории».

«Судьба человека, которая лежит в основе истории, предполагает сверхисторическую цель, сверхисторический процесс, сверхисторическое разрешение судьбы истории в ином, вечном времени. Земная история должна вновь войти в небесную историю, должны исчезнуть грани, отделяющие мир посюсторонний от мира и потустороннего» (11, с. 160).

Мы полностью разделяем эту мысль и также считаем, что иного смысла человеческой Жизни, чем стремления и достижения этой «сверхисторической цели» посредством перехода из временной жизни в Жизнь вечную, нет.

Исходя из сказанного, полагаем:

а) стремление к этой «сверхисторической цели» является основным жизненным стремлением человечества;

б) стремление это отражено во всей общественно-исторической деятельности человечества, в его социально-культурном строительстве и художественном творчестве в том числе;

в) стремление это в первую очередь находит свое отражение и выражение в религиозных обрядах и праздниках.

«Возникновение светского праздника, то есть учреждаемого и проводимого без всякой связи с верованиями и религиозным культом, в историческом аспекте явление относительно новое. На протяжении тысячелетий все праздники сохраняли тесную связь с религией и ее обрядами даже в тех случаях, когда они относились не только к почитанию сверхестественных сил... О светском празднике, по крайней мере в Европе, можно говорить лишь применительно к тому времени, когда наступает отделение религии от прочих сфер жизни, в особенности от государства, а также когда создаются устойчивые группы, мировоззрение которых формируется вне религии, группы, объединенные общими ценностями»

ми, требующими празднования. С исторической точки зрения процесс учреждения светских праздников начинается с конца XVIII в., с эпохи Великой французской революции, получает свое развитие в XIX и XX вв» (6, с. 143–144).

Таким образом, мы подтверждаем гипотезу религиозного происхождения Праздника как хранителя основных сакральных ценностей человечества, в силу которых он и имеет повсеместное распространение, постоянную востребованность, непреходящую актуальность в жизни каждого отдельного человека в частности и человечества в целом.

Без Праздника невозможно представить себе жизни ни человека, ни общества.

Без Праздника не может существовать ни одна из этих «систем» ни отдельно, ни вместе.

Без Праздника, его радостного, ликующего восприятия Абсолютных ценностей и постоянного стремления к ним, невозможна сама Жизнь.

«Праздники — наиболее древний и постоянно воспроизводимый элемент культуры, который в отдельные периоды истории способен переживать упадок, но не может исчезнуть совсем. С его утратой общество лишилось бы, по-видимому, одного из существенных компонентов своей человечности, во-первых, и необходимого для своего нормального бытия источника, во-вторых» (5, с. 9).

«Всеобщность праздников позволяет считать их начиная с эпохи каменного века постоянным элементом человеческой культуры, позволяет рассматривать соблюдение праздников как одну из основных форм коллективного поведения людей» (6, с. 58). «Праздник, будучи «первичной формой культуры», * продолжает существовать в условиях,

* Имеется ввиду известное высказывание М. М. Бахтина: «Празднество (всякое) — это очень важная **первичная форма** человеческой культуры. Ее нельзя вывести и объяснить из практических условий и целей общественного труда

когда уже появились и полностью оформились более развитые типы и виды эстетической культуры, в частности искусство» (5, с. 80).

Если говорить по большому счету, что мы и пытаемся делать, Праздник — реально существующая в этом мире идеальная модель мира другого. «Праздник — особого типа модель реальной действительности, которая воспроизводит наиболее естественные и экзистенциальные ее моменты, переводя их на язык своих игровых правил — ритуалов и символов» (5, с. 167). Более того, Праздник не только модель мира другого, но и сам этот другой мир, сама Реальная вечность. «Праздник — это идеальный мир, ставший на время реальностью» (5, с. 172). Реальной вечностью, присутствующей во времени, которую **человек-празднующий**, стяжая на себя **дух Праздничности**, притягивает к себе Вечность, **переход** из одного пространственно-временного плана в **качественно другой**: из обыденности в Праздничность, из времени в Вечность, из быта в Бытие. И если в празднике нет этого **перехода**, нет духовного преодоления «земного тяготения», — нет и Праздника, какие бы колоссальные средства на него не затрачивались. Осуществление этого **перехода** — основная профессиональная задача режиссера-

или — еще более вульгарная форма объяснения — из биологической (физиологической) потребности в периодическом отдыхе. Празднество всегда имело существенное и глубокое смысловое, мирозозецательное содержание. Никакое «упражнение» в организации и усовершенствовании общественно-трудового процесса, никакая «игра в труд» и никакой отдых или передышка в труде **сами по себе** никогда не могут стать **праздничными**. Чтобы они стали праздничными, к ним должно присоединиться что-то из иной сферы бытия, из сферы духовно-идеологической. Они должны получить санкцию не из мира **средств** и необходимых условий, а из мира **высших целей** человеческого существования, то есть из мира идеалов. Без этого нет и не может быть никакой праздничности». (Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1990. — с. 13–14).

постановщика праздника. Его высший пилотаж. Без умения находить, входить и вести по этому **переходу** празднующих людей, нет режиссера.

Подобное понимание Праздника и роли режиссера позволяет говорить о сакральной глубине проблемы, о философии Праздника, о богословии его. Это — плодотворная тема будущих серьёзных исследований и здесь мы касаемся ее лишь тезисно.

Предъявляя к Празднику (и, соответственно, к самим себе) такие серьезные требования, мы, конечно, отдавали себе отчет в высоте избранной нами планки, но исходя из животрепещущей социальной проблемы и не менее волнующего нас профессионально-художественного интереса, мы решили дерзнуть — придать празднованию 70-летия Канского театра именно форму театрализованного праздника с самым широким общественным резонансом.

Что для этого требовалось?

Требовалось убедительно доказать необходимость театра в Канске. Для этого, прежде всего, нужно было ответить на вопрос, что такое Театр вообще и конкретно Канский театр?

Мы должны были определить высокое предназначение Театра и доказать соответствие этому предназначению Канского театра.

Мы начали, что называется, входить в тему.

ВОПРОСЫ

1. Понятие театрализованного массового праздника.
2. Непреходящая актуальность Праздника.
3. Праздник как реально существующая в этом мире идеальная модель мира Иного.

Тема

Тема — основное содержание художественного произведения, выражающее главную его мысль.

«Тема, — читаем мы в словаре С.И. Ожегова, - основное содержание рассуждения, изложения, творчества» (21, с.688).

Тема отвечает на вопрос — о чем данное произведение.

О чем оно рассказывает.

О чем оно говорит.

При этом не будем забывать, что тема, особенно в драматургическом произведении, всегда активна и динамична, она раскрывается, развивается, разворачивается в пространстве и времени, имеет в основе своей проблему, конфликт, столкновение характеров, идей, мировоззрений и через это столкновение, выраженное в сюжете, обнажает главную мысль (идею) художественного произведения.

Тема — это всегда рассказ **о чём-то**, имеющий целью сказать **что-то**. Поэтому при анализе художественного произведения и при написании его удобно искать, определять, формулировать тему именно в такой последовательности: о чем **рассказывается** в художественном произведении, о чем в нем **говорится**.

Для успеха нашего театрального предприятия было необходимо написать сценарий, ярко отражающий борьбу разных точек зрения на существующую проблему и через постановку этой борьбы утвердить свой взгляд на решение проблемы.

Нам нужно было написать сценарий о необходимости в провинции театра как культурного центра, просвещающего

людей, говорящего народу Правду о жизни. Правду именно с большой буквы.

И тогда — тут мы выходили на идею, главную мысль сценария праздника, - тогда проблемы посещаемости театра, востребованности его будут сняты. Материальная зависимость и географическое расположение не будут помехой в деле просвещения людей. Театр, говорящий Правду, нужен народу, где бы он ни находился — в провинции или в столице.

Так, в общих чертах, определяя тему, мы искали, определяли, приблизительно формулировали идею.

ВОПРОСЫ

1. Понятие темы.
2. Взаимосвязь темы, проблемы, идеи в драматургическом произведении.
3. Последовательность (этапность) в определении (формулировании) темы произведения.

Идея

Идея — основная, сущностная, обобщающая мысль художественного произведения, эмоционально-образно выраженная всем строем его.

Идея суть духовное зерно произведения, невидимо содержащая в себе само произведение, зримо выражающая себя через него.

«Идея произведения неотделима от образной природы искусства, она несводима к научной идее, к публицистической декларации или к формально-логическому суждению». (22., с.45).

Потому так трудно формулировать идею — есть опасность излишней материализации, морализации ее.

Потому формулировка идеи — это всегда приблизительное, пунктирное, кажущееся ее выражение. Точное выражение идеи художественного произведения исчерпывается только всем текстом его, воспринимаемым вкупе. Тем не менее, формулировать идею с известными осторожностями приходится, как при анализе произведения, так и при создании его. И несмотря на всю сложность в определении идеи, она всегда конкретно отвечает на вопрос — **что** говорит данное произведение.

Вот это **что** и нужно определить.

И эмоционально-чувственно выразить словом и сценическим действием.

Осознавая насущную необходимость Театра в деле воспитания, образования человека, понимая Театр как школу жизни, как кафедру, «с которой можно много сказать миру добра» (7, т.6, с.54), мы начали формулировать и формировать идею из того материала, который у нас имелся на данный момент.

Был социальный заказ, был наш мировоззренческо-профессиональный опыт, была определена проблема, найдена тема, определялась, формулировалась, формировалась идея.

От художника в этот момент требуется не только умственное, но и большое эмоционально-чувственное напряжение всего его существа.

Все внимание ума и сердца человек-творец направляет на определение главной мысли произведения, на трепетное, эмоциональное ее выражение. Идея, не волнующая сердце художника, не взволнует и сердца читателей, зрителей.

Основное чувство, страдание, страсть автора, лежащее в основе содержания художественного произведения, связано с идеей произведения — главной болью и заботой автора. Накал этого чувства, напряжение идеи и определяет пафос художественного произведения.

ВОПРОСЫ

1. Понятие идеи.
2. Образная природа идеи.
3. Сложность определения (формулирования) идеи художественного произведения.

Пафос художественного произведения

Пафос художественного произведения — страстное, эмоционально-чувственное выражение идеи, накал.

Пафос в переводе с греческого и означает — страдание, страсть, чувство.

Пафос — это нерв идеи, ликование ее.

В основе пафоса лежит авторское страстное желание к воплощению, осуществлению идеи, что обнаруживает родство идеи, пафоса и сверхзадачи. Идея в сердце (горниле) своем — сверхзадаче — пылает огнем пафоса, сплавляя в единое целое весь художественный материал произведения, в каждом атоме которого пульсируют его идея и сверхзадача, что и определяет в конце концов художественную целостность и ценность произведения искусства.

Пафос — яркий эмоциональный выразитель не только идеи и сверхзадачи произведения, но и, как следствие, —

личности автора произведения, мировоззрения, характера его.

Все более увлекаясь идеей нашего будущего представления, возбуждая и усиливая в себе ее звучание, воспламеняясь пафосом ее, мы все более четко и ясно видели главную цель предстоящего праздника, его сверхзадачу.

ВОПРОСЫ

1. Понятие пафоса.
2. Пафос как эмоциональное выражение (накал) идеи и сверхзадачи художественного произведения.
3. Пафос как выразитель личности художника, мировоззрения, характера его.

Сверхзадача

Сверхзадача — основная, главная, всеобъемлющая цель художественного произведения, призывающая к осуществлению идеи произведения, ради которой оно и написано автором.

Основная, потому что лежит в основе произведения (идея), главная, потому что кроме сверхзадачи в произведении есть ряд и других более мелких задач-аспектов, составляющих её, в каждой из которых она отражается как солнце в капле воды; всеобъемлющая, потому что органично соединяет в себе воедино все задачи всех отдельных эпизодов произведения.

«Условимся... называть эту основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающие к себе все без исключе-

ния задачи... сверхзадачей произведения писателя» (23, т.2, с.332).

«Сверхзадача — термин, введенный К.С.Станиславским в его творческую систему и получивший распространение в сов. театре. С. — гл. идейная задача, цель, ради к.-рой создается пьеса, актерский образ, спектакль. Идейную цель Станиславский считал основой сценич. произв., а отсутствие ее — катастрофой,... и для роли и для самого артиста, и для всего спектакля»(24, т.4, с.876). Здесь налицо сближение двух понятий — идеи и сверхзадачи. Но не подмена, не взаимозамена их. Поэтому не следует путать сверхзадачу с идеей произведения. Идея — главная мысль произведения, сверхзадача — «идейная цель» произведения, достигаемая через призыв к осуществлению этой идеи, лозунг произведения. Лозунг настолько увлекающий, что как бы зримо становящийся идеей, в кратком своем выражении ярко воплощающий ее.

«Лозунг — нем. — призыв, выражающий в краткой форме руководящую идею, задачу, требование. Лозунг в театрализованном представлении является признаком манифестации или демонстрации с целью привлечь всеобщее внимание к социальным и политическим проблемам. Кроме того, лозунг выражает цели и задачи массовых представлений» (25,с.72). Лозунг эмоциональный, энергичный, увлекающий. Формулировка сверхзадачи и должна быть действительной-привлекательной, манящей путеводной звездой.

«Выбор наименования сверхзадачи, - говорил К.С. Станиславский, - является чрезвычайно важным моментом, дающим смысл и направление всей работе» (23, т.2, с.337).

Сверхзадача отвечает на вопрос **ради чего, во имя чего** написано произведение, **к чему** оно призывает.

Между идеей и сверхзадачей существует, как мы уже заметили, крепкая родственная связь, которая при невнимательном рассмотрении может вводить в заблуждение и заставлять подменять эти понятия одно другим или же сводить их воедино под разными терминами.

В специальной литературе довольно часто можно встретить подобные терминологические разночтения в связи с недостаточной изученностью этого вопроса. Приведем пример. «Если сценарист может ответить на вопрос, о ком или о чем будет театрализованное представление, то он достаточно точно определил лишь его материал. Если сценаристу ясно, что он хочет сказать этим материалом, - он близок к определению темы. А если понятно ради чего развивается тема, какого воздействия на зрителя сценарист желает добиться, - можно формулировать идею произведения» (14, с.115).

Среди режиссеров-постановщиков, практиков театра и даже среди режиссеров-педагогов, преподавателей режиссуры, можно встретить довольно расхожее мнение, что сверхзадача — это идея, «повернутая на сегодняшний день». И другие не менее туманные определения на этот счет. Не знаю, как «повернутость на сегодняшний день» можно истолковать иначе, чем актуальность, но то, пожалуй, что сверхзадача должна быть всегда актуальной, не вызывает сомнения. Правда, это совсем не означает, что актуальная идея автоматически становится (и называется) сверхзадачей. А неактуальная? Так и остается идеей? Порою можно услышать и слова о том, что идея — понятие, относящееся к драматургии (сценарному мастерству), а сверхзадача — к постановочной практике. То есть, осуществленная (поставленная) постановщиком драматургическая идея и есть — сверхзадача. И цитату, вроде, подходящую можно из Ста-

ниславского привести: «Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля» (1, с.409). Но в данном случае речь идет об ответственности режиссера-постановщика перед драматургом, а не о трансформации одного понятия в другое. Иначе выходило бы, что в драматургии нет понятия сверхзадачи, а в постановочной практике — идеи. Это не так, но непроработанность вопроса явно мешает общему делу. Возможно, в теории эти терминологические разночтения пока не столь значительны и важны, но в практической режиссуре эти двусмысленности и туманности конкретно мешают специалисту, дезориентируют и профессионально ослабляют его.

Рассмотрим внимательнее взаимосвязь идеи и сверхзадачи с целью смыслового разведения этих терминов. Сверхзадача призывает читателя, слушателя, зрителя жить по законам идеи произведения, выравнивать свою жизнь по главной мысли произведения, соответствовать ей. Сверхзадача не только призывает к осуществлению идеи, но и указывает **конкретные пути** достижения идеи, **способы** воплощения ее.

Таким образом, сверхзадача как понятие по природе своей всегда **приковывает** внимание к идее, **призывает к осуществлению** ее и как конкретная формулировка (в каждом отдельном художественном произведении) **предлагает свой конкретный способ — рецепт достижения, осуществления** идеи, то есть **путь реализации** ее.

Вот этот **путь осуществления, реализации** идеи и есть та родственная связь сверхзадачи с идеей, которая становится иногда невольной виновницей терминологической путаницы. Конечно, можно придумать отдельный термин для «пути реализации, осуществления идеи», чтобы снять с формулировки сверхзадачи ее излишнюю многофункциональность,

но стоит ли это делать? Ведь и между темой и идеей произведения существует такая же тесная родственная связь, но мы ведь не путаем их.

В результате кратких размышлений о сверхзадаче можно обобщить мысли о ней таким образом: **автор художественного произведения посредством сюжета подводит читателя, слушателя, зрителя к переживанию идеи произведения, призывает жить по законам этой идеи, указывает пути осуществления идеи (или призывает к поиску их), что и является «идейной целью», сверхзадачей произведения.**

«Сверхзадача «Театрального сказа» потенциально содержалась уже в самом социальном заказе на проведение данного праздника. Конечно, не сам сюжет нашего представления проглядывался в заказе, но сама постановка вопроса, проблема — быть или не быть в провинции театру — изначально содержала в себе насущную идею и предполагала яркую, эмоциональную, действенную сверхзадачу планируемой акции.

Таким образом, представляя в общих чертах наш театральный праздник, мы начали прописывать его план, выстраивать замысел будущего произведения.

ВОПРОСЫ

1. Понятие сверхзадачи.
2. Формулировка сверхзадачи как эмоционально-образного действенного лозунга.
3. Взаимосвязь сверхзадачи и идеи произведения.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Замысел. Композиция. Сюжетный ход. Событийный ряд. Сценарий.

Замысел

Замысел художественного произведения — это представленный в воображении, образно оформленный, композиционно изложенный план будущего произведения.

Первые проблески замысла в воображении художника могут возникать (и возникают) почти сразу же после получения социального заказа, если какая-либо выразительная деталь из общего первичного заданного материала праздника вдруг ярко обнажает проблему. В этом случае художественный замысел как форма выражения идеи произведения может «вспыхнуть» в сознании художника сразу, но может долго и мучительно формироваться, пока сценарист-режиссер определяется с темой, проблемой, идеей праздника, пока уточняется его личная мировоззренческая позиция к празднуемому событию, пока прозревают и осознаются первые штрихи, контуры, наброски его художественного образа.

Таким образом, социальный заказ мы считаем первичным импульсом к началу всей творческой работы художника и конкретно толчком (побудителем) к возникновению замысла каждого отдельного художественного произведения.

Другое дело, что после получения социального заказа художник в разной степени активности реагирует на него и для него, как правило, сразу требуется дополнительный, поясняющий заказ, материал. Кроме того, в ходе осмысления социального заказа, первичного сбора материала, вся творческая природа художника активно ищет ответа на во-

просы — какова главная тема, проблема празднуемого события и каково личное отношение художника к нему.

«Режиссерско-авторский замысел, его рождение — один из самых важных, если не самый важный момент в процессе творчества режиссера, в каком бы виде сценического искусства он ни работал. Более того, смею утверждать, что последующее воплощение режиссерского замысла это прежде всего лишь вопрос профессионального умения, профессионального ремесла (в самом лучшем смысле этого слова). В конечном счете от точности, стройности, ясности режиссерского замысла зависит не только художественная целостность сценического произведения, но и его успех у зрителей» (26, с. 14).

В том случае, когда замысел долго и мучительно не возникает, это не означает, что сценарист-режиссер должен просто ждать его возникновения. Художник активизирует его возникновение, приманивает его приход, постоянно размышляя над темой, проблемой праздника, внимательно изучая материал, группируя его, выстраивая его композиционно, заставляя себя делать наброски плана сценария будущего праздника.

Это сознательное волевое напряжение художником всех своих творческих способностей, позволяет ему всегда находиться в «боевой готовности» и не пропустить момента включения подсознательной сферы его творческой природы в этот процесс постоянного размышления над решением данного вопроса.

«Практика постановок многих представлений подтверждает, что до тех пор, пока в нашем сознании не возникнет, не зародится, и в какой-то мере не выкристаллизуется замысел, мы постоянно думаем о нем. Думаем и в транспорте, и на отдыхе, и идя по улице. Причем происходит это чаще

всего подсознательно. Не случайно академик И. П. Павлов называл этот процесс «неотступным думанием». Именно думание приводит к тому, что в какой-то момент в результате какого-либо, чаще всего внешнего, толчка и вызванных им ассоциаций, все накопленное в сознании режиссера подсознательно переходит в качественно новое образование — в мысленно увиденное образное видение замысла представления» (26, с. 28).

Следует еще раз особо подчеркнуть, что только это активное действенное «неотступное думание» приносит плоды, что только оно сознательно приводит к включению подсознательного в творчестве художника и, что весьма немало важно, продолжает контролировать весь творческий процесс работы над художественным произведением с момента зарождения замысла через весь процесс развития его до воплощения замысла в полноценный художественный образ произведения.

«Давно хотел подробно проследить этот процесс: как возникает замысел будущего представления; что послужило первым толчком к его появлению; как он выкристаллизовывается в сознании, попутно отмечая другие идеи; как он растет и развивается, обрастая подробностями и превращаясь сначала в сквозное действие, а затем в сценарий; как процесс подготовки, реалии жизни (наличие конкретных сил и средств, сроки, условия работы и т. п.) вносят свои коррективы в этот замысел; наконец, что получается в результате, а главное — что в конце концов остается от первоначального замысла» (26, с. 69).

Действительно, процесс зарождения замысла, вызревание его и возрастание в целостный художественный образ произведения — процесс удивительный таинственный и сложный. И вместе с тем во всей сложности рассматрива-

емого процесса мы опытно явно выделяем такие характеристики его как **определенная длительность** (несмотря на все кажущиеся, неконтролируемые сознанием «внезапности»), **этапность, закономерность** его.

«Процесс рождения замысла не изучен. Он слишком тонок и индивидуален. Нет ничего губительнее, чем рецепты или формулы, но и нет ничего более живительного, чем пытлиное и научное отношение к процессу вызревания творческого замысла» (З, с. 190).

Не претендуя на какое-либо открытие в этом вопросе, а просто обобщая свой сценарный и постановочный опыт с опытом известных нам теоретиков и практиков Театра, мы можем с большой долей уверенности сказать, что зарождение, развитие и полное оформление творческого замысла в художественный образ протекает в три этапа.

Первый — зарождение замысла.

«Чтобы понять природу замысла, прежде всего необходимо помнить, что он начинается с выработки логически-чувственного авторского отношения к поднятой проблеме» (З, с. 197). А выработка «авторского отношения к поднятой проблеме» начинается с размышления над социальным заказом, сопровождающимся первичным сбором материала, анализом темы, определением проблемы праздника и своего личностного мировоззренческого отношения к ней.

Этот первый этап характерен не только постоянным напряженным думанием, но и активной творческой рефлексией, «фонтанированием идей» — выбросом на поверхность сознания различных формулировок проблемы и заготовок решения её. Это могут быть простейшие композиционные построения, банальные сюжетные ходы, разноцветные осколки-стеклышки рассыпанного узора; могут быть полновесные самородки идей, яркие цельные жемчужины замыс-

ла. Эти видения надо фиксировать — записывать, запоминать. При повторном обращении к ним они могут стать побудительным толчком к замыслу, с которого все и начинается.

Итак, первый этап, этап зарождения замысла, — это творческий процесс предчувствия, предвидения, представления художником в самых общих чертах художественного образа будущего произведения как формы выражения идеи. Не следует забывать, что в замысле на самом первом этапе эмоционально и смыслово зарождаются и формируются не только сама по себе идея и формы выражения ее, но нераздельно с ней пафос и сверхзадача. Потому можно сказать, что «художественный замысел — художественно-образное оформление поставленной педагогической цели» (27, с. 29). Или, уточним, — сверхзадачи через яркое, образное выражение идеи произведения.

Второй этап — развитие (вызревание) замысла. Характерен разработкой замысла, композиционным изложением, образным оформлением его. Поиски выразительной композиции, оригинального сюжетного хода, ярко и ясно выражающего замысел праздника — основные заботы данного этапа. «Замысел сценария является схемой будущего мероприятия, которое включает основные блоки — эпизоды, сюжетную линию» (16, с. 144).

Третий — оформление замысла. Заключительный этап формирования замысла выражен в написании подробного сценарного плана, литературного сценария театрализованного массового праздника (представления, концерта) и в следующей за тем его постановке.

Осуществленный замысел есть воплощенная в художественный образ идея.

Представляя в общих чертах наш будущий театральный праздник, мы уже видели его основные части, его план, выстраивали его композицию.

ВОПРОСЫ

1. Понятие замысла.
2. Замысел как план будущего произведения.
3. Этапы развития замысла.

Композиция

Композиция — форма организации материала, гармоническое соотношение частей, объединенных в единое целое.

Композиция театрализованного массового праздника (представления) строится по законам драматургии и является формой организации любого художественного и документального материала театральными средствами по законам развивающегося в пространстве и времени сценического действия.

Композиция театрализованного представления имеет, как правило, семь основных элементов:

- Пролог,
- Экспозицию,
- Завязку,
- Развитие действия,
- Кульминацию,
- Развязку,
- Эпилог.

«Пролог — от греч. Prologos — предшествующая речь. Часть, предшествующая собственно тексту пьесы (и, следо-

вательно, отличная от ЭКСПОЗИЦИИ), где актер — иногда директор театра или организатор спектакля — обращается непосредственно к публике, для того чтобы объявить о некоторых важных темах, а также о начале игры, делая при этом уточнения, необходимые для ее правильного понимания» (28, с. 256).

Со временем в Прологе стали участвовать и другие лица от Театра и он стал представлять собою отдельную, предваряющую представление сцену.

Таким образом, **Пролог** театрализованного представления — это предшествующий началу основного действия, предваряющий его прямой рассказ (показ) одним лицом или группой лиц того, что было до начала представления, что будет в самом представлении (и, порою, чем оно закончится) с ярко выраженной манифестацией главной мысли произведения.

И хотя Пролог — предшествующая произведению речь, специалисты часто относят его и к экспозиции произведения (так называемой прямой экспозиции), так как он, первым из элементов композиции, действительно, экспонирует (выставляет напоказ) произведение уже одним его названием, жанровым определением, перечислением и характеристикой событий и действующих лиц, кратким изложением сюжета, открытой формулировкой идеи. Хотя Пролог нельзя воспринимать как краткий (тезисный) пересказ сюжета с морализаторским изложением (формулировкой) идеи. Пролог — не конспект произведения. Он не есть лишь пересказчик и толкователь, у него есть и своя специфическая особенность, отличная от особенностей всех других композиционных элементов произведения: он как бы конвертирует в себе всё произведение. При этом он, пересказывая, не подменяет собой сюжета; обнаруживая интригу, интри-

гует в большей степени; раскрывая идею, привлекает к ма-
нящей таинственности её. Пролог становится со временем
маленьким, относительно самостоятельным произведением,
в котором как в зерне сокрыто всё произведение. И этим он
напоминает увертюру музыкального произведения, в кото-
рой, как правило, сокрыты основные темы произведения,
намечено их столкновение и развитие. Вне зависимости
от продолжительности Пролога он несет на себе значитель-
ную смысловую и эмоциональную нагрузку всего произве-
дения в целом. Такова эволюция и понятийные рамки Про-
лога. К тому же, к Прологу театрализованного праздника
в широком смысле слова (в бытовом его понимании) могут
быть также отнесены многодневные сообщения по радио,
телевидению, в прессе о предстоящем празднике, театра-
лизованные шествия участников праздника к площадкам
праздника, к его главной, основной площадке, на которой
и произойдет официальное открытие, начало праздника,
его, в собственном (узком) смысле слова Пролог.

В профессиональной сценарной и режиссерской практи-
ке Прологом праздника обычно называется его театрали-
зованное открытие, начало представления на центральной
площадке праздника, где разворачиваются основные его
эпизоды.

Экспозиция — раздел представления, сценария, пьесы,
открывающий, показывающий, знакомящий зрителя (чита-
теля, слушателя) с предлагаемыми обстоятельствами, про-
исшедшими и происходящими событиями, действующими
лицами, их взаимоотношениями.

Экспозиция — важнейший и сложный элемент ком-
позиции и труднейший раздел пьесы (представления), вво-
дящий в курс дела разворачивающихся событий, обнажаю-

щий противоречия персонажей, действительно готовящий завязку произведения.

Экспозиции бывают разных временных размеров. Например, у драматургов 18—19 веков экспозиция могла длиться 2—3 акта. «Способы экспонирования многообразны. Но, в конечном счете, все они могут быть подразделены на два основных вида — прямую и косвенную экспозиции.

В первом случае задача ввести зрителя в курс ранее совершавшихся событий, познакомить с действующими лицами выражена с полной откровенностью, решается прямолинейно.*

Прибегая к косвенной экспозиции, драматург вводит необходимые экспозиционные данные по ходу действия, включает их в разговоры персонажей.** Экспозиция складывается из множества постепенно накапливающихся сведений» (14, с. 101).

Завязка — место перехода различий, заложенных в экспозиции в противоречия, зона возникновения конфликта, первое прямое столкновение, обнаруживающих себя противоборствующих сторон, начало борьбы по сквозному действию.

Развитие действия — цепь непрерывно развивающихся событий от завязки до кульминации.

Этот элемент композиционного построения обычно вбирает в себя основное количество эпизодов представления (пьесы), основной объем сценического действия.

Кульминация — антагонизм противоборствующих сторон, наивысший накал борьбы по сквозному действию, место коренного перелома в борьбе конфликтующих сторон.

* Почти как в Прологе: о событиях и действующих лицах докладывается, говорится, декларируется открыто всеми необходимыми выразительными средствами и самими персонажами (как о других, так и о себе).

** Незаметно, ненавязчиво, естественно, как бы даже пробросом.

Развязка — место завершения борьбы по сквозному действию, разрешение конфликта, утверждение победы одной из противоборствующих сторон, ее идеологии, часто — примирение сторон.

В этом смысле развязка — мировоззренческий, идеологический центр сценария (пьесы), представления (спектакля). «Развязка восстанавливает равновесие, нарушенное в завязке: конфликт исчерпан, противодействие одной из борющихся сторон сломлено, одержана победа. Для данного драматического действия значение этой победы абсолютно, хотя по своему реальному жизненному содержанию она может быть проходящей, временной» (14, с. 104).

Эпилог — все, что после действия. Борьба по сквозному действию завершена, победа отпразднована, установлены новые взаимоотношения (или утверждены старые), жизнь обрела бесконфликтное русло.

Эпилог может состоять или из одной реплики, сцены, или занимать более продолжительный временной отрезок, например, составлять целый акт пьесы. «Эпилог — заключительная часть художественного произведения» (21, с. 790). Эпилог театрализованного представления — это, как правило, небольшой, эмоциональный, зрелищный эпизод, утверждающий, демонстрирующий торжество обобщающей главной мысли, идеи представления, которым и завершается праздник. Хотя эпилогом праздника (опять-таки, в бытовом понимании) могут называться и довольно продолжительные народные гуляния после официального закрытия праздника.

Представляя в общих чертах план предстоящего праздника, выстраивая его композиционно, мы пытались найти сюжетную линию, выражающую основную идею праздника, мы сконцентрировали все внимание на поиске сюжетного

хода для главного, центрального театрализованного представления, которое мы изначально предполагали ставить с коллективом театра.

Хороший сюжетный ход сулил удачу не только центральному представлению праздника, но позволял бы весь Праздник объединить в едином сюжете, он являлся бы и окончательным критерием отбора номеров художественной самодеятельности для участия в Празднике, формировал бы весь ход праздника, его художественный образ.

Поиск сюжетного хода и стал целью нашей работы на этом этапе.

ВОПРОСЫ

1. Понятие композиции.
2. Элементы композиции.
3. Эволюция и понятийные рамки пролога.

Сюжетный ход

Сюжетный ход — основная сквозная сюжетная линия художественного произведения, объединяющая все события его, раскрывающая содержание, идею произведения.

Сюжетный ход в нашей профессии часто называют сквозным, сценарным, режиссерским, сценарно-режиссерским ходом... Это — синонимы. Хотя может показаться, что сценарный и режиссерский ход — это разные вещи, хотя бы в силу разности профессий. Это не так. Нет отдельных в одной постановке, конфликтующих между собой сценарного и режиссерского хода, тем более, если сценарист и режиссер праздника — один человек. (Правда, в одном случае такое противоречие может иметь место: при сознательном

перетолковании режиссером-постановщиком исходного сценарного материала другого автора или своего раннего литературного произведения. Но не об этом толковании речь. Речь об авторской концепции, выражаемой через сценарно-режиссерский ход.)

Что мы знаем о сюжетном ходе?

«Сценарно-режиссерский ход — образное движение авторской концепции, направленное на достижение цели художественно-педагогического воздействия» (3, с. 196). То есть — сверхзадачи.

Что ещё?

«Своеобразие сюжетного хода в сценарии массового праздника состоит в том, что он обязательно должен быть образным, зрительным, отвечающим одновременно замыслу сценариста и режиссера» (2, с. 106).

Какие трудности испытываем при поиске сюжетного хода?

«Поиск сюжетного хода — дело не такое легкое, как может показаться на первый взгляд. Приходится мысленно перебирать десятки подсказываемых фантазией вариантов, каждый из них соотносить с рождающимся замыслом, с темой, идеей, исполнительскими, техническими и другими возможностями, пока не найдется единственный, который позволит **образно** выразить тему, главную мысль, содержание, сверхзадачу представления и логически выстроить его сквозное действие, чтобы в результате зритель увидел не разрозненные номера и эпизоды, а единое действие» (26, с. 31).

Таким образом, сюжетный ход — это та форма организации драматургического материала, которая позволяет сюжетно, образно и идейно объединять его в единое целое художественное произведение. «Сценарно-режиссерский ход

необходимо осознавать прежде всего как смысловой ход, в основе которого лежит идейное начало» (3, с. 196). Сценарно-режиссерский ход — это форма реализации замысла произведения, сюжетная материализация его. «Наличие замысла как раз и проверяется ходом: уберите ход и замысел разрушится. Если же «замысел» не разрушится, можно сомневаться в существовании замысла вообще» (3, с. 197).

Сюжетный ход «Театрального сказа» пришел почти сразу. Так часто бывает — волнующий вопрос-проблема в мгновение высекает ответ-искру. Проблема, заложенная в социальном заказе при соприкосновении с мировоззрением художника, отталкнувшись вдруг от какой-либо неожиданной детали, разрешается и предстает перед умственным взором автора в форме брезжущего замысла — общего сценарного плана или даже конкретного сюжетного хода. Но не следует забывать, что хотя «сценарно-режиссерский ход может быть найден от случайного наблюдения, но его возникновение должно быть всегда опосредованно целевой установкой» (3,196). То есть сюжетный ход появляется, определяется, находится обязательно в процессе размышления над проблемой произведения как художественное ее решение. Временной фактор — быстро или долго определялась, формулировалась, решалась проблема — как мы уже отмечали выше, не имеет принципиального значения.

В нашем конкретном случае произошло все достаточно быстро. Все вышеописанные этапы работы над сценарием в короткое время промелькнули в нашем разговоре, да не последовательно, а, как полагается, параллельно и одновременно, так как «методически определить четкую

(выделено мной, В.Е.) последовательность этапов работы невозможно: они взаимосвязаны, взаимопроникаемы» (14, с. 183).*

Хотя вычленив их, охарактеризовать, предположить пусть не абсолютную, но основную принципиальную их взаимосвязь и определенную концептуальную последовательность возможно, что доказано оригинальной методикой О.И. Маркова, где автором в подробностях рассмотрены семь предлагаемых им этапов создания сценария и предложена стройная **структура обучающей технологии создания сценария**

Мы отсылаем читателя к этой работе, здесь же мы даем более общие и краткие характеристики основных этапов работы над сценарием и постановкой театрализованного массового праздника, так как целью данного учебного пособия не является подробное изложение **технологии** создания праздника, а лишь более общее описание **опыта праздничного производства**.

Промелькнули эти этапы в течение полутора-двух часов и предстал перед нами результатом этой работы — прекрасный сюжетный ход, который и лег в основу центрального представления праздника и придал всему празднику сюжетно-жанровую цельность.

Сюжетным ходом «Театрального сказа» стал несколько измененный ход сказки-повести В.М. Шукшина «До третьих петухов».

У Василия Макаровича действие сказки начиналось в библиотеке, у нас — в театре. У Шукшина Иван-дурак шел к Мудрецу за справкой, подтверждающей, что он — умный.

* Марков О.И. «Сценарная культура режиссеров театрализованных представлений и праздников». (Сценарная технология). Учебное пособие для преподавателей, аспирантов и студентов вузов культуры и искусств. Краснодар. Изд. КГУКИ. 2004.

У нас Иван шел к Мудрецу за справкой, разрешающей открыть в Канске 70-й театральный сезон. Точнее, даже не за справкой, а за Правдой, ибо без Правды с большой буквы Театр, по соображениям нашего героя (и, соответственно, нашим), не мог существовать.

Обретя (позаимствовав) таким образом сюжетный ход популярного тогда (что немаловажно) произведения, мы задались следующим естественным вопросом: какие эпизоды (события) повести-сказки В. М. Шукшина легко лягут на нашу тему, какие (второстепенные) мы не возьмем, а какие (новые) допишем сами? Предстояло определить основные события нашего будущего сценария и весь его событийный ряд.

ВОПРОСЫ

1. Понятие сюжетного хода.
2. Сюжетный ход как образное, развивающееся в пространстве и времени выражение идеи произведения, его сверхзадачи.
3. Событийная основа сюжетного хода.

Событие, основные события, событийный ряд

Событие — форма бытия действия, зрелищная единица жизненного процесса, ограниченная совокупностью предлагаемых обстоятельств и существующая в рамках одной конкретной действенной задачи.

Событие как временно-пространственная категория всегда имеет свое начало, середину и конец, оно зарождается, протекает и заканчивается в строго определенном зрелищном круге предлагаемых обстоятельств. Оно целостно,

самостоятельно, композиционно оформлено. Событие происходит на фоне конкретных, определенных предлагаемых обстоятельств, ограничено ими и, более того, всегда начинается с ведущего (наиболее важного, влияющего коренным образом на действие внутри события) предлагаемого обстоятельства. Заканчивается же событие двумя способами: или исчерпывается (если цель достигнута, действие закончено) или прерывается новым ведущим предлагаемым обстоятельством нового события.

Событие всегда происходит «здесь» и «сейчас», всегда «на глазах» участников и зрителей, чем и отличается от предлагаемых обстоятельств. Предлагаемые обстоятельства (как понятие) не столь зависимы в своем наименовании от настоящего времени как событие, они так же называются предлагаемыми обстоятельствами и в прошлом и в будущем временах. Событие же вспоминаемое, рассказываемое (в сегодняшней теории и практике Театра) сразу же отходит в разряд предлагаемых обстоятельств. Таким образом, **событие** есть **совместное бытие**, совместное существование человека (группы людей) в предлагаемых обстоятельствах (и с предлагаемыми обстоятельствами, в том числе и с другими людьми) в процессе исполнения одного конкретного действия при достижении одной конкретной цели, то есть в рамках одной конкретной действенной задачи.

Задача же (и жизненная и сценическая) по природе своей, по составу тройственна, но представляет собой единое целое. Каждая из ее частей отвечает на свой вопрос: «Что делаю?», «Для чего делаю?», «Как делаю?»

Что делаю? — собственно действие.

Для чего делаю? — цель

Как делаю? — приспособление, применяемое для наилучшего исполнения действия при достижении цели.

Событие — форма бытия действия, ограниченная рамками одной действенной задачи. И это ограничение придает цельность его действенной структуре.

Событие всегда целостный кусок (эпизод) жизненного (сценического) процесса. «Событие — основная структурная единица сценической жизни, неделимый атом действенного процесса» (29, с. 28).

Сценарий (пьеса) — цепь, система развивающихся событий (эпизодов) в процессе выявления, раскрытия идеи произведения. Любая пьеса (сценарий), любой спектакль (театрализованное представление) имеют в своем составе основные (наиболее важные) и рядовые (менее важные) в процессе развития идеи произведения события (эпизоды).

Развивая практически и теоретически систему К. С. Станиславского, Г. А. Товстоногов выделяет пять таких основных событий и дает им характеристики.

Исходное событие — первое событие спектакля (театрализованного представления), которое (в отличие от всех последующих событий) начинается за пределами спектакля (представления) и заканчивается на глазах зрителя. Единственное исключительное событие из всех событий спектакля (театрализованного представления), начинающееся за пределами сцены, но в своем продолжении на глазах зрителей дающее исчерпывающую информацию о своем происхождении, возникновении.

Исходное событие — это общий настрой, камертон спектакля (представления). Оно отражает в себе все многообразие исходных предлагаемых обстоятельств, на которых строится здание спектакля (представления), несет в себе всю основную информацию о времени и месте действия, о персонажах и их взаимоотношениях, о зреющем конфлик-

те, о различиях и противоречиях, готовых перерасти в открытое столкновение.

Исходное событие — визитная карточка исходных предлагаемых обстоятельств, их полноправный представитель. В исходном событии задается и темпо-ритм спектакля (представления) и его жанр, прием, условия игры. Исходное событие начинает представление, вводит зрителей в атмосферу предлагаемых обстоятельств, вовлекает в действие. По грамотно выстроенному исходному событию спектакля (театрализованного представления) определяется профессионализм режиссера-постановщика.

Исходное событие в структурном построении пьесы (сценария), спектакля (театрализованного представления) соответствует композиционному элементу — экспозиции.

Основное событие спектакля (театрализованного представления) — событие, с которого начинается борьба по сквозному действию, зона рождения основного конфликта спектакля (представления), событие, в котором существовавшие ранее различия в жизни персонажей перерастает в противоречия, впервые вспыхивают в открытом столкновении.

Основное событие в композиционном понимании соответствует композиционному элементу — завязке.

Центральное событие — событие, выражающее наивысший накал борьбы по сквозному действию. В композиционном понимании соответствует кульминации.

Финальное событие — событие, где заканчивается борьба по сквозному действию, исчерпывается конфликт, устанавливаются новые отношения персонажей. Финальное событие соответствует композиционному элементу — развязке.

Главное событие — последнее событие спектакля (представления), декларация идеи автора, его эмоциональный призыв.

Главное событие, как правило, вытекает сразу же из финального, почему порою по инерции его называют просто финалом, концом спектакля (представления). Или же вообще возникает смысловая терминологическая путаница: главное событие называют финальным, а финальное главным. Дабы избежать этих разночтений, следует правильно понимать под названиями событий (даже при их разнообразном именовании) их сущностные характеристики.

Следует особо заметить, что не во всех пьесах (сценариях) ярко и подробно выписывается главное событие. В некоторых драматургических текстах оно обозначено краткой ремаркой, одной репликой персонажа или же о нем вообще намека нет. Это не значит, что режиссер-постановщик должен искусственно ограничить свою постановку финальным событием, пренебречь таким выразительным и композиционно завершающим отдельным эпизодом как главное событие. Без выделения главного события в отдельный зрелищный эпизод, без его постановочной акцентировки, любое представление не будет иметь завершающего эмоционального и смыслового аккорда.

Главное событие — последний эпизод, последний штрих, завершающий художественный образ произведения. Главное событие — венец представления. Главное событие может быть по времени относительно большим или совсем кратким, но всегда смыслово и эмоционально выразительным даже в своей мягкости средств выражения.

Главное событие соответствует композиционному элементу — эпилогу.

Эти пять основных событий — наиболее ярко выраженные пики (вершины) спектакля (представления). Их в первую очередь грамотно и выразительно выстраивает режиссер постановки. Они, эти пять основных событий, являются самыми главными эмоционально-смысловыми эпизодами спектакля, театрализованного представления, праздника.

Кроме этих пяти основных событий любой спектакль (представление) имеет определенное количество других (рядовых) событий, необходимых в процессе более подробного раскрытия идеи произведения, его сверхзадачи. Вся цепь этих событий называется событийным рядом спектакля (представления).

Событийный ряд пьесы (сценария), спектакля (театрализованного представления, праздника) — это цепь разворачивающихся в пространстве и времени эпизодов как этапов развития сквозного действия художественного произведения в процессе раскрытия его главной мысли, (идеи), достижения его цели (сверхзадачи).

Таких эпизодов может быть разное количество, но не менее семи: пяти основных событий и Пролога, Эпилога. Семь эпизодов (событий) — это минимальный событийный ряд любого художественного произведения любого вида искусства.

Событийный ряд — основная компоновка сюжета.

Событийный ряд — скелет сюжетного хода.

Определив основные события «Театрального сказа», его событийный ряд, мы уже почти полностью представляли его сюжет.

Сюжет для легкости восприятия и большей динамики действия предполагалось излагать в жанре народно-площадной традиции, в балаганно-скоморошьих стихах. Острой

проблеме приличествовало облекаться в яркие лоскутные языки Балагана.

Сюжетный ход был найден, событийный ряд определен. Оставалось написать сценарий.

ВОПРОСЫ

1. Понятие события.
2. Основные события художественного произведения, их характеристики.
3. Событийный ряд.

Сценарий

Сценарий — театрализованного массового праздника (представления) — особый вид драматургии, литературная основа, подробно излагающая весь ход яркого, действенного, образного выражения идеи, с активным призывом осуществления ее.

Таким образом, сценарий театрализованного массового праздника (представления) является не просто литературной формой изложения идеи, но действительно четким конкретным планом с ясно выраженным призывом (сверхзадачей) к осуществлению идеи, то есть, — своеобразной художественной программой воздействия на массы. «Сценарий является программой воспитательного воздействия того или иного театрализованного представления» (30, с.24). Сценарий «определяет пути реализации темы, идеи, сверхзадачи массового праздника» (31, с.10).

Но понимая сценарий как художественную программу воспитательного воздействия на массы, нужно не забывать, что программа эта должна быть художественной и в своей

художественности интересной. «Поиски яркого, интересного сюжета — неотъемлемая часть работы над сценарием, важное драматургическое требование» (2, с.103).

Написание грамотного, педагогически-активного, художественно-интересного сценария — серьезный, ответственный этап работы подготовки театрализованного массового праздника (представления). «Создание сценария — это обязательный этап подготовки массового праздника. На практике же часто недооценивается значение четкого, действенно-активного сценария. Какой бы ни была тема, масштабы и границы проведения массового праздника, его содержание непременно должно быть, прежде всего, выражено на бумаге. Всякого рода упование на стихийность в проведении массового праздника — попросту говоря, несостоятельны» (31, с.10).

Сценарий театрализованного массового праздника (представления) являясь своеобразным драматургическим произведением, крупными выразительными мазками изображающий фабулу действия, не чурается и подробной сюжетной разработки основных событий, психологического исследования характеров.

Даже на уровне замысла сценария, его плана, первых сценарных набросков эпизодов, сцен — поиск яркого сюжетного хода и его подробная разработка имеет для сценариста большое творческое значение.

«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» (16, с.144).

Не следует также забывать и пренебрегать, что «сценарий — литературное произведение с подробным описанием действия» (21, с.680) и потому к нему нужно предъявлять и специальные литературные требования, от него вправе ожидать подробного, хорошо стилистически выраженного, эмоционального описания развивающегося действия.

Хороший сценарий — это и прекрасный толчок, и одновременно — взлетная полоса, стартовая площадка для дальнейшего полета режиссерско-постановочной фантазии. «Фундамент сценического действия — сценарная основа»(32,с.42).

Обычно процесс создания (написания) сценария театрализованного массового праздника (представления) протекает в три этапа от общего видения праздника через подробную разработку сюжета (композиции) к доскональной, выверенной репетициями «ремарочной» записи всего течения праздника.* Каждому этапу соответствует своя специфическая сценарная форма записи. На первом этапе — это сценарный план (или план-сценарий); на втором — литературный сценарий; на третьем — рабочий (режиссерский) сценарий (или монтажный лист).

«Практика показывает, что создание сценарного плана предшествует написанию литературного сценария или последний отдельно не пишется вовсе, а лишь обговаривается в первых «прикидках», в эскизных мечтаниях. Отсутствие сценарного плана и монтажного листа практически исключает возможность организации постановки театрализован-

* Как мы уже отмечали, у Маркова О.И. в его структуре обучающей технологии создания сценария подробно рассматриваются семь предлагаемых автором этапов работы над сценарием. Мы же рассматриваем процесс создания сценария в самых общих чертах, не противореча, однако, методике Маркова, тем более не полемизируя с ее обучающими принципами.

ного празднества как социально-художественного явления» (14, с.183-184).

Такая практика в нашей профессии широко распространена и, если сценарист и режиссер к тому же представлены в одном лице, то, как правило, литературный сценарий не пишется, а заменяется более подробной разработкой сценарного плана, который «органично» перетекает в рабочий режиссерский сценарий и в таком виде представляет конечный продукт сценарного дела.

И все же в защиту написания литературного сценария к каждой отдельной постановке следует добавить, что он не только позволяет еще за столом более подробно проигрывать и в деталях представлять весь будущий праздник, не только дает возможность даже неспециалисту увидеть-почувствовать развивающуюся главную мысль и эмоционально увлечься ею, но и помогает накапливать опыт сценарного мастерства, вырабатывать литературный стиль, позволяющий более полно выражать состояние души автора, что немаловажно при таком громадном количестве обезличенных сценарных текстов.

Стиль — это человек, говорил Бюффон. В идеале, не только у каждого автора, но и у каждого сценария должно быть свое запоминающееся лицо.

«Самым ярким примером тому, - пишет в своей книге И.М. Туманов, — могут быть совершенно различные сценарно-режиссерские решения одного и того же праздничного действия — торжественного открытия Всемирного Фестиваля молодежи и студентов. Я принимал участие как режиссер в подготовке и проведении семи таких фестивалей, проходивших в Берлине, Бухаресте, Москве, Варшаве, Хельсинки, Вене, Софии. И каждое новое открытие фестиваля не было простым повторением предшествующего, а

отличалось новизной, своеобразие которой определялось сложившейся к тому времени конкретной политической обстановкой, атмосферой вокруг него и т.д. Все семь праздников открытия фестивалей были яркими, непохожими друг на друга» (31, с.10-11).

Уже на уровне написания сценария необходимо помнить, что «когда создается тот или иной праздник, даже если его темы однородны, то в зависимости от обстоятельств, надо находить разные средства выражения, новые ритмы и приспособления, **неповторимый образ данного, конкретно-го праздника** (выделено мной — В.Е.). Находить в каждом празднике свой характер, собственную индивидуальность, собственное неповторимое решение» (31, с.12).

Сценарий «Театрального сказа» писался легко и быстро. Он писался дома и в дороге. На автовокзалах и аэропортах, в автобусах и самолетах. Между репетициями в театре. Текст, как говорится, «шел сам». Точно найденный сюжетный ход обретал словесную плоть почти независимо от сценариста. Это была радостная, хотя и напряженная работа. Сценарий писался в очень короткий срок, и сцены к репетициям подавались, что называется, «с пылу-с жару».

Удивительно, но все задуманное удавалось. Только одна сцена не успела написаться. И она не давала мне покоя.

Точнее, в моем тогдашнем представлении это была даже не сцена, а группа небольших сцен, составляющих обратный путь Ивана от Мудреца, — этакое торжественное возвращение Победителя. Но одна фраза Шукшина в этом торжестве брала меня за сердце и переворачивала все мои представления о победе Ивана. Фраза о том, что тошно была у Ивана на душе от того, что научил он чертей, как проникнуть в Монастырь. Вот это томление души главного героя среди

общего, казалось, торжества и волновало меня. Но за малостью времени и за боязнью сюжетно утяжелить сценарий я тогда не разработал эту мысль, не написал этот обратный путь. Не написал, а на душе было тревожно, как у Ивана, что он не исправил свою ошибку, не доделал свою работу.

Сейчас, готовя сценарий к печати в качестве приложения к этому учебному пособию, я решил исправить дело и дописать недостающую сцену. Так появилась шестая сцена «Кошмарный сон Ивана» и еще несколько новых стихов в сцене сговора Ивана с чертями об обмане Монаха-Стражника. Более никаких дописываний и даже редакционных правок, кроме разве двух-трех «ядренных» слов, которые были заменены на более мягкие, в сценарии не произошло. Конечно, я сейчас написал бы во многом другой сценарий, убрал бы, возможно, Мельпомену, заменив ее на другой русский персонаж, глубже, ярче раскрыл бы главную идею представления, но здесь, в учебном пособии, речь идет не о сценарии как образце (и не с этой целью текст сценария приводится в Приложении), а лишь о сценарии-иллюстрации к методике написания сценария театрализованного представления, и в этом плане тогдашний вариант сценария вполне пригоден. Здесь следует сделать и еще одну очень важную оговорку: сценарий театрализованного массового праздника не обязательно должен иметь в основе своей столь подробно разработанный сюжетный ход, какой мы предлагаем в нашем «Театральном сказе» и в литературной записи своей не обязательно должен походить на классическую пьесу. Скорее и чаще всего он представляет собой подробный постановочный **план**, тщательно оснащенный ремарочно, хорошо литературно изложенный. Сюжетный ход может быть совсем простым, а хороший **монтаж** номеров и эпизодов, динамично развивающий тему, ярко обнажающий идею,

активно призывающий к сверхзадаче, может прекрасно заменить подробную разработку событий и характеров. «Одним из самых действенных и современных приемов создания единого целого из отдельных самостоятельных частей является прием монтажа, монтажное соединение» (26,с.50). И этим приемом чаще всего (хотя и не всегда умело и результативно) пользуются сегодня сценаристы. Монтаж как «драматургический метод конфликтной организации сценарного материала» (3,с.63) весьма эффективен в выявлении идеи представления и в воздействии её на массы. И, конечно же, совсем не обязательно сценаристу писать самому стихи. Можно подобрать уже готовый стихотворный материал, что великолепно делают многие сценаристы и режиссеры. Можно, если это необходимо, обратиться за помощью к поэтам-профессионалам.

Почему так важно это предупреждение?

Потому, что некоторые сценарии страдают такой литературной слабостью, а «стихотворные», с позволения сказать, связки, с пафосом со сцены читаемые (и не только самодельными артистами), вызывают такую оторопь, что не знаешь — смеяться или плакать.

Хотя, если есть к поэтическому творчеству способность, вкус и желание, — писать полностью самостоятельные сценарии не возбраняется, но поощряется. Хороший оригинальный сценарий — большая редкость. К тому же, стихотворный. Да и тяга к поэтическому слову у сценаристов вызвана не просто и не только их вкусовыми пристрастиями, но и насущной профессиональной потребностью: поэтическое слово — яркое выразительное средство, имеющее большую силу воздействия на людей. «Ведь в нем, как правило, авторская мысль не только сконцентрирована, но и выражена в отточенной форме»(26,с.51).

Удачная стихотворная строка мгновенно запоминается, обретает силу крылатой фразы, поговорки, имеет удивительную способность сплачивать людей вокруг волнующей идеи, отпечатывается в сердце и живет в нем долго и после праздника.

Некоторая сложность в работе над «Театральным сказом» была и в том, что я должен был приезжать на репетиции в Канск из Кемерово. Но и эта сложность за радостью дела не была помехой, а, наоборот, азартно разжигала всех нас, участников постановки. Как вместе, так и на расстоянии, по разным городам, мы слаженно работали над общим делом, заранее четко определив участие каждого в нем.

Благодаря общей заинтересованности и профессионализму моих коллег (а это были профессиональные организаторы, режиссеры и актеры), мы продуктивно и в очень короткие сроки исполнили эту работу. В три моих приезда (три, четыре и пять дней) мы организовались, провели репетиции и осуществили постановку праздника. Весь праздник был задуман, написан и поставлен в течение полутора месяцев.

В мой первый приезд в Канск произошло и мое непосредственное знакомство с местом проведения праздника. И эта естественная и ничего особенного, казалось, не предвещающая встреча, вдруг превратилась в значительное событие, давшее новый мощный толчок всей нашей сценарной и режиссерской работе.

ВОПРОСЫ

1. Понятие сценария.
2. Сценарий как художественно-педагогическая программа воздействия на массы.
3. Основные этапы написания сценария; характеристики этапов.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ ОТ СЦЕНАРИЯ К ПОСТАНОВКЕ

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Место проведения праздника.

Художественный образ.

Сбор материала (продолжение).

Организационный комитет.

Место проведения праздника

Место проведения праздника — реальная местность, преображаемая фантазией постановщиков праздника в пространство Праздничного бытия.

Выбор места проведения праздника, преобразование его в пространство Праздничного бытия по законам праздничного действия — важнейшая часть работы режиссера-постановщика.

Театрализованный массовый праздник, как и Театр вообще, представляет собой пространственно-временной вид искусства в отличие, скажем, от живописи (пространственный вид) и музыки (временной вид). Все действие театрализованного праздника протекает в сфере пространственно-временных координат. Это специфика Театра. И потому забота об организации места и времени проведения праздника — важнейшая забота постановщиков праздника. Хорошо организованное место проведения праздника — это не просто технически удобное и эстетически привлекательное расположение в пространстве участников праздника с их четко продуманными маршрутами перемещений, не только гра-

мотное соотношение локальных мест действия праздника с основной сценической площадкой праздника — основным местом действия, но и художественное решение праздничного пространства как зримого, образного воплощения идеи праздника.

Вот какой грандиозный пример об оформлении места проведения праздника приводит в своей книге И. М. Туманов: «В 1957 году, во время Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве, украшались все теплоходы, поезда, самолеты, порты, аэродромы, пограничные станции и города, через которые проезжали делегации, художественно оформлялась и Москва» (31, с. 17–18). «Улицы Москвы были празднично украшены, был декорирован и переименован (конечно, временно) весь маршрут от Сельскохозяйственной выставки (ВДНХ) до Дворца спорта в Лужниках, построенного специально к этому дню. Вместо Первой Мещанской стала улица Мира, Большой Садовой — улица Счастья, появилась улица Дружбы и т. д. (проспект Мира с тех пор так и сохранил новое наименование). Все участки пути были оформлены красочными панно, надписями в теме названий улицы; колонны делегатов были декорированы по темам девизов и лозунгов, отражавших идеи, во имя которых молодежь собралась на фестиваль» (31, с. 11–12).

Организация места проведения праздника — это большая, интереснейшая творческая работа. Умение увидеть реальную местность как пространство Праздничного бытия, преобразить одну реальность в другую — ценнейшее качество сценариста-режиссера. Часто сама реальная местность (при первом же с ней знакомстве) подталкивает фантазию художника к творческому преображению ее, к неожиданным постановочным решениям.

Так было и в нашем случае...

Увидев еще издали трехэтажное кубическое здание Дома культуры, в котором арендовался Канский драматический театр, здание с плоской крышей, с высокой задней железобетонной стеной — пеналом, в котором скрывался поднятый пожарный занавес сцены, сразу приходит мысль — сделать местом проведения основного театрализованного представления праздника само здание!

Громадные естественные подмостки!..

Трехэтажная сцена!..

Балаган!..

К тому же крыша кроме «задника» имеет еще и «систему кулис и порталов» — это кирпичные боковые пеналы, внутри которых спрятаны лестничные проходы, ведущие на крышу. Идеальная классическая (и технически безопасная) сцена! Только нужно, хотя бы визуально, чем-либо обозначить авансцену, так как с переднего края крыша не имеет никаких ограждений. Ну, да это не проблема...

Фантазия разыгрывается мгновенно.

Над входом в здание — железобетонный козырек на хороших железных подпорках. На нем тоже можно работать. Прямо над козырьком — широкое окно второго этажа. Его можно открыть и задекорировать материей. Из него будут выходить Скоморохи и некоторые другие персонажи. Козырек и окно — это будет у нас вторая сценическая площадка. Первая — само крыльцо и невысокий, квадратов в двадцать (его нужно будет сделать!) помост перед крыльцом. На нем будут озорничать Скоморохи, идти концертная программа, появляться на пролог Добрый Молодец и Красна Девица.

А на площади перед театром (мы так и наименовали ее — Театральная площадь) будет идти театральная ярмарка. Бу-

дут работать ларьки, лотки, аттракционы, звучать Праздничный репортаж.

На третьей — самой главной сценической площадке — крыше — будет идти основное действие Театрализованного представления. Остальную часть фасада здания от порталов на крыше до самой земли задекорировать двумя большими полотнищами материала, на которых можно дать крупные аппликации — солнце, луна, подсолнухи, скomorохи, заплаты...

— Найдем такие полотнища? — Спрашиваю режиссера.

— Найдем. Используем старую одежду сцены — сценические задники, кулисы...

Еще не войдя в здание, мы уже офантазировали его.

Так место действия подсказало нам основное постановочное решение.

Оттолкнувшись от Театра-балагана и Театральной площади, мы уже раздвигали границы праздника до пределов всего города. Необходимо дать объявления в газете и по радио, выпустить афишу праздника, расклеить по всему городу, отпечатать приглашения-листочки, разнести жителям по почтовым ящикам, украсить город.

В день праздника участники самодеятельности должны идти шествием по городу к основному месту действия Праздника, по улицам должны разъезжать с Праздничным репортажем автоклуб отдела культуры и конный поезд со Скоморохами, по всем киоскам звукозаписи города транслироваться Праздничный репортаж.

Театральный праздник!..

Ярмарка!..

Балаган!..

Когда мы вошли в театр, прошли на сцену, взглянули в зрительный зал, мы окончательно убедились — играть

только на улице, на площади, на крыше! Балаган жанрово требовал размаха. И физически, и духовно. Физически — это пространство: улица, площадь, крыша. Духовно — глубина темы: высота мысли-идеи, взлетающей в небо из времени в Вечность, духовная жажда Правды, жажда освобождения от лжи, кривды, сна.

Утвердилась мысль, что Иван идет за Правдой. Что народный русский персонаж Иван-дурак — юродивый, блаженный Правды ради.

С каким надрывом об этом нужно писать?!

С каким накалом это нужно играть?!

Ведь наш праздник, наше представление должны не просто иметь внешние яркие балаганные формы, а содержать внутренний напор, накал Балагана, когда душа вырывается из тела и утверждает Идеалы, без которых не может жить на Земле, когда Скоморох от имени своего персонажа отчаянно «валяет Ваньку», обличает заблуждение и зло, когда человек-актер предстает перед нами воином за Правду. Вспоминается шукшинское: «Нравственность есть Правда. Не просто правда, а — Правда. Ибо это мужество, честность, это значит — жить народной радостью и болью, думать, как думает народ, потому что народ всегда знает Правду» (33, с. 80—81). Таким воином за Правду на балаганных подмостках всегда был Скоморох. И профессия его требовала многих профессиональных и гражданских качеств, какие далеко не у каждого могли найтись. Без такой стержневой фигуры как Скоморох-профессионал феномен народного фольклорного драматического Театра не мог бы долго существовать. «Фольклорный театр в широком смысле слова непрофессионален, однако в истории его формирования определенную роль сыграли скоморохи — древнерусские народные акте-

ры-профессионалы» (34, с. 6). И эти профессионалы были яркими фигурами в праздничной культуре русского народа.

«К сожалению, остается неясной роль скоморохов в формировании собственно драматических видов народного искусства, разыгрывании ими сенок или пьес» (34, с. 6). Но мы можем предположить, что актер-профессионал хорошо разумел не только свою профессию, но и болел душой и активно ратовал за Правду на Земле, исследовал и выставлял напоказ причины зла, в самом человеке лелеемом, смело вступался за угнетаемых, открыто обличал обидчиков. Иначе, какой бы он был Скоморох, кто бы из народа внимал, сопереживал ему?

Так мы понимали Ивана, так мы понимали Скомороха, так мы понимали Балаган. Хотя существуют по этому вопросу и другие мнения, прямо противоположные: «Когда русский скоморох «валял Ваньку», он делал это не в целях исследования истины или достижения некоего идеала, а потому что — выпил и повеселиться захотел» (35, с. 28).

Беда, конечно, в том, что много было и таких скоморохов, но такой скоморох не составлял тип, идею Скомороха. И хотя много их было, просто выпивающих и веселящихся, — не они заложили основы Народного фольклорного драматического Театра, не за их веселием и дуракавалянием следил зритель, а за горькой, трезвой, жизненно нужной Правдой, которую через это же дуракаваляние высказывал Скоморох, за его поиском Блага и Истины, за утверждение справедливости на Земле, за готовность жизнью своей пожертвовать во имя этой справедливости, не пожалеть живота своего за ближнего своего. За этими Скоморохами **следил**, шел зритель, им верил, в их веселии участвовал, ибо он знал цену Правде и подделке под нее, знал цену честному слову Скомороха и лживой речи балаганного Мудреца.

Вот как раз против этой лжи-неправды, против «мудрствования Мудрецов» и восставал наш Иван. Он «валял дурака» не от того, что «выпил и повеселиться захотел», а от сжигающей его изнутри жажды истины, отплясывал он по приказу Змея Горыныча гопака лишь с отчаяния, что не может пока достичь этой Истины, выдирался из окружающей пошлости и собственной слабости, выходил из себя, взлетал над обидчиком, говорил всем видом своим, что он выше зла в этом мире, жертвовал собою во имя утверждения Правды на Земле, достигал недостижимого, казалось, идеала Любви сердцем своим.

Вот как он «валял Ваньку».

Вот как он «сжигал» себя на глазах людей.

Вот как он вырывался из времени в Вечность, призывая жить по законам ее. И хотя мы понимали недостижимость Идеала «здесь и сейчас», но в то же время отдавали себе отчет в необходимости стремления к Нему, ибо без этого стремления угасил бы человек свое существование на Земле.

Жанр балагана диктовал и манеру игры актеров, с ее напряженной обнаженностью, с прямым обращением к зрителю — Участнику представления. Грубость шутки, площадная речь, смелое называние вещей своими именами — были не самоцелью, а средствами активизации в рамках живого народного Театра, требующего активности большой массы участников и пространственно эмоционального размаха.

Театр опять выходил на площадь, Театр поднимался на крышу, Театр устремлялся в небо, потому что без небесного он никогда и не мог существовать на Земле.

Его не принял бы человек.

Фольклорный народный площадный Театр по сути своей — величайшее средство борьбы с неправдой на этой Зем-

ле, борьбы жизни со смертью, и не вина Театра, если человек искажает его значение, обедняя себя.

Нет талантов не от Бога, нужно только уметь правильно использовать их. «Нет такого орудия в мире, которое не было бы предназначено на службу Богу» (7, т. 6, с. 63).

Театр с большой буквы — это всегда устремление в небо. Жажда Правды.

Мы хотели этой Правды.

Мы обращались к истокам Театра, справедливо желая обнаружить там способ правдивого существования Скомороха на сцене, самозабвенной, возвышенной манеры актерской игры, яркого, истинно-праздничного стиля.

Театр и вышел из Праздника. Потому сам должен быть Праздником. Доставлять Праздник людям. Человек жаждет Праздника. Человеческая душа знает его, она вырывается из быта и желает жить по законам Бытия.

Праздник — это и есть существование по законам Бытия, пусть временно, но реально на этой Земле ощущаемого. И Театр предоставляет человеку такую возможность. «Высший, логический, естественный предел театра — это народное празднество» (36, с. 208).

Мы возвращались в Празднество, мы возвращались в Праздник как в Радость, как в смысл Жизни вообще. Мы не раскрашивали лишь внешне ярмарочными лоскутами наш праздник, не стилизовали наше театрализованное представление под балаган, а свободно входили в огненную стихию Балагана по праву выбранного нами сюжета, его темы, идеи, сверхзадачи, по праву точно выбранного места действия.

Встреча с местом проведения праздника, с местом будущего представления, в мгновение ока обобщила все наши размышления над ним. Отдельные его фрагменты, будто

разноцветные стеклышки в детском kaleйдоскопе, начали быстро складываться в удивительную картину — художественный образ праздника.

ВОПРОСЫ

1. Художественное решение праздничного пространства как образное выражение идеи праздника.

2. Соотношение локальных мест праздника с основной сценической праздничной площадной.

3. Русский Балаган и Скоморохи.

Художественный образ

Художественный образ — воплощенная художественными средствами идея произведения, его зримая, чувствуемая мысль.

Художественный образ — основная реалья искусства.

«Искусство изображает истинное всеобщее, или идею в форме чувственного существования образа» (8, т. 4., с. 412).

«Художественный образ — понятие сложное, многогранное и многомерное, связанное с представлениями об отношении искусства и действительности, о роли художника, о внутренних законах искусства, с проблемой художественного восприятия» (15, с. 241).

К понятию художественного образа относятся как целиком произведение искусства (если оно произведение искусства), так и составляющие, населяющие его образы персонажей, событий, явлений. «Образом так же называют любое явление, творчески воссозданное в художественном

произведении (особенно часто — действующее лицо или литературного героя), например, образ войны, образ народа, образ Наташи Ростовской в «Войне и мире» Л. Н. Толстого (37, с. 252). Более того, через художественный образ отдельного произведения просматривается образ автора с его мировоззренческой позицией. Недаром художественные произведения называют духовными детьми художников. Художественное произведение — плоть от плоти, кровь от крови, дух от духа Художника. «Художественный образ — форма отражения действительности искусством, конкретная и вместе с тем обобщенная картина человеческой жизни, преображаемой в свете эстетического идеала художника, созданная при помощи творческой фантазии» (15, с. 241).

Человеку-художнику дана удивительная способность, — познавая окружающий его и свой внутренний мир, творить мир воображаемый, вторую реальность, и этой второй реальностью достаточно активно воздействовать на реальность первую.

Некоторые художественные образы (Дон Кихот, Гамлет, Шерлок Холмс) настолько сильно воздействуют на действительность, что соперничают в этом воздействии с самими реальными людьми. Художественный образ — сильное средство воздействия художником на окружающую действительность и в связи с этим не лишне будет напомнить об ответственности художника за свои произведения, — ведь нам совсем не безразлично какими персонажами художник населяет мир, какого духа эти образы. Мы не должны забывать, что «художественный образ — одно из средств **познания и изменения мира**» (15, с. 241). Высоко место и предназначение художника, велика и ответственность его за свои произведения. Но чтобы познавать и изменять себя и мир к лучшему, преображаться самому и преображать мир

(в том числе и через художественный образ), этот образ должен обладать большой положительной духовной, смысловой и эмоциональной содержательностью, жизненной правдивостью, яркой выразительностью. В любом случае художественный образ должен отвечать трем основным технологическим условиям: **1. содержать мысль; 2. быть жизненно правдивым; 3. иметь художественный вымысел.**

Содержать мысль — значит иметь высокое смысловое целеустремление и эмоциональное напряжение, а не банальное нравоучение.

Быть жизненно правдивым — значит отвечать глубоким требованиям в выражении правды жизни в искусстве, а не заботиться лишь о внешней схожести предмета изображения.

Иметь художественный вымысел — значит иметь смелость и фантазию для обобщения, типизации и необходимой (достаточной) гиперболизации образа. Но вымысел всегда должен оставаться слугой смысла, а не подменять его. Каждый **вымысел** имеет свою **правду**, свою **мысль**. Каждая **правда** имеет свою **мысль**, свой **вымысел**. Каждая мысль имеет свою **правду**, свой **вымысел**. Каждый художественный образ имеет эти три гармонизированные между собой составляющие. Гармонизация этих слагаемых — важная забота художника. Бывают художественные произведения, где эти три компонента есть, а образа нет. Это и есть отсутствие гармонии этих трех слагаемых, их слияния, их единства.

Художественный образ «Театрального сказа» обретал яркие очертания.

Вся разноцветная праздничная мозаика уже стояла перед нашим внутренним взором, играла всеми цветами радуги, только кое-где виделись «белые пятна» — непроявленные места. И эти «белые пятна» необходимо было заполнить

недостающими «разноцветными стеклышками» — эпизодами, фрагментами композиции, чтобы завершить общую картину. Предстояло подобрать недостающий материал.

Уже виделся величественный образ Театра во главе с Мельпоменой, Театра, говорящего желанную, живительную Правду.

В принципе, знакомство с местом проведения праздника — это тоже сбор материала, процесс, который может, как уже говорилось, продолжаться вплоть до начала самого праздника и небольшая деталь — факт, номер, эпизод, необычная местность — могут неожиданно вдруг украсить праздник, представить его в новом, доселе невиданном свете.

ВОПРОСЫ

1. Понятие художественного образа.
2. Художественный образ произведения и мировоззрение художника.
3. Слагаемые художественного образа.

Сбор материала (продолжение)

В параграфе «Сбор материала. (начало)» уже говорилось о значимости сбора материала для театрализованного массового праздника вообще и на первом этапе работы над ним в частности, давалась характеристика художественному и документальному типам материала. Здесь же обратим внимание на дополнительный сбор материала в процессе написания сценария и его постановки и дадим общую характеристику трем этапам сбора и отбора материала.

Процесс сбора и отбора материала для театрализованного массового праздника (представления, концерта) условно можно разделить на три этапа.

Исходя из темы праздника, начинается первоначальный сбор материала, самый широкий его охват. Одновременно с первоначальным сбором материала анализируется тема, определяется проблема праздника и соответственно, материал ищется (собирается-отбирается) исходя из сформулированных темы и проблемы праздника.

Затем материал из тематически и проблемно выбранного отбирается «идейно», то есть остается только материал, иллюстрирующий, раскрывающий, утверждающий идею.

И, наконец, уже из «идейного» материала выбирается материал, прошедший проверку сверхзадачей.

Конечно, все эти три этапа сбора (и отбора) материала протекают параллельно и в непосредственной зависимости от процесса написания сценария: формирования сценарного плана, сюжетного хода и написания полного текста сценария. Только самый первый, так сказать «досценарный», тематический этап сбора материала менее всего зависит от сценария, так как последнего ещё нет, но и на этом этапе сценарист-режиссёр уже интуитивно набирает материал в согласии с предчувствуемой, брезжущей, проявляющейся идеей, общей задумкой праздника.

Дополнительный сбор материала к «Театральному сказу» не представлял особых проблем. Сюжетный ход в основном потребовал лишь несколько вставных концертных песенных номеров, которые ставились специально и разыгрывались самими актерами. «Литературная разработка сценария отличается от пьесы или киносценария тем, что его художественно-образное содержание, замысел, движе-

ние сюжетного хода рассчитано на **органическое включение** в него номеров, эпизодов, содержание которых соответствует теме и идее будущего массового театрализованного представления» (26, с. 46).

В кабинете главного режиссера театра мы обнаружили на столе специально приготовленные к нашему приходу альбомы, буклеты, записки, другие архивные материалы о Канском театре; также здесь была представлена и справка о сегодняшнем состоянии театра, его составе, проблемах. Это был документальный, в основном летописный материал.

Его предлагалось выбрать, художественно обработать и уже просто «вмонтировать» в строгий каркас сценария. И это не представляло труда.

Весь новый документальный материал, в основном, был сгруппирован в сцене с Мудрецом. Конечно, не только в главном театрализованном представлении использовался этот материал, но и в прологе праздника, в радиорепортажах и в речевках Скоморохов. Также в газете и радио накануне праздника освещались биографические черты театра, представляя его общий портрет.

Какие коллективы художественной самодеятельности и с какими номерами должны были участвовать в празднике — нам предстояло обсудить с завоотделом культуры города. Это тоже входило в этап дополнительного сбора материала. И вообще с завоотделом культуры нам предстоял большой и обстоятельный разговор. Предметом этого разговора должна была стать не только художественно-творческая сторона праздника, но и его сложная разветвленная организационная структура.

В результате нашей беседы должен был образоваться Оргкомитет праздника.

ВОПРОСЫ

1. Дополнительный сбор материала праздника.
2. Три этапа сбора-отбора материала праздника.
3. Взаимосвязь сюжетного хода и отдельного номера праздника.

Организационный комитет праздника

Организационный комитет театрализованного массового праздника — административно-управленческая группа праздника, отвечающая за всю организационно-хозяйственную деятельность по подготовке и проведению праздника. В обязанности Организационного комитета входит не только контроль за всей материально-постановочной частью праздника, но и помощь Постановочной группе в координация всех коллективов — участников праздника в процессе его подготовки (репетиций) и проведении праздника. В состав Оргкомитета входит, как правило, весь аппарат сотрудников Отдела культуры во главе с его заведующим, который является Председателем Организационного комитета праздника. Каждый из членов комитета отвечает за порученный участок работы в общем деле постановки праздника.

Исходя из сценария праздника, режиссер-постановщик выписывает план-задание праздника и на его основе Председатель Оргкомитета формирует план выполнения этого задания с точным описанием объемов задания, определением сроков исполнения заказа, указанием ответственных лиц. К этому плану прилагается общая смета праздника с определением конкретной суммы всех финансовых затрат, вклю-

чая суммы гонораров Сценарной и Постановочной группам и другим участникам праздника.

Организационный комитет — необходимое подспорье в организационно-творческой работе режиссерско-постановочной группы праздника. Дело сотворения праздника — результат коллективного творчества, плод усилий многих людей и потому придание должного внимания организации всего творческого процесса по созданию праздника — важнейшее дело.

«Организация творческого процесса — коллективное творчество, связанное с планированием и воплощением театральной постановки. Причем законы распределения труда при правильной организации являются абсолютными: организационный комитет решает административные и хозяйственные вопросы, сценарная группа осуществляет работу над сценарным проектом, режиссерская группа во главе с главным режиссером-постановщиком осуществляет реализацию проекта зримыми образами» (25, с. 91).

Обговорив все организационные вопросы, соотнеся график репетиций праздника с моими приездами в город, мы уже спешили на встречу с труппой театра.

ВОПРОСЫ

1. Общая организация праздника.
2. Организационный комитет праздника.
3. Постановочная группа праздника.

ГЛАВА ПЯТАЯ

Первая встреча с коллективом. Репетиции.

Выразительные средства режиссера.

Генеральная репетиция.

Последние приготовления праздника.

Смотр позиций.

Первая встреча с коллективом

Первая встреча с коллективом — профессиональное знакомство, деловое общение, имеющие целью установление наиболее благоприятных творческих взаимоотношений для предстоящей успешной совместной работы.

Более того, само знакомство это — уже и есть начало творческой работы. Потому к встрече с коллективом режиссер-постановщик готовится тщательно, понимая значимость этого этапа работы.

К первой встрече с коллективом режиссер знает замысел постановки, хотя он может быть еще подробно не разработан, знает тему, идею, сверхзадачу, хотя и их формулировки еще далеки от чеканного совершенства, знает основные эпизоды праздника и главного театрализованного представления, знает сценические задачи и сверхзадачи каждого персонажа, знает, за сколько репетиций должен быть поставлен праздник — это профессиональный минимум знаний режиссера по конкретной постановке, с каким он приходит на первую встречу с коллективом.

Кроме того, режиссер должен еще много чего знать и уметь, чтобы интересно, ненавязчиво и в то же время активно передать свое представление о постановке коллекти-

ву, зажечь его своим видением, вдохновить на сотворение праздника.

Правда, есть мнения, что первая встреча с коллективом, хотя и подразумевает серьезную профессиональную подготовку к ней режиссера-постановщика, но не требует от него подробного изложения плана постановки. «Заблуждение режиссеров в том, что уже первая встреча с актерами требует подробного изложения замысла и анализа путей к его воплощению, необычайно стойко» (29, с. 30). Да, все это так, все правильно, кроме случаев срочных постановок, где нет достаточного времени естественного (совместно с актерами), органичного **вызревания** постановочного замысла и его осуществления, где как раз подробное его изложение (тут же проверяемое и уточняемое), является необходимым условием успешной постановки, что и требовалось в нашем случае при постановке «Театрального сказа».

Моя первая встреча с труппой театра была облегчена тем, что главный режиссер театра уже заранее подготовил благодатную почву, представив меня как специалиста, конечно же, в самом лучшем свете. Во-вторых, страстное, жизненно важное желание актеров иметь яркий театральный праздник снимало вообще все возможные сложности знакомства с коллективом. Не последнюю роль в творческом сближении с коллективом сыграло и то, что трое актеров из труппы театра были выпускниками театральной кафедры нашего вуза, моими бывшими (с разных курсов) студентами.

Конечно, это несколько не снижало моей ответственности за постановку, а, возможно, увеличивало ее, и потому я отработал положенный при первой встрече «профессиональный минимум» по полной программе — раскрыл

наш замысел праздника, изложил сюжетный ход основного театрализованного представления, в котором будет работать труппа, прочитал написанную к этому времени (и отпечатанную на машинке секретарем театра пока мы были в отделе культуры) часть сценария, фабульно проговорил еще ненаписанную его часть, распределил роли, определил характеры, сценические задачи и сверхзадачи персонажей, наместили выходы героев и основные мизансцены представления, поговорили о сценографии, вышли на площадку (выгородку) примериться к персонажам и обстоятельствам и, таким образом, мягко, естественно перешли к репетиции.

ВОПРОСЫ

1. Первая встреча с творческим исполнительским коллективом праздника.
2. Профессиональный минимум режиссера-постановщика праздника при первой встрече с коллективом.
3. Различные представления о целях и задачах первой встречи режиссера-постановщика с коллективом, исходя из временных рамок постановки.

Репетиции

Репетиция — творческий процесс подготовки театрализованного массового праздника, спектакля, представления, концерта с актерско-исполнительским составом и другими участниками праздника силами всей Постановочной группы и технического состава под руководством режиссера-постановщика.

«Репетиция, — основная форма подготовки спектакля» (24, т. 4, с. 598).

Репетиция — это поиск наилучшего выражения внутреннего содержания через внешнюю выразительность формы. Репетиция — это процесс формирования художественного образа праздника, спектакля, представления, концерта всеми театральными выразительными средствами.

Репетиционный процесс подготовки спектакля (представления) протекает обычно в семь этапов-периодов и начинается с его подготовительного этапа — читки пьесы (сценария) и обсуждения, которое обычно относят к до-репетиционному этапу и определяют его как отдельный самостоятельный этап — читку пьесы (сценария) так как основную роль здесь, считается, выполняет режиссер, знающий исполнителей с литературной основой спектакля (представления). Но, на наш взгляд, этот этап работы над постановкой обладает всеми основными характеристиками, позволяющими представлять этот период работы как акт совместного творчества режиссера с актерами и назвать его репетиционным, хотя бы уже потому, что обычно после прочтения сценария (пьесы) начинается обмен мнениями, обсуждение, анализ — определяются **в общих чертах** тема, идея, сверхзадача всего представления, конфликт, сквозное действие и контрдействие, событийный ряд, сценические задачи персонажей в каждом событии-эпизоде, их характеристики, сверхзадачи.

Распределение ролей также входит в этот первый репетиционный этап, что творчески сразу же включает актеров в работу по сценическому воплощению своих персонажей.

Правда, если после прочтения пьесы (сценария) не следует обмена первыми впечатлениями, не производится распределения ролей, не обсуждается сценическое действие

и характеры персонажей, не обговаривается общее видение постановки, тогда читку пьесы (сценария) можно и не относить к репетиционному периоду, но зачем столь искусственно вычленять из общего репетиционного процесса и возводить в самостоятельный (нерепетиционный) этап столь естественную его часть. Ведь даже само прочтение пьесы (сценария) режиссером — это уже с его стороны некоторое толкование, а со стороны актеров «примерка» на себя, что уже есть репетиционная характеристика.

Вторым этапом репетиционного процесса является так называемый «застольный период» (застольные репетиции), где за столом, еще не выходя на сценическую площадку, углубленно анализируется сценическое действие, изучаются предлагаемые обстоятельства, поэпизодно определяются сценические задачи персонажей, уточняются внешние выразительные элементы постановочного решения. Этот второй этап репетиционного процесса часто называют **разведкой умом**.

Третьим этапом репетиционного процесса — **разведкой телом** — является процесс репетиции «в выгородке», то есть в специально выгороженном пространстве на сцене или другом месте, где проверяются найденные за столом сценические задачи, уточняется, что называется «на ногах», сценическое действие, выстраиваются взаимоотношения персонажей.

Часто этот этап репетиционного процесса осуществляется так называемым «этюдным методом», то есть актерам ставятся задачи в определенном эпизоде и они проигрывают — проверяют этот эпизод импровизационно, затем задачи уточняются, текст прочитывается за столом еще раз с учетом замечаний и опять (уже ближе к тексту) исполняется этюд на тему определенного эпизода. И так до точно-

го раскрытия смысла эпизода, до точного определения задач и утверждения действия в нем.

Четвертый этап репетиций — это сценические репетиции в декорациях, костюмах, с элементами звукового и светового оформления. На этих репетициях более углубленно выстраиваются и утверждаются взаимодействия, взаимоотношения персонажей, их сквозные действия, сверхзадачи.

Пятый этап репетиций — это монтировочные (технические) репетиции, на которых уточняется и окончательно утверждаются сценография, световая и звуковая партитуры спектакля (представления), определяется полностью динамика, смена декораций, другие театральные эффекты, репетируются стыки эпизодов (входы-выходы персонажей), некоторые отдельные сцены.

Шестой репетиционный этап — это так называемые прогонные репетиции, на которых вчерне собирается-прогоняется весь спектакль, представление.

Это репетиции уже в полной декорации, в костюмах, со всеми необходимыми атрибутами и реквизитом, со звуком и светом. Это период сборки-шлифовки материала, выявления и закрепления точного темпо-ритма спектакля (представления), определение и утверждение его атмосферы, уточнение, укрупнение, акцентирование его эмоционального воздействия на зрителя через выстраивающийся художественный образ, с целью наиболее точного выражения идеи, сверхзадачи.

Седьмой этап репетиций — генеральная репетиция, проводящаяся как раз накануне представления. Генеральная репетиция — это окончательный смотр готовности спектакля (представления), это само представление на воображаемого зрителя (иногда на специально приглашенного на просмотр-сдачу), это репетиция-предвосхищение спектакля

(представления) перед его рождением. Само рождение будет завтра, а сейчас — генеральная репетиция, генеральный прогон, сдача. Последние замечания режиссера, советы, пожелания и — наавтра — Премьера, Праздник!

Конечно, прорепетировать праздник как театральный спектакль, полное его течение невозможно (в этом смысле он идет без генеральной репетиции), но возможно более-менее подробно прорепетировать отдельные его эпизоды — Пролог, Эпилог, Центральное представление, по возможности подготовить, привести в боевую готовность все составляющие праздника.

Репетиции «Театрального сказа» начались сразу же после знакомства с коллективом, объяснения идеи, сверхзадачи праздника, сценических задач персонажей основного театрализованного представления.

Распределили роли, прочитали написанную к этому времени часть текста сценария, уточнили предлагаемые обстоятельства, характеры, действенные задачи персонажей, выстроили из театральных кубов и стульев выгородку прямо тут же в репетиционном зале, где занимались, распределили основные выходы персонажей, этюдно (импровизационно) разыграли несколько эпизодов и сцен представления, выявляя, уточняя сценическое действие персонажей.

Таким образом, за первую репетицию мы одолели этап читки сценария с кратким обсуждением его и распределением ролей, этап застольных репетиций с его «читкой по ролям» и в общих чертах анализом действия и вышли на этап репетиций «в выгородке».

Конечно, мы и потом возвращались к застольным репетициям, анализировали сценическое действие, уточнили конфликт, задачи персонажей и опять «в выгородке» про-

веряли и закрепляли их, выстраивали точное, продуктивное, целесообразное сценическое действие.

«Учитесь и привыкайте на подмостках не наигрывать результаты, а подлинно, продуктивно, целесообразно выполнять задачи действием все время, пока вы находитесь на сцене» (23, т. 2, с. 157). Это в полной мере относится не только к театральным классическим спектаклям на сцене, но и к театрализованным представлениям на любых больших и малых подмостках, на всех без исключения театральных подмостках вообще. Приблизительность в любом деле, а в актерском искусстве особенно, губительна, хотя на первый взгляд может показаться и не столь опасной. Дилетантизм (любительство), хорошее само по себе устремление, оправдан лишь как желание человека, занявшегося каким-либо видом деятельности и совершенствующего свои знания в избранном деле. В противном случае, дилетантизм уродует личность и соответствует тому ругательному оттенку, который приобрело это слово.

С профессиональными актерами, да еще актерами, страстно желающими сыграть в ярком, красочном театральном зрелище, побыть, пожить, поозоровать в первобытной стихии Балагана, к тому же ради достижения жизненно важных для них целей, работать было легко.

Время первой репетиции пролетело незаметно как, впрочем, и всех последующих.

В нашем случае, слава Богу, это было исключено: все актеры — профессиональные, все службы — профессиональные, театр — профессиональный. Если и присутствовало Любительство, то только с большой буквы.

Творческая атмосфера царила на всех этапах репетиций. Общая заинтересованность в деле давала свои результаты.

Но кроме работы режиссера с актерами у постановщика праздника есть еще много других обязанностей по выстраиванию яркого, эмоционального действенного зрелища, представления, много работы по формированию его художественного образа всеми другими режиссерско-выразительными средствами.

ВОПРОСЫ

1. Понятие репетиции.
2. Семь этапов (периодов) репетиционного процесса.
3. Общая заинтересованность в работе как фактор возникновения творческой атмосферы репетиций.

Выразительные средства режиссера

Выразительные средства режиссера — весь комплекс театральных — художественно-творческих и технических — средств, направленных на создание праздника (спектакля, представления, концерта) с целью наиболее яркого проявления через художественный образ его идеи, сверхзадачи.

Весь комплекс этих выразительных средств сводится к двум планам или рядам: видеоряду праздника (представления, концерта) и звукоряду.

К видеоряду относится — все, что **видит** зритель в процессе развивающегося сценического действия, к звукоряду — все, что он **слышит**.

«Сценическая форма спектакля или, как ее иногда называют, художественная форма — это гармоническое сочетание звуковой и зрительной сторон спектакля.

Под звуковой стороной понимают: интонацию, тембр, ритм речи актеров, шумы и музыку. Под зрительной — дви-

жение актеров, ритм сценического действия, мизансцены, конструктивные формы, цветовую гамму декорации и свет» (38, с. 13–14).

Главным выразительным средством и одновременно выразителем и сотворцом режиссера, душой и телом театрального представления является Актер — удивительнейшая из всех профессий на Земле. Актер соединяет в себе и звуковой и зрительный ряды спектакля. Он является и главным выразительным средством на Театре и главным выразителем темы, идеи, сверхзадачи любого театрального представления. Актер и — **творец** сценического образа и одновременно — **творение**, сам этот сценический образ, персонаж. Из своей психофизики в предлагаемых драматургом (сценаристом) обстоятельствах, из всего своего человеческого опыта он создает на сценических подмостках живой персонаж, который является носителем волнующей человека-актера идеи, утверждает, отстаивает свои мировоззренческие позиции, призывает жить по законам их.

Без Актера нет Театра.

Все режиссерские театральные выразительные средства направлены на помощь Актеру и, в сотворчестве с ним, — на выражение главной мысли театрального представления, на выявление яркой, эмоциональной, активной сверхзадачи.

Кроме видеоряда и звукоряда, которые объединяет в себе, синтезирует, фокусирует Актер, есть еще и третий ряд или план, который находится в уме и сердце зрителя. Этот ряд отвечает на вопрос, **что понимает** Зритель, наблюдая за происходящим через Актера на сцене. Если первые два ряда отвечают на вопросы — **что вижу и что слышу**, то третий ряд отвечает на вопрос — **что понимаю**. Искусство Режиссера и заключается в формировании этого тре-

тьего зрительского ряда посредством формирования первых двух рядов в творческом содружестве с Актером.

Но, конечно, формирование четкой, задуманной стойкой мысли-эмоции в душе человека-Зрителя зависит не только от усилий Драматурга, Режиссера и Актера, но и от самого Зрителя, ибо «... в театральном искусстве властен не только тот, кто его творит, но и тот, кто его воспринимает» (4, с. 125). От усилий Зрителя зависит не только его собственное восприятие сценического произведения искусства, но и вдохновенность актерского исполнения, успех самого сценического произведения.

Настоящее произведение искусства, а особенно театральное, предполагает активное участие в восприятии авторской мысли, «примерку» на себя, проигрывание совместно с главным персонажем его действий, а часто в противоположность ему другой линии поведения. Театральное произведение искусства это всегда совместный со зрителем эксперимент, творческий поиск наилучшего выхода из предлагаемых обстоятельств, совместный вывод, совместное утверждение, декларация идеи произведения. Зритель здесь выступает как участник, соавтор театрализованного представления. И все это достигается не только волнующей зрителя проблемой и интересным сюжетом произведения, но и всем комплексом режиссерских выразительных средств.

Яркие формы «Театрального сказа» в мгновение ока привлекали зрительское внимание. Динамика развивающегося действия усиливала заинтересованность зрителя, превращала его в активного участника праздника — сторонника главной его идеи. Театр красочным зрелищем заступался за самого себя.

И вместе с тем, постановка праздника и центрального его представления, обошлась минимумом выразительных средств. Весь видеоряд праздника и особенно основного его театрализованного представления — это калейдоскопичный красочный вихрь разноцветных костюмов участников праздника, выразительных мизансцен, зажигательного азарта исполнителей.

В основном эта динамика цветовых пятен и составляла весь видеоряд. Никаких других зрелищных эффектов (разве что зонд с вымпелом театра в конце представления взмывал вверх) не было. Не было даже одной из главных составляющих видеоряда — театрального освещения, так как праздник проходил на улице и днём. Не было театрального света, но был цвет, была его активная динамика по горизонталям площадок и вертикали здания театра. Многоярусность (многоуровневость) балаганных подмостков с последовательным, параллельным и одновременным действием на них, конечно, привлекала взор, радовала сердца, активизировала на сопереживание всех участников праздника. Счастливая находка превращения здания театра в трехъярусный балаган оправдывала себя, богатство фантазии компенсировало бедность выразительных средств.

Звуковой ряд тоже был по замыслу несложен, хотя нес на себе большую по объему выразительную нагрузку. Весь праздник со всеми его репортажами, зазывками Скоморохов, песнями, танцевальными мелодиями, центральным театрализованным представлением был полностью записан на фонограмму. Фонограммное звучание всех частей праздника, кроме театрализованного представления, не вызывало сомнения. Решение записи театрализованного представления на фонограмму было принято особо. И на сегодняшний день оно мне кажется правильным и необходимым. Техниче-

ски озвучить, удовлетворительно обеспечить микрофонами и динамиками не только весь Балаган-здание, но хотя бы его верхнюю площадку-крышу по тем условиям не представлялось возможным. Да и в микрофоны «лезли» различные помехи — шаги, ветер, другие посторонние шумы. Не только темброво, но и по уровню звука микрофоны невозможно было выстроить и не только по их слабым техническим характеристикам, но и оттого, что актеры не всегда успевали занять у микрофонов единственно верную и точную до сантиметра позицию, дабы звук был послан не вскользь, не в бок, а прямо, чтобы звучание хотя бы по силе звука, по уровню, было из всех микрофонов одинаковым. Добиться четкого, точного, определенного для театрализованного представления темпо-ритма при одновременном и постоянном решении кроссворда с микрофонами актерам, естественно, не удавалось, и мы отказались от живого звучания и записали фонограмму. От этого технического приема мы не только ничего из наработанного не потеряли, но много выиграли. Конечно, живое звучание есть живое звучание, но делать из буквы догму мы не собирались и, взвесив все обстоятельства, приняли решение, которое приняли. Основным обстоятельством был фактор времени: всех моих репетиций с актерами, начиная с читки сценария и кончая генеральной, было ни много ни мало: пять или семь. Правда, продолжительные, подробные, тщательные. К тому же между моими приездами актеры закрепляли наработанный материал, прогоняли уже наработанные сцены, поднимали действительно выверенный текст.

В защиту фонограммы в данном случае нужно еще сказать, что записывалась она за два дня до представления, то есть актеры уже свободно владели текстовым материалом, действительно наработав, темпо-ритмически закрепили

его. Таким образом, фонограмма была для нас не просто облегчением в работе, не установкой на халтуру, а насущной необходимостью. Следует особо подчеркнуть, что записывать фонограмму представления нужно не после первой читки, не после застольных репетиций, а только после того, как актер наработал в выгородке и декорациях твердое сценическое действие, когда мизансцены и весь темпо-ритмический рисунок представления утверждены окончательно, когда актер уже купается в роли. Только тогда по необходимости возможна, оправдана и, порой, желательна фонограмма.

Хорошая фонограмма, несомненно, — искусство. Решение записывать весь праздник на фонограмму придало нам со звукорежиссером большое количество непредвиденной, но интересной работы. Главное достоинство фонограммы в том, что она точно закрепляет наилучший, наработанный вариант исполнения. Хуже под нее при желании уже не сыграешь, лучше — можно.

Решая в сжатые сроки огромное количество творческих, организационных и технических вопросов, мы почти не заметили, как вышли на генеральную репетицию.

ВОПРОСЫ

1. Выразительные средства режиссера.
2. Видеоряд и звукоряд.
3. Актер как главное выразительное средство и одновременно сотворец режиссера в создании театрализованного представления.
4. Зритель — соавтор представления.
5. Фонограмма как искусство.

Генеральная репетиция

Генеральная репетиция театрализованного массового праздника — главная репетиция накануне праздника, окончательный смотр готовности всех составных частей праздника, его творческо-исполнительской и технической служб.

Генеральная репетиция обязательно включает в себя и так называемый просмотр — проигрывание по сценарному плану всего течения праздника, уточнение Оргкомитетом и Постановочной группой праздника его тактики и стратегии. В отличие от репетиции театрального спектакля, где генеральная репетиция есть репетиция «перед выпуском спектакля в полном оформлении, обычно с публикой» (24, т. 4, с. 598), генеральная репетиция праздника — это репетиция основных его частей, эпизодов, сцен, смотр общей готовности праздника. В специфическом понимании режиссуры больших праздничных форм генеральная репетиция праздника — это репетиции (прогоны, просмотры) отдельных его частей, и смотр готовности творческо-исполнительской и технической служб праздника, и смотр готовности Организационного комитета и Постановочной группы праздника в творческом процессе **проигрывания** в штабе праздника всей последовательности завтрашнего мероприятия. Подробный просмотр-проигрывание по сценарному плану всего течения праздника, рассмотрение его слабых в организации мест, устранение недостатков, усиление позиций, уточнение совместных действий Организационного комитета и Постановочной группы — это все есть также подготовка, репетиция праздника.

Этот смотр готовности накануне праздника — своеобразный «военный совет».

И это сравнение усиливается еще и тем, что в отличие от театрального спектакля, прорепетировать полностью театрализованный праздник нельзя, как нельзя прорепетировать сражение. Так же в отличие от Художественного совета театра «Военный совет» праздника бывает всегда накануне «сражения», а не за два-три (и более) дня до выхода спектакля, как иногда делается в театре, чтобы дать возможность перед премьерой исправить недоделки, доработать спектакль.

Генеральная репетиция — преддверие праздника.

«Военный совет» «Театрального сказа» прошел, вроде, без сучка и задоринки. Все, казалось, идет по плану, все учтено и потому итоговое совещание Организационного комитета и Постановочной группы по подготовке праздника пролетело быстро.

Быстро, но упущена одна немаловажная деталь по организации зрителя.

Получалось, что подробному проигрыванию праздника не придано было должного значения, что назавтра сразу же при последних приготовлениях к празднику и сказалось.

ВОПРОСЫ

1. Понятие генеральной репетиции праздника.
2. Принципиальные отличия генеральной репетиции праздника от генеральной репетиции театрального спектакля.
3. Совместные действия Организационного комитета и Постановочной группы накануне праздника.

Последние приготовления праздника.
Смотр позиций.

Последние приготовления праздника — работа всех служб праздника по подготовке праздника непосредственно перед началом его. Смотр режиссером-постановщиком праздника готовности к нему творческо-исполнительского, технического составов, всех участников праздника, решение текущих вопросов, отдача последних распоряжений.

Как правило, этот смотр позиций режиссер-постановщик осуществляет за два-три часа до начала праздника. Постановочная группа, Организационный комитет, технические службы уже заранее, до смотра режиссером готовности к празднику, занимаются своими непосредственными обязанностями.

Уже развернуты торговые ряды на Театральной площади. Звучит музыка. Собираются исполнители, другие участники праздника. Радостная рабочая атмосфера последних приготовлений праздника. В одиннадцать часов звучит радиорепортаж и по всем киоскам звукозаписи города будет повторена эта запись, по улицам города поедет автоклуб отдела культуры с веселыми скоморошьими зазывками на праздник...

Но тут оказывается, что автоклуб по городу не поедет, его просто нет. Репортажи по киоскам города не зазвучат — не размножены кассеты, афиши праздника не заказали.

Это для меня удар.

Неужели в Оргкомитет не было людей, отвечающих за этот участок работы?!.

Были.

Не было исполнителей, денег или просто делу организации зрителей не придавалось никакого значения, надеясь на его стихийный приход?..

Это мое упущение.

Если хотя бы вчера мы знали об этом!

Вот что значит — не поиграть подробно по плану сценария и плану заданий ситуацию накануне!

Нервы на пределе.

Пытаемся найти выход.

Из салона автомобиля (одного из членов Оргкомитета праздника) выставляем колонки на капот машины, укрепляем их, включаем кассету с репортажем праздника — машина поехала по городу. Но что эта находка по сравнению с упущенным в подготовке зрителя?!

Ведь Театра без Зрителя — как и без Актера — нет.

Тем более — Праздника.

Забегая вперед, скажу — зрителей на празднике было гораздо меньше, чем мы ожидали, и это единственная, хотя и немаловажная деталь, омрачившая настроение Постановочной группе...

Но нервничать нельзя. Особенно режиссеру праздника. Тем более, что уже подходит зритель.

ВОПРОСЫ

1. Последние приготовления праздника.
2. Смотр режиссером-постановщиком и его помощниками праздничных позиций.
3. Организация зрителя. Случайности и закономерности.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

**Театральный подъезд. Начало праздника.
Течение праздника. Конец праздника. Театральный разъезд.
Анализ работы.**

Театральный подъезд

Театральный праздничный подъезд — подъезд, подход, стечение зрительских масс к месту проведения праздника, представления, концерта.

Само понятие театрального подъезда взято из классического театра, где театральный подъезд означал подъезд зрителей к зданию театра к началу театрального представления.

Чем интересен этот этап праздника? Ведь, вроде, режиссер-постановщик его не выстраивает, не репетирует и, кажется, не планирует.

Это не так. Стечение народа на праздник — это, конечно, в первую очередь показатель желания людей праздновать, что само по себе немаловажно для режиссера и актерско-исполнительского состава, но это еще и показатель предвзвешенной организационной работы всех готовящих праздник. Это — результат подготовки праздничной ситуации.

Удалась ли она?

Кроме всего прочего, стечение людей на праздник даёт с собою большую эмоциональную поддержку всем готовящим праздник, а сам этот сход на праздник заряжает энергией участников, по нему уже можно предварительно определить, прогнозировать успех или неуспех праздничного мероприятия.

Ведь мы помним, что зритель — соавтор представления, участник праздника. Потому его эмоциональный настрой на празднуемое событие - немаловажное обстоятельство, и формирование этого зрительского настроения — тоже дело режиссера.

Потому Праздничный подъезд — это не случайное, стихийное движение масс, но планируемое, организуемое, оформляемое режиссером стечение народа на праздник. В заботу постановщиков входит не только грамотное распределение участников праздника на местах проведения его, но и само красочное и безопасное стечение народа на праздник, оформление праздничных колонн участников, сопровождение их.

Театральная площадь бурлила весельем.

Работали торговые ряды, аттракционы, из репродукторов лился Праздничный репортаж и ярким красавцем вывышался декорированный Балаган. У его подножия на подмостках всюду шёл праздничный концерт.

Зазывали зазевавшихся прохожих на праздник задорные Скоморохи.

Вот-вот возвестят фанфары его начало, его пролог, открытие.

ВОПРОСЫ

1. Театральный праздничный подъезд.
2. Стечение народа на праздник как показатель подготовки праздничной ситуации.
3. Зрительский эмоциональный настрой как предчувствие (прогноз) успеха праздничного мероприятия.

Начало праздника

Начало театрализованного массового праздника — Пролог, торжественное открытие праздника. Важнейшие мгновения праздника.

Пролог — это не только официальное информационное начало праздника. Пролог — эмоциональное начало, камертон праздника.

По началу праздника, его Прологу проверяется режиссер. И нужно сказать, что мастерство сценариста и режиссера не расценивается здесь длительностью или краткостью Пролога или как бы отсутствием такового, профессионализм — в точном соответствии Пролога всему праздничному действию.

Пролог — это образное выражение зерна-идеи праздника, эмоциональный толчок к вхождению в пространство и время Праздничного Бытия, ключ к правилам Праздничного существования. Пролог — это пароль в Праздничный мир, дверь в него. И если это вхождение состоялось, дверь в праздник открылась, — успех праздничному мероприятию обеспечен. Умение хорошо начинать, проводить и заканчивать праздник — высший сценарный и режиссерский пилотаж.

Пролог!..

Вся махина театрального действия двинулась! Многодневный подготовительный труд предстает живой плотью праздника, вырастает на глазах в его зримый образ. В этот самый момент режиссер понимает — получился праздник или нет. И, как ни странно, наступает облегчение...

Сражение за праздник началось. Началось конкретное общее праздничное дело, ради которого трудились все участники его.

Добрый Молодец и Красна Девица вышли на подмости...

И, как через игольное ушко ниточка, потекла речь о празднике. Скомороший зазыв на праздник сменился торжественным словом о нем. Закончили Добрый Молодец и Красна Девица запев о празднике и — снова Скоморохи. Но уже не внизу, а на второй сценической площадке балагана.

Закончился Пролог. Начинается театрализованное представление праздника. Основное течение его.

ВОПРОСЫ

1. Пролог — торжественное открытие праздника.
2. Продолжительность Пролога.

Течение праздника

Течение театрализованного массового праздника — движение, развитие праздничного действия от завязки через кульминацию к развязке — финалу праздника. Основной объем праздничного действия.

Режиссер координирует все это движение.

Но основная нагрузка сейчас — на помощниках режиссера. Кто-то из них следит за основным действием на сцене, кто-то занимается подъезжающими и отъезжающими артистами и другими артистами, организует последовательность их выходов на сценическую площадку, кто-то отвечает за игровую активизацию зрителей, включенность их в праздничное действие, у него в подчинении Скоморохи, другие участники, работающие среди зрителей.

Праздник развивается.

Из зерна-идеи вырастает живое Праздничное Древо — художественный образ праздника...

На верхней площадке Балагана — крыше, действие «Театрального сказа» подходит к своему финалу. Уже вернулся Иван с Печатью от Мудреца, можно открывать 70-й театральный сезон, уже все актеры во главе с главным режиссером призвав Мельпомену, клянутся перед зрителями служить Правде всей силой своих сердец.

Режиссер поздравляет собравшихся с Праздником, благодарит всех, принявших в нем участие, приглашает зрителей на спектакли театра.

Это — главное событие театрализованного представления и оно органично перетекает в главное событие всего праздника, в торжественное завершение его.

ВОПРОСЫ

1. Основной объем праздничного действия.
2. Помощники, ассистенты режиссера.

Конец праздника

Конец театрализованного массового праздника — **Эпилог** торжественное завершение, закрытие праздника.

Как правило, — короткая, эмоциональная, яркая, восклидательная сцена праздника, закрепляющая торжество идеи его, запечатлевающая в душах стойкое ощущение праздника.

Заключительная сцена праздника не обязательно должна быть грандиозно-помпезной, пафос ее может иметь и лири-

ческое звучание, но она должна быть обязательно яркой и в своей лиричности, трепетной в своей душевности, жизнеутверждающей в своей духовности.

Без такой сцены — нет эмоциональной точки, нет завершения праздника.

Если такой точки не поставит режиссер, зритель будет искать ее сам. И не совсем в том месте, где хотелось бы устроителям праздника. И не совсем так, как хотелось бы им.

На самой верхней сценической площадке Балагана — крыше, на постаменте, возвышающим ее над всеми исполнителями, — Мельпомена. Звучит торжественная мелодия, венчающая праздник. Все устроители «Театрального сказа» на всех сценических площадках Балагана включаются в общий танец, завершающий праздник.

Зонд с гирляндой разноцветных шаров и эмблемой праздника взмывает вверх, в ясное солнечное небо. А на фоне мелодии звучит голос Мельпомены, воспевающий Театр и Правду Жизни, утверждаемую им: «Театр!.. Любите ли вы Театр, как я люблю его, то есть всеми силами души вашей?!.. Или лучше сказать, можете ли вы не любить Театра больше всего на свете, кроме Блага и Истины?!».

Торжественные, ликующие минуты пребывания на вершинах радости. В эти моменты души всех участников праздника открываются навстречу друг другу и свету главной идеи праздника, открываются взору новые духовные горизонты радостного совместного Праздничного существования, нового Праздничного Бытия. Праздничный переход осуществлен, открывается зримая, овеществленная идея праздника, праздничный ее лик.

Главная сцена праздника, его главный эпизод, главное событие...

И в это время над площадью, как по заказу, прямо над праздничным балаганом на довольно низкой высоте проходит реактивный самолет. Гул его на мгновение перекрывает громко звучащую музыку. Неожиданный, выразительный, завершающий праздник эффект! Зрители улыбаются, переглядываются друг с другом. Самолет, сияя яркой звездочкой, уходит вверх, оставляя за собой реактивный след...

Высоко в небе — зонд с гирляндой ярких шаров, с эмблемой Театра...

Театра с большой буквы и театра Канского...

Добрый Молодец и Красна Девица завершают праздник заключающими его стихами.

Все участники представления на балаганных подмостках делают зрителям общий поклон и уходят с подмостков.

Небольшая пауза. И вновь зазвучали мелодии, которыми открывался театральный праздник. Закончилось праздничное действо, но праздник продолжается в сердцах людей.

Расходится зритель, но некоторое время еще продолжается ярмарка.

Звучит музыка.

ВОПРОСЫ

1. Эпилог — торжественное закрытие праздника.
2. Эпилог как главная сцена (эпизод, событие) праздника.

Театральный разъезд

Театральный праздничный разъезд — разъезд, уход, отток зрительских масс с места проведения праздника.

И, конечно, театральный праздничный разъезд тоже планируется и в определенной степени выстраивается режиссером.

Театральный разъезд интересен и первой непосредственной реакцией зрителей на происшедшее событие, первой его рецензией. Этот живой зрительский отклик очень важен режиссеру. По нему он будет сверять свои ощущения о проделанной работе, с его учетом будет анализировать с актерами и всеми участниками, трудящимися над Праздником, его достоинства и недостатки, делать выводы на будущее.

Театральный разъезд много дает материала для размышления внимательному режиссеру. Важны не только отдельные отзывы, но и общее состояние зрителя — затронуло ли происходящее его, или он остался нем и глух к волнующей постановщиков теме? А если затронула тема, запечатлелась в душе, взволновала, то, возможно, поразмышляет человек над ней на досуге, рассмотрит и идею внимательней и увидит за яркими театральными образами общую мысль представления, сокровенный смысл его. «Смысл внутренний всегда постигается после» (7, т.3, с.434), — говорит гоголевский персонаж из его «Театрального разъезда»...

И отрицательный отзыв важен режиссеру, и небрежное отношение к теме волнует его. Все вместе — это портрет сегодняшнего зрителя. А режиссеру так важно знать его. Важно знать состояние зрителя до и после постановки. По большому счету, режиссер ответственен перед зрителем за плоды своего творчества.

И если кто-то скажет, что ему безразлично поведение зрителя после постановки, что свобода творчества художника предполагает свободу поведения зрителя, то мы вправе спросить, а не свобода ли это на самом деле от ответственности художника за свои произведения?

Если скажут, что главная функция искусства — развлечение, а его главная форма — зрелище, что не дело искусства заниматься просвещением и настоящий Художник не ставит перед собой воспитательной задачи, как уже сплошь и рядом слышится это агрессивное утверждение (особенно с экранов телевизоров), мы ответим: да — зрелище, да — развлечение, но зрелище как средство, а не как самоцель.

«Зрелище и просвещение!

Или, вернее, просвещение через зрелище!» (39, с.399).

Вот почему так важно изучение зрительского восприятия. К.С. Станиславский считал Театр своим гражданским служением России. «Театр — могущественная сила для душевного воздействия на толпы людей, ищущих общения. Театр может развивать и облагораживать эстетическое чувство общества, и это тем более важная культурная миссия, что развитие эстетического чувства человека — одно из немногих земных средств, приближающих нас к небу» (39, с.361).

И это не только позиция русского художника. Это позиция Художника вообще.

Вот высказывание о Театре Ф.Г. Лорки.

«Театр может быть самое могучее средство возрождения страны; как барометр, театр указывает на подъем или упадок нации. Чуткий, прозорливый театр (я говорю обо всех жанрах — от трагедии до водевиля) способен в считанные годы переменить образ чувств целого народа, и точно так же увечный театр, отравивший копыта вместо крыльев, способен растлить и усыпить нацию. Театр — это школа смеха и слез; это свободная трибуна, с которой должно обличать лживую или ветхую мораль, представляя через живые судьбы вечные законы сердца и души человеческой» (40, т.2, с.417).

Когда по окончании «Театрального сказа» нас с главным режиссером театра поздравляли с удачным праздником, когда один из наших коллег восхищенно восклицал: «Да вы знаете, что вы сделали?! Вы создали театр на крыше!..» (хотя мы ничего особенного в этом плане не создавали — на крышу время от времени залезают актеры по всему миру), нам была приятна положительная эмоциональная оценка нашей работе, как один из критериев ее успеха, но главное нас волновало — дошла ли идея до зрителя, достигла ли цели акция?

И этот вопрос и ответ на него стали основой анализа всей нашей работы.

ВОПРОСЫ

1. Театральный праздничный разъезд как первая зрительская рецензия на праздник.
2. Ответственность режиссера перед зрителем
3. Праздник как воспитание чувств.

Анализ работы

Анализ работы театрализованного массового праздника — разбор достоинств и недостатков прошедшего мероприятия, оценка профессиональной деятельности всех участников праздника.

Обычно анализ работы проводится на полном собрании Оргкомитета и Постановочной группы с приглашением руководителей коллективов, участвовавших в празднике на следующий день, или через день-два после проведения праздника.

Рассматриваются общие причины, позволившие достичь (и мешавшие достигать) главной цели праздника — его сверхзадачи. Подробно анализируется организационная, творческо-исполнительская и техническая работа всех служб, всех участников праздника.

Дается общая оценка мероприятия, делаются выводы.

Руководители творческих коллективов и технических служб доводят результаты обсуждения до всех участников, готовящих праздник.

Анализ праздника и основного представления «Театрального сказа» мы провели сразу же по окончании праздника.

Обменявшись поздравлениями с завотделом культуры, с другими представителями городских властей, всеми участниками праздника, непосредственно готовящих его, мы приступили по горячим следам к обсуждению работы.

Обсуждать было легко и просто — с самого начала работали вдохновенно и в тесном контакте друг с другом. Работа общая и каждого в отдельности была видна и чувствовалась всеми на протяжении подготовки и проведения праздника. Творческая атмосфера окрыляла наше содружество и не покидала нас все полтора месяца. Казалось, мы не претерпевали и не преодолевали никаких проблем, настолько легко в совместной работе мы их решали. Все цели праздника были достигнуты, кроме досадного упущения с организацией зрителя. Но, в общем, праздник на наш взгляд, удался.

Наше краткое, летучее обсуждение скорее походило на радостно-грустную встречу-расставание людей, сдружившихся общей работой.

Я был благодарен судьбе, главному режиссеру театра и завотделом культуры города за такой творчески-интересный социальный заказ.

Поблагодарив всех участников праздника, особенно актерскую труппу театра и весь его состав, пожелав доброго здоровья, творческих успехов и, поздравив еще раз друга друга с праздником, мы расстались.

На следующее утро я уезжал из города.

ВОПРОСЫ

1. Анализ работы театрализованного массового праздника, представления, концерта.
2. Основные параметры анализа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вот и закончилась наша история, наш Театральный сказ об одном из эпизодов биографии Канского драматического театра. Но не закончилась история Театра и Канского театра в частности. Здесь следует сказать, что мы, конечно же, далеки от мысли, что повлияли на судьбу Канского театра, изменили решение Министерства. Там, скорее всего, и не слышали о нашей защитной театральной акции и тем более о нас, и по каким-то другим соображениям не закрыли театр, хотя и не исключено, что повлияли в некоторой степени. Но, так или иначе, нам все равно приятно, что мы участвовали в этой работе, делали ее. Это действительно было прекрасное творческое время. И в определенной степени теперь судьба Канского драматического театра **особо** не безразлична для нас. Поэтому, готовя к изданию эту книжечку, я позвонил в Канск, в театр, и спросил о его делах. Ответил директор. Кстати, тоже выпускник нашего университета.

Театр, слава Богу, жив и здоров.

У него свое новое здание.

Труппа актерская увеличилась более чем в два раза.

Театр — лауреат Республиканского смотра драматических театров.

Имеет другие престижные награды.

Не за горами у него и столетний юбилей.

Бывший главный режиссер театра уже несколько лет живет и работает в Австрии. У него свой драматический театр. Пожелаем же ему и всему русскому Театру достойно представлять и за границей свое искусство.

Быть, как и положено Театру, с большой буквы.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Книга прочитана.

Нетерпеливый читатель, конечно же, прочитал уже и Приложение к ней, — и правильно сделал.

Как это, читать теоретические рассуждения, описание праздника и не знать сценария его? По этой причине автор и хотел расположить Приложение сразу после основной теоретической части, а Послесловие свое после Приложения, но есть определенные правила и редактор лучше знает, что и как делать.

Студенты и молодые специалисты, для которых в первую очередь и писалось это пособие, если откликнутся и пришлют свои отзывы о нем на адрес редакции, то, возможно, получат от автора продолжение подобных опытов.

Если некоторый читатель ничего нового не узнал из этой книги, но старые знания у него в голове расположились в более ясном порядке, как и в голове самого автора по написанию этой работы, автор считает свою цель достигнутой, — **ведь ясность в старом так же дорога, как и приобретение нового.**

И, конечно, автор благодарит того внимательного читателя, который прочел все и которому все написанное понравилось.

Автор заверяет, что ради него, этого читателя, и был затеян весь этот труд.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ *

1. Мастерство актера в терминах и определениях К.С.Станиславского. Учебное пособие для театральных вузов./сост. Венецианова М.А. — М.: Советская Россия, 1961. — 519с.
2. Генкин Д.М. Массовые праздники. Учебное пособие для студентов институтов культуры.— М.: Просвещение, 1975. — 140с. с ил.
3. Марков О.И. Сценарная культура режиссеров театрализованных представлений и праздников. (Сценарная технология). Учебное пособие для преподавателей, аспирантов и студентов вузов культуры и искусств.— Краснодар. Изд. КГУКИ. 2004.— 408с.
4. Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. Книга для учащихся. —М.: Просвещение, 1988. — 352с.
5. Мазаев А.И. Праздник как социально-художественное явление. Опыт историко-теоретического исследования. — М.: Наука, 1978. — 392с.
6. Жигульский К. Праздник и культура. Пер. с польск. — М.: Прогресс, 1985.— 336с.
7. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 9 тт.—М.: Русская книга, 1994.
8. Гегель Г. Эстетика: В 4 тт.—М.: Искусство, 1973.
9. Основы социальной концепции Русской Православной Церкви.—Московский патриархат, 2001. — 128с.
10. Философский словарь. Под ред. М.М.Розенталя. Изд. 3-е.—М.: Политиздат, 1975.— 496с.
11. Бердяев Н.А. Смысл истории. — М.: Мысль, 1990. — 176с.

* В порядке упоминания в тексте пособия.

12. Зеньковский В.В. Педагогика. Православный Свято-Тихоновский Богословский институт. — М., 1996. — 156с.
13. Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. — М., 1991. — 288с.
14. Чечетин А.И. Основы драматургии театрализованных представлений: История и теория. Учебник для студентов институтов культуры. — М.: Просвещение, 1981. — 192с.
15. Словарь литературоведческих терминов. — М.: Просвещение, 1974. — 512с.
16. Конович А.А. Театрализованные праздники и обряды в СССР: Науч.-попул. — М.: Высшая школа, 1990. — 208с.; ил.
17. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 тт. М.: Прогресс, 1986-1987.
18. Даль Владимир. Толковый словарь живого великорусского языка: Т.т.1—4. — М.: Русский язык, — 1978—1981гг.
19. Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. — Петрозаводск, — 1995. — 288с.
20. Орлов О.Л. Праздничная культура России. — СПб., 2001. — 160с.
21. Ожегов С.И. Словарь русского языка. — М.: Рус. яз., 1986. — 797с.
22. Краткий словарь литературоведческих терминов. — М.: Просвещение, 1985. — 208с., ил.
23. Станиславский К.С. Собрание сочинений: В 8 тт. — М.: Искусство, 1956-1961.
24. Театральная энциклопедия. В 5тт. — М.: Советская энциклопедия, 1961-1967.

25. Шубин С.В. Словарь специальных терминов по театрализованным праздникам и представлениям. Учебное пособие. — Омск, 2001. — 175с.

26. Рубб А.А. Тайна режиссерского замысла./ Рубб А.А. Тайна режиссерского замысла; Силин А.Д. От замысла к воплощению. Учебное пособие, методические рекомендации, обмен опытом. Международная ассоциация постановщиков и организаторов массовых театрализованных представлений и праздников. Министерство культуры Российской Федерации. Государственный Российский Дом народного творчества. — М., 1999. — 102с.

27. Марков О.И. Сценарная культура режиссеров досуговой деятельности как художественно-педагогическое явление. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук. — СПб, 1998. — 46с.

28. Пави П. Словарь театра. — М.: Прогресс, 1991. — 504с.; ил.

29. Молочевская И.Б. Метод действительного анализа в создании инсценировки. Учебное пособие. — Л.: ЛГИТМиК, 1988. — 48с.

30. Марков О.И. Сценарно-режиссерские основы художественно-педагогической деятельности клуба. Учебное пособие для студентов институтов культуры. — М.: Просвещение, 1988. — 160с.

31. Туманов И.М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. Лекции. — Л., 1974. — 96с.

32. Вершковский Э.В. Режиссура массовых клубных представлений. Учебное пособие. Л.: ЛГИК, 1981. — 72с.

33. Шукшин В.М. Нравственность есть Правда. — М.: Советская Россия, 1979. — 352с.

34. Фольклорный театр. — М.: Современник, 1988. — 476с.

35. Розовский М. Режиссер зрелища.—М.: Советская Россия, 1973.—112с.
36. Жемье Ф. Театр.—М.: Искусство, 1958.
37. Литературный энциклопедический словарь.—М.: Советская энциклопедия, 1987.—751с.
38. Козюренко Ю.И. Основы звукорежиссуры в театре.—М.: Искусство, 1975.—248с.
39. Станиславский К.С. Мое гражданское служение России. Воспоминания. Статьи. Очерки. Речи. Беседы. Из записных книжек. — М.: Правда, 1990.—656с.
40. Лорка Ф.Г. Избранные произведения: В 2 тт.—М.: Художественная литература, 1986.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ОСНОВНАЯ

1. Вершковский Э.В. Режиссура массовых клубных представлений. Учебное пособие.—Л.: ЛГИК, 1981.—72с.
2. Генкин Д.М. Массовые праздники. Учебное пособие для студентов институтов культуры.— М.: Просвещение, 1975.—140с. с ил.
3. Жигульский К. Праздник и культура. Пер. с польск.—М.:Прогресс,1985.—336с.
4. Клитин С.С. Эстрада: Проблемы теории, истории и методики: Учеб. пособие.—Л.: Искусство, 1987.— 192с. с ил.
5. Козюренко Ю.И. Основы звукорежиссуры в театре.—М.: Искусство, 1975.—248с.

6. Конович А.А. Театрализованные праздники и обряды в СССР: Науч.-попул.—М.: Высшая школа, 1990.-208с.; ил.

7. Мазаев А.И. Праздник как социально-художественное явление. — М.:Наука, 1978. — 392с.

8. Марков О.И. Сценарная культура режиссеров театрализованных представлений и праздников. (Сценарная технология). Учебное пособие для преподавателей, аспирантов и студентов вузов культуры и искусств. Краснодар, Изд. КГУКИ. 2004.— 408с.

9. Мастерство актера в терминах и определениях К.С.Станиславского. Учебное пособие для театральных вузов./сост.Венецианова М.А.— М.: Советская Россия,1961.—519с.

10. Туманов И.М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. Лекции.—Л., 1974.—96с.

11. Чечетин А.И. Основы драматургии театрализованных представлений: История и теория. Учебник для студентов институтов культуры.— М.: Просвещение, 1981.— 192с.

12. Шароев И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: Учеб. Для студентов высших театр.учеб.заведений. — М.: Просвещение, 1986.— 463с.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М.: Художественная литература, 1990.— 543с.

2. Бердяев Н.А. Смысл истории.— М.: Мысль, 1990.— 176с.

3. Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. — М.: Просвещение, 1988. — 352с.
4. Блинова Г.П. Русские народные праздники. (Теория и история): Учебное пособие. — М.: Вузовская книга, 2000. — 168с.
5. Гришина Н.В. Психология конфликта. СПб.: Питер, 2004. — 464с.
6. Коринфский А.А. Народная Русь. — Воронеж, 1995. — 720с.
7. Маршак М. Клубный сценарий. — М.: Профиздат, 1975. — 120с.
8. Массарский С.М. Сценарий рождается в клубе: Пособие для работников клубных учреждений, КСК, парков культуры и отдыха. — М.: ВМНЦ, 1988. — 42с.
9. Орлов О.Л. Праздничная культура России. — СПб., 2001. — 160с.
10. Рубб А.А. Тайна режиссерского замысла./Рубб А.А. Тайна режиссерского замысла; Силин А.Д. От замысла к воплощению. Учебное пособие, методические рекомендации, обмен опытом. Международная ассоциация постановщиков и организаторов массовых театрализованных представлений праздников. Министерство культуры Российской Федерации. Государственный Российский Дом народного творчества. — М.: 1999. — 102с.



ПРИЛОЖЕНИЕ

ТЕАТРАЛЬНЫЙ СКАЗ

Сценарий театрализованного массового
 праздника,
посвященного открытию 70-го театрального
 сезона
Канского государственного театра драмы.

Канск. 29 октября 1989 г.
Воскресение.

Приглашение на праздник

Накануне праздника по радио и в газете даны объявления о торжественном открытии 70-го театрального сезона. По городу расклеены афиши с программой праздника. Населению в почтовые ящики разнесены листовки-приглашения на праздник.

Площадь перед театром празднично украшена. Здесь расположились ларьки, лотки, аттракционы.

Здание театра декорировано и представляет собой огромный, яркий площадной балаган, где и будет разыгрываться сказочное представление праздника. Сценическими площадками представления будут служить подмостки перед зданием театра, козырек над входом в театр, крыша и даже чердачная надстройка. Над зданием парит зонд с гирляндой разноцветных шаров, на зонде цифра 70, на вымпеле, прикрепленном к зонду — эмблема Канского театра.

С 11 часов утра звучит музыка — русские народные зазорные песни, современные театральные песни... По городу с 11-00 разъезжается театральный поезд, состоящий из 2-х конных декорированных повозок с ряжеными (участники художественной самодеятельности) и автоклуба, через динамики которого льется репортаж Зазывал (фонограмма). Этот же репортаж транслируется киосками звукозаписи в городе.

З а з ы в а л ы
(на фоне музыки):

Торопись, честной народ!
Ты не слышал разве? —
Нынче в городе идет
Развеселый праздник!

Шутки, танцы, песни, смех
Праздник предлагает!
Приглашаем в гости всех,
Кто того желает!

Эй, дружок, к чему грустить!
Не ходи печальный!
Приглашаем посетить
Праздник театральный!

Ты на время отложи
Дело и безделье,
К нам на праздник поспеши
В общее веселье!

Мы тебя со всей душой
В гости приглашаем,
У театра Сказ большой
В полдень начинаем!

На подмостках — Балаган,
Страсти да коварства!..
И пойдет Дурак-Иван
В тридевято царство!

Он на сказочном пути
Много чего встретит!..
Эй, на праздник приходи,
Взрослые и дети!

Поспешай!.. Скорее!! Ждем
К нам на представленье!!!
Мы его вот-вот начнем
Всем на удивленье!

Кто герой, а кто злодей
Разберетесь сами.

Поживей, повеселей
Шевели ногами!

От заботы отвлекись,
Отложи сомненья,
Поспешай, поторопись
К нам на представленье!

Торопись, честной народ,
Ты не слышал разве?
Нынче в городе идет
Театральный праздник!..

Минут 30-40 театральный поезд разъезжается по улицам города, несколько раз повторяя свой репортаж. К 12 часам дня он должен подъехать к театру.

Поезд разъезжается по городу, а в это время на площади у театра идет свое действие: идет ярмарка — торгуют ларьки, лотки, работают аттракционы, из репродукторов льются мелодии, звучат зазывные ярмарочные тексты, праздничные поздравления.

Ярмарка театральная

Минут через 15 после начала ярмарочной торговли на фоне музыки дикторы — глашатаи (фонограмма):

Эй, честной народ,
Знает город весь —
Ярмарка идет,
Нынче праздник здесь!

Посвящен он Театра любителям,
Режиссерам, актерам, да зрителям,
Всем культурным руководителям,
Городским, краевым просветителям!

Речь для вас звучит
Величальная,
Площадь вся бурлит
Театральная.

Эй, народ, гуляй,
Во всю ширь иди,
Только меру знай,
Да ее блюди!

Растряси свои
Сбережения —
Покупай в ларьках
Угощения!

Здесь товара коробов
Трижды сорок сороков!
Налетай, не зевай,
Кошели раскрывай!

Есть соленья и копченья,
Есть домашнее печенье
И полей родных дары,
И голландские сыры,

И заморские маслины,
И лимоны — мандарины,

А чудесный крепкий чай —
Без талонов получай!

Без толкучки и без веса —
Дефицит, деликатесы,
Меды, зелено вино
И всего — полным полно!

Правда, все дороговато
И, признаться маловато
Дефицита на лотках,
Растеряли впопыхах!

По дороге потеряли,
Иль куда-то подевали,
Где на сыщешь днем с огнем!
Что же, мы тогда споем!

Спляшем, в игры поиграем,
Развлечемся крепким чаем.
Чаем квасом подкрепись,
До полудня продержись!..

Ровно в полдень, без сомненья,
Начинаем представленье!
А пока — гуляй, народ,
Праздник, ярмарка идет!..

И опять на фонограмме - русские народные зазорные песни, танцевальные мелодии.

Минут через 10-15 — опять Д и к т о р ы - г л а ш а т а и.

Д и к т о р ы - г л а ш а т а и:

Эй, народ честной, гуляй,
Развернись, тальянка,
Гармонист, во всю играй
В золотые планки!

Звуки льет гармонь рекой,
Растекаясь песней,
Или брызнет огневой
Танец в поднебесье!

Гармонист заманит в пляс,
Ритмами раздражит!..
Пой, пляши, гуляй, для вас —
Театральный праздник!

И пошел на подмостках задорный русский танец.

Д и к т о р ы - г л а ш а т а и:

Поздравить театр с наступающим 70-летним юбилеем, пожелать ему успехов в праздничном сезоне пришли сегодня сюда участники художественной самодеятельности города.

Бурли весельем, площадь театральная!

И пошло выступление участников художественной самодеятельности. Это 15-20 минутный концерт-приветствие. А в 12-00 к подмосткам на площади подъезжает Театральный поезд с песнями, прибаутками. И на подъезде — повторяется радиорепортаж Зазывал!.. Только подъехали к подмосткам, Скоморохи сошли с поезда, зазвучали фанфары и на подмостки вышли Ведущие — Добрый Молодец и Красна Девица.

Начинается сказочное представление —

Театральный сказ.

Пролог

Д о б р ы й М о л о д е ц и К р а с н а Д е в и ц а
(на фоне русской раздольной мелодии):

Ой, вы гой еси,
Добры молодцы,
Добры молодцы,
Красны девицы!
День воскресный
Нынче запомнится
Вам веселием
Да забавами,
Да рассказом,
Сказкою доброю

Про Ивана за Правдой ходившего,
Да от кривды Театр спасавшего,
За культуру свою радевшего,
Чтобы слово с подмостков слетевшее
Окрыляло сердца, поднимало ввысь,
Было Правдою, не лукавило,
Чтоб печалило и забавило,
На борьбу со злом
Поднимало бы,
И сердца Добром
Наполняло бы!

Ой, вы гой еси,
Добры молодцы,
Добры молодцы,
Красны девицы!
День воскресный
Нынче запомнится
Вам рассказами, смехом, шутками,
Каламбурами, прибаутками.
Песней яркою,
Танцем вычурным,
Адресованных всем
И лично Вам!
Праздник наш вот-вот
Разгуляется,
И Театру он
Посвящается.
Вообще Театру всеобщему,
На который порою ропщем мы,
На который порою ругаемся
И которым порой восхищаемся,
Лишь подарит он нам вдохновение, —
В честь Театра даем представление!
В честь конкретно Театра Российского
И Японского, и Английского,
И Китайского, и Вьетнамского,
И конечно, театра Канского!

Ой, давно уже
Он рожден на свет,
В марте месяце —
Семь десятков лет!
Семь десятков лет

Исполняется,
Праздник наш ему
Посвящается!
Представление
НАЧИНАЕТСЯ!

Предлагаем вам
Для внимания
Театральные
Эх, страдания!

Ой, вы гой еси,
Добры молодцы,
Добры молодцы,
Красны девицы!
Начинается представление,
Скоморохи,
Давайте-ка
Присказку!..

Замолчали Д о б р ы й М о л о д е ц и К р а с н а Д е в и ц а, стоят на подмостках, вызвав С к о м о р о х о в, а С к о м о р о х и высыпали на козырек над входом в театр и подали присказку.

С к о м о р о х и:

Эй, народ честной,
Соберись давай,
Балалайка, пой,
Гармонист, играй!

Забредал козел
В чужой огород,
Всех бодал козел, -
Нынче наш черед!

Торопись, народ,
Собирайся, люд,
Проходи вперед,
У нас праздник тут!

Будем петь, плясать,
Да приплясывать,
Да про вас еще
Все рассказывать!

Сказ вот-вот пойдет,
Так заранее
Собери, народ,
Все внимание!

Гонг.

С к о м о р о х и:

- Было это, али не было...
- Только мы-то точно знаем —
- В с е: Было...
- И не где нибудь,
- Не когда-нибудь
- А вчера!..
- Да у нас в театре!..
- Поздно вечером, когда актеры разошлись по домам...

- Театр опустел...
- Тут-то все и...
- В с е: Началось!..
- Вернее, продолжилось собрание...
- В с е: Персонажей!..
- У персонажей тоже бывают свои собрания...
- Персонажи тоже живут своей жизнью...
- У персонажей тоже бывают свои проблемы!..

Замерли С к о м о р о х и, а на крыше театра, на третьей по счету сценической площадке, с шумом, гвалтом, грохотом появляются спорящие Персонажи.

Сцена 1. Собрание персонажей.

Персонажи:

- Внимание!.. Внимание!..
- Продолжаем собрание!
- Да чего расшалились?!.
- На чем мы остановились?..
- На том, что пора решаться —
- Разбежаться или остаться!..

Атаман:

Пора, наконец, решить —
Быть театру или не быть?!

К о н т о р с к и й:

У кого какие мнения?..
Выслушаем предложения!..

Л и з а:

Я, знаете, с самого низа!..

Г о л о с а:

Знаем!.. Знаем!!!

Л и з а:

Я — Бедная Лиза!..
Я за то, чтоб театру — остаться!..
Но только его нужно спасти!..

Н и к ч е м н ы й:

Или спастись!..
Бежать — мое твердое мнение!..

К о н т о р с к и й:

К тому же, есть сообщение!..
Получена телеграмма,
Где все изложено прямо...

Н и к ч е м н ы й
(поднимая палец вверх):

Там все решено заранее!

К о н т о р с к и й:

Читаю: «Почти нет труппы, нет здания,
Все — некоммуникабельно!
Театр держать — нерентабельно!
И вряд ли помогут дотации
В этой губительной ситуации!»
Таково высокое мнение!..
А теперь, пожалуйста, прения!..

Н и к ч е м н ы й:

Коли все решено заранее —
Разбежаться всему собранию!..
И актерам, мое предложение,
Не является в воображении!..

К о н т о р с к и й:

Назовем это, так скажем, —
Забастовка персонажей.

Н и к ч е м н ы й:

Мне теперь все нипочем!..

А т а м а н:

А актеры-то причем?!

Н и к ч е м н ы й:

Если есть для нас приказ —
Покидать театр — и враз!..

А т а м а н:

Ну, даете ж вы, ребята!..
В чем актеры виноваты?!

Н и к ч е м н ы й:

И они пускай не теряются,
По театрам другим разбегаются!..
Мне же нынче, так сказать,
На актеров наплевать!..

Пауза.

А т а м а н:

Где ж ты, гнида, мог скрываться?!
Ишь, актерам не являться!..
Да тебя, ядреный тать,
Не хотят, поди играть?!

Где ж ты раньше пропадал?!
Я всю жизнь тебя искал!..

Но теперь не упущу!..
Ох, сейчас кровя пушу!..

Драка, общая свара.

И л ь я:

Эх, забегали, черти драные,
Ох, запрыгали окаяннные!..

А т а м а н:

Где ты, гнида-таракан?!

И л ь я:

Распуши их, Атаман!..
За актеров — в оборот!..

А т а м а н:

Я тебя, ядреный кот!..

И занес Атаман саблю над Н и к ч е м н ы м, и порешил бы его, видать,
да вскричал К о н т о р с к и й.

К о н т о р с к и й:

Ввиду хамского поведения
Прекращается представление!..

Л и з а:

Нет насильникам и мучителям!!!

К о н т о р с к и й:

Разойтись предлагаю зрителям!..

А т а м а н:

Как же так оно прекращается?!
Только главное начинается —
Я ж кровя пустить собираюся!

Н и к ч е м н ы й:

Про актеров — лишка я, каюся!

Отпусти, Атаман!..

К о н т о р с к и й:

Безобразие!..

Н и к ч е м н ы й
(высвобождаясь):

Пропадем!..

Л и з а:

Невоспитанность!..

К о н т о р с к и й:

Азия!..

Ишь, затеяли кураж!..

А т а м а н
(Илье):

Ну и дохлый персонаж!..

К о н т о р с к и й:

И чтобы — не думали драться!..

А т а м а н:

Илья, может, нам размяться?..
Желает душа каприза!..

К о н т о р с к и й:

Молчать!.. Продолжает Лиза!..

А т а м а н:

Кто советует молчать?!

К о н т о р с к и й:

Перестаньте нервничать!

А т а м а н:

Ты что-ль можешь запретить
Мне — народу — говорить?!

К о н т о р с к и й:

Да сидите вы, народ,
И до вас пора дойдет!
С вами тут с ума сойдешь!..

А т а м а н:

Ах, ты сыч, ядрена вошь,
Тля, бумажный истукан!..

И л ь я:

Да оставь их, Атаман!
Ну, их, умников!.. Пущай!..

К о н т о р с к и й:

Испугались!.. Не стражай!..
Ишь, устроили сюрприз!..
Продолжаем!.. Лиза!.. Лиз!..

Тут народ в своем движении
Не приемлет предложенье
Разбегаться, так сказать,
Значит, нам — театр спасать!

Прошу высказать в глаза,
Кто здесь «против», а кто — «за»!

Все молчат, один Н и к ч е м н ы й поднял руку.

Что шумели громогласно?!
Видите... Единогласно!

А т а м а н:

Ах, ты, злыдень-бюрократ,
Черт и тот ему не брат!..

К о н т о р с к и й (к Лизе):

У тебя в самом начале
Предложения звучали
Как спасти театр наш!
Ты их выложи и докажь!!

Л и з а:

У меня, прошу учесть,
Как спасти театр есть
Способ... Если постараться
За неделю, может статься,
В десять раз поднимем план!..

И л ь я:

Ты послушай, Атаман!

Л и з а:

Если только захотите,
К нам толпой повалит зритель!..

Н и к ч е м н ы й:

Если зритель повалит,
То театр не прогорит!

А т а м а н:

Ты смотри-ка — персонаж
Перевоспитался наш!..

Л и з а:

Зритель повалит толпой,
Способ — легкий и простой!..

И л ь я:

Неприличный способ, чай?
Ну-ка, девка, отвечай!..

Л и з а:

Вечно, дяденька Илья,
Насмехаешься, а зря!..
Я сказать всерьез должна:
Нам эротика нужна!

А т а м а н:

Надорвешь животики:
Из тебя — эротика!..

Л и з а:

Атаман, не торопись,
Покажу тебе стриптизь...
У меня на то — рефлекс:
На театре нужен секс!

А т а м а н:

А-а, пошли гулять на Кан!..

К о н т о р с к и й:

Да сиди ты, Атаман!
Тут серьезные вопросы —
Секс, эротика...

И в а н:

Прогнозы
Ваши сбудутся навряд!..
Зритель только Правде рад!..

К о н т о р с к и й:

Ты о чем бубнишь, Дурак?
Хочешь выступить никак?!

И в а н:

Лишь за Правдой, как хотите,
На Театр приходит зритель.
Нету Правды — не придет
Ни за что сюда народ!

Л и з а:

Секс — не правда, что-ли, Вань?
Ты нам мозги не дурмань!
А то все: народ, народ!..
Секса он как раз и ждет!
Вон как в видеосалон
Прёт на порнофильмы он!
Дискотек, видеотек
Нынче жаждет человек!..

И л ь я (Лизе):

На уме лишь танцы-шманцы!
Девка, все ль такие канцы?!

Л и з а:

Ты погодь, дядя Илья!
Не жалеют ведь рубля,

А стремятся развлекаться!..
Надоело притворяться!
В нищете, Господь прости,
Целомудренность блюсти!..

К о н т о р с к и й:

Мы откроем дверь рефлекса
Для безудержного секса!
К нам народ пойдет опять!..
Хватит дурака валять!

Л и з а:

А то — «Правда», а то — «ложь»!..
Что бормочешь, не поймешь!

К о н т о р с к и й:

И встречаешь не спрося!

И в а н:

Секс, хоть правда, да не вся!

И л ь я:

Есть ведь, девка, и Любовь,
Отчего добрее кровь,
Отчего светлей исток,
В ней и Совесть, в ней и Бог...

А т а м а н:

Правду говорит Иван!...

К о н т о р с к и й:

Да молчи ты, Атаман!

А т а м а н:

Что молчать, ядрена вошь!
Вместо Правды — видим ложь!
Полуправду, полумеры
Предлагают лицемеры...

Этим держится их власть.
Правду выгодно им красть,
Чтоб народу в свой черед
Представлять... наоборот!..

Подставлять, да воровать!..
Все умеют подменять!..
Лишь увидим правду — бац!
Заменяют на эрзац!

Лишь бы спрятать от людей
То, Чего Всего Милей!..
Вот и ты, ядрен кобыла,
Правду сексом заменила,

Подняла ажиотаж
Прям, на целый город наш!

И в а н:

Так приходит к нам с тобой

Ложь другою стороной!..

А т а м а н:
Разъязви ее, раз так!..

К о н т о р с к и й:
Ты о чем опять, Дурак?..

И в а н:
Коли Правда не вернется,
А богиня отвернется —
Нам Театр не сохранить...

К о н т о р с к и й:
Ну, опять пошел бубнить!..

И в а н:
А без Правды и в помине
Не вернется к нам богиня,
Не придет из дальних стран...

Г о л о с М е л ь п о м е н ы:
Слышу голос твой, Иван!..

А т а м а н:
Голос странный, как из плена!..

И в а н:

Мельпомена?!
Мельпомена?!

Г о л о с М е л ь п о м е н ы:

Мельпомена!..
Будешь верен до конца —
Встретимся у Мудреца...

И в а н:

Как тебя я угадаю?..

Г о л о с М е л ь п о м е н ы:

Коли встретишь, прочитаю
Несколько десятков слов
Клятвы нашей... Будь здоров!..
Лишь тогда... очнусь... от сна я...
Это... тайна... основная!..

И в а н:

Значит спишь ты?..

Г о л о с М е л ь п о м е н ы:

Да, Иван!..

И в а н:

Слышь, беда-то, Атаман!..

К о н т о р с к и й:

Что там за уединенье?!

Что вы там за представленья

Вдруг затеяли?! Звучал

Голос чей?..

Л и з а:

Чревовещал

Ванька!.. Дурака валяет!..

Н и к ч е м н ы й:

В цирке пусть чревовещает!..

Л и з а:

Все про правду мелет вздор!..

К о н т о р с к и й:

Здесь – серьезный разговор!

А т а м а н:

Эх, Сарынь, ядрена лапоть,
Хватит мне на мозги капать!
Что?! Понять вам нету сил?!
Он с богиней говорил!..

К о н т о р с к и й:

Он?.. С богиней?! Непременно!!!
А с какою?

А т а м а н:

С Мельпоменой!..
Вас ничем не прошибешь,
Разъязви, ядрена вошь!..

Пауза.

Л и з а:

Я сейчас, ну.., как в тумане!..
Глубоко я верю Ване!
Что там думать и рядить —
Надо к Мудрецу итить!

Ваня знает Мельпомену,
Это — плюс, и, непременно,
Мудреца упросит он
Нам хотя б один сезон

Разрешить 70-ый!..
Ты уж, Ванечка, поратуй!
Дело — общее!.. Берись!..
За театр заступись!..

Нам нужна оттуда виза!..
Разрешенье!..

К о н т о р с к и й:

Точно, Лиза!

Л и з а:

Справка, и на ней — печать!
«Разрешается начать!..

Разрешается открыться...
И так далее...» Годится?
Подпись, месяц, год и час!..
Остальное все от нас

Ведь зависит... Правда, Ваня?
Мы такое здесь сварганим,
Мы такой устроим секс!..

И в а н:

Ты опять про свой рефлекс!
Ну, скажи мне, сколько можно?!

Л и з а (мечтательно):

Долго, если осторожно!..

А вернешься — возлюбя,
Выйду замуж за тебя!..

И в а н:

Да на кой ты мне сдалась?..

И л ь я:

Хватит, девка, завелась!..

А т а м а н:

Да и как туда пройти?..
К Мудрецу?! Путя найти?!
Ой, бедовая деваха!..
Юбку заголю, с размаха

Пару раз плашмя поддам
Шашкой по твоим местам!..
Расшумелись тут!.. Смотри-ты!..
А куда, скажи, идти-то?!

Л и з а (звонко):

Нет другого молодца,
Чтоб дойти до Мудреца!..

К о н т о р с к и й:

Голосуем!..
(поднимает руку)
Утверждаем!..

Все, кроме Атамана, Ильи и Ивана подняли руки.

Большинством всепобеждаем!..

А т а м а н:

Что ты будешь делать тут?!

И л ь я:

Ванька, видимо, пошлют!..

А т а м а н:

Может, с ним пойти, Илья?
Значится, охраны для!..

И л ь я:

Не отпустят эти вот!..
Мы здесь все наперечет..
Ты уж там смотри, Ванюша,
Станет худо, голос слушай

Мой, я знак тебе подам...

А т а м а н:

Кто тебя услышит там?!
Или Ванька затоскует,
Как его нам здесь почуять?..

И л ь я:

Сердцем!.. Коль какой обман,
Крикну я: «Смотри, Иван!..»
Но коль очень худо... — статья,
Мне придется подниматься,

Прогуляться по стране!..

А т а м а н:

А вот это, брат, по мне!..
Я Ивана Мудрецам..
В поруганье не отдам!

И вот это все собранье
Распушу для начинанья,
Разъязви, ядрена вошь!..

Л и з а:

Напугал!.. Иван, идешь?..

К о н т о р с к и й:

Разгулялся Атаман!..

Н и к ч е м н ы й:

Ну, давай, прощай, Иван!

К о н т о р с к и й:

Ну, давай, иди — иди,
Да не мешкайся в пути!..

Л и з а:

Ждем до третьих петухов!..

В с е:

Будь готов!..

И в а н:

Всегда готов!..

С к о м о р о х и:

И собрание Ивана
Проводило в дальни страны,
Путь до этих дальних стран
Ох, не знал и сам Иван.

А сурьезное собрание
Разбрелось по всему зданию...

К о н т о р с к и й:

За кулисами не спать,
Все!.. Ивана дожидать!..

С к о м о р о х и:

А Иван идет по Канску,
По ночному Забиянску,
Некороткий держит путь,
Забредет куда-нибудь!..

Вот уже идет по лесу,
Где лишь лешие, да бесы,
Где не видно патрулей...

И в а н:

Есть здесь кто-нибудь?.. Э-э-эй!..

Сцена 2.

У Бабы-Яги

Грохот, падение ступы, появляется Б а б а-Я г а, С к о м о р о х и
исчезают.

Я г а:

Ты чего буюнишь тут?..
Кто такой и как зовут?..

И в а н:

Звать меня Иван -Дурак...

Я г а:

Как, всерьез?.. Иль просто так?..

И в а н:

Что «всерьез»?!

Я г а:

Ну, что — дурак?..

Или в шутку?

Или как?..

И в а н:

Слушай, Бабушка-Яга,

Шла бы к черту на рога!..

Я г а:

У-у, занервничал Иван,

Сразу видно, что — талант!..

А талантам не к лицу...

И в а н:

Где дорога к Мудрецу?..

Я г а:

А зачем тебе Мудрец?..

И в а н:

Справку нужно, наконец,
Чтоб открыть позволил он
Театральный наш сезон!..

Я г а:

Ваня!.. Для меня ты — клад.
У меня же свой театр
Кооперативный —
Очень перспетивный!

Труппа есть и лишь пока
Не хватало Дурака!..
Ваня, оставайся
И не сумлевайся!..

У себя в Театре
Пашешь рубля за три?..
А у нас на брата —
Миллион зарплата!..

И в а н:

Нет, Яга!..

Я г а:

Да погоди!..
Хоть на труппу погляди!..
Лишь из заграницы
Прилетели птицы!

И в а н:

Из загранигастролей?!

Я г а:

Лыком шиты, что-ли?!
Это не проблема,
Прямо из Сан-Ремо!..

Нашей шайке — братии
Дали приз симпатии...

Влетают Бабки-Ежки и отчебучивают номер. Частушки из мультфильма «Летучий корабль». Муз. М. Дунаевского, сл. Ю. Энтина (Фонограмма, имитация).

Растяни, сестра, гармошку
Эх, играй - наяривай !
Пой частушки, Бабка-Ежки,
Пой не разговаривай.
Я была навеселе
И летала на метле,
Хоть сама не верю я
В эти суеверия.

Шла лесною стороной,
Увязался черт за мной,
Плюнула на плешь ему
И послала к Лешему.

Самый вредный из людей
Это Сказочник-злодей.
Вот уж врун искусный!
Жаль, что он невкусный.

Растяни меха, гармошка,
Эх. играй-наяривай,
Пой частушки, Бабка-ежка,
Пой, не разговаривай!

И закончили песню, и замерли, и исчезли вдруг так же стремительно
как и появились.

Я г а:

Вот и песенке конец!..
Так зачем тебе Мудрец?..

И в а н:

Навели сомненья
Эти песнопенья!..

Я г а:

Вань, я так и знала!..

И в а н:

Как околдовала!..

Мы там за спектакли
Получаем капли,
Здесь же за аттракцион
Платят целый миллион!..

Я г а:

В вашей госсистеме
Бездари над всеми!..
Всюду паразиты,
Только погляди ты!

Вам не платят за талант,
Вас высасывает план...

И в а н:

Мы ж идеи ради!..

Я г а:

Пашете на дядю!..

И, как не крутите,
Нищету плодите!..
Ты у них по спискам как
Числишься?.. Иван-Дурак?!
А у нас, послушай,

Будут звать Ванюшей!..
С одного разбега
Станешь человеком!..

Не Иван — безродный —
Человек свободный!!!
И в а н:

Где же Правда?!

Я г а:

Хватит!..
Правда там, где платят!..
И не сумлевайся!..
Ваня, оставайся!..

И в а н:

А как быть с друзьями?..

Я г а:

Разберутся сами!..
Миллион отвалишь,
Как богатым станешь,

Все — таки поддержка!..
Тем себя утешь-ка.

И в а н:

Но с другого краю...
Что со мной не знаю?!

Я г а

(поет - имитирует А.Пугачеву):1 куплет песни И.Резника и Р.Паулса
«Без меня»:

Знаю, милый, знаю, что с тобой...
Потерял себя ты, потерял,
Ты покинул берег свой родной,
А к другому так и не пристал.

Без меня тебе, любимый мой,
Земля мала, как остров,
Без меня тебе, любимый мой,
Лететь с одним крылом.

Ты ищи себя, любимый мой,
Хоть это так непросто,
Ты найдешь себя, любимый мой,
И мы еще споем.

Г о л о с И л ь и:

Ванька, смотри!..

И в а н (очнулся):

Что со мною было?..
Как заговорила!..

Ах, ты старая карга!.. Какой невод завела, «Ванюшей» она меня звать будет!.. А ху-ху не хо-хо, бабуленька?!

Я г а: Ах ты какой... экстремист, грубиян!..Террорист!.. Да я тебя... сейчас... жарить буду!.. Эй, стража!..

Вбегают Бабки-ежки.

Е ж к и (хором): Горыныч едет!.. С невестой!..

Я г а: С дочей моей!.. Вот им и подарок будет к свадьбе!..

Е ж к и:

Ох, пить будем,
Ох, гулять будем!..
А смерть придет —
Помирать будем!

Я г а: Соглашайся, Иван... Скажу, что ты мой актер — не тронет!..

И в а н: Не могу, Яга!..

Я г а: Ну, тогда я за себя не ручаюсь!.. И за него тоже!.. Ой, смертушка твоя близко!..

Далекий гром.

Ох, сейчас шарахнет...

Гром. Появляются Дочка Бабы-Яги и Змей-Горыныч.

Д о ч ь:

Русским духом пахнет!..

Не слыхала с давних пор...

Я г а:

Это новый наш актер!..

З м е й-Г о р ы н ы ч:

Что это за гнида?..

Д о ч ь:

Никакого вида!

И в а н:

Не актер я вовсе ваш,
А народный персонаж!

З м е й:

Цыц!.. Кончай базарить!..

Я г а:

Может быть, поджарить?..

З м е й:

Я кому сказал, молчать?!
Кто? Откуда?.. Отвечать!!!

И в а н:

Из театра!..

З м е й:

С Канска?..

И в а н:

Из Американска!..

Пауза.

Я г а:

Ваня!..

И в а н:

Нечего орать!..

Будет на арапа брать!..

В наглуую тиранит!!

2-я и 3-я (боковые) Г о л о в ы:

— Он же хулиганит!..

— Н е-е-т, не хулиганит, нет, -

Он — наглеет!!

— Все!.. Лангет!!!

И в а н:

Ах, ты живоглотка!..

2-я Г о л о в а:

Что с ним?!

И в а н:

Обормотка,
Все ей жрать, Змеюга!..

3-я Г о л о в а:

Это он с испуга!..

2-я Г о л о в а:

Но ведь как он нагл!..

1-я Г о л о в а (центральная):

Что, в штаны накакал?..

Что ты заорал тут!

Что ты хочешь?!.

И в а н:

Правду!..

Пауза.

З м е й:

Ох, с огнем играеш-ш-шь...
Ты хоть соображаешь
В этом мало-мальски?!

И в а н

Тройка трибунальска!!!

Пауза.

З м е й:

— Он же, тля, глумится!!!
— Даже не боится!..
— Что же это, братцы?!.

И в а н:

А чего бояться?!
Все одно без Правды
Мне не жить!..

З м е й (гаркнул):

Не прав ты!..

И в а н:

Ну-у...

З м е й:

Молчать!.. Послушай
Старшего, Ванюша!..
Я жесток, не скрою,
Время, брат, такое!..

И в а н:

Ну-у, Горыныч, знаешь —
Дурака валяешь!..
Слышали дебаты...

Большая пауза.

Г о р ы н ы ч:

А идешь куда ты?..

И в а н:

К Мудрецу за справкой...

З м е й:

Так поменьше гавкай...

Смелостью кичишься?..
Смерти не боишься?!
Ну и с дуру сгинешь,
И Театр покинешь!..

И Искусство не спасешь,
К Мудрецу коль не дойдешь...
Значит, надо статься,
Будем пресмыкаться!..

Заскулили шавки!..
Смирно, шмакодявки!!!
Рты пораскрывали!
Гласность, волю дали!..

Как завыли складно!..
Враз заткнем обратно!..
Да еще потуже...
Ну, танцуй, Ванюша!..

Выхода то не-тю...
Сукины вы дети.

И в а н:

Ох, как мне тревожно!
Сколько ж это можно?!
З м е й:

Ну, пошел с размаху —
К топорам на плаху!..

И в а н
(начинает танцевать):

Что ж ты, Змей, тиранишь?!
Прямо в сердце ранишь!..

Как у власти — так дурак!..
Эх, ребята, все не так!..

Сколько ж это можно раз?!
Заморочили вы нас!..
Что ж, поддайте чаду!..
Все — не так, как надо!!!

И пошел Ванька в пляс, да с присядкой, да с вывертом, а из груди его, из сердца вырвался вопль-песня Владимира Высоцкого: «Эх, ребята, все не так!..» И не поймешь, толи сам Высоцкий это поет, воскресший и прорвавший смертельный круг, толи Ванька.

Да, эх раз, да еще раз,
Да еще много — много — много
Много раз!
Да еще раз,
Все не так как надо!

Вдоль дороги лес густой
С Бабами-ягами,
А в конце дороги той -
Плаха с топорами.

Закончил Ванька кричать, прекратил пляс, стоит...

Г о р ы н ы ч: Плаха, Ваня!.. Хотя бы за вранье!.. Молчишь?! Нехорошо чужие песни присваивать! И голос тоже чужой!.. Высоцкого!..

Чужим голосом поешь?! А говорил без Правды жить не можешь!..

И в а н: Мой голос и песня моя!..

Г о р ы н ы ч: Ой, нехорошо, Ваня, обманывать... Я тебя сейчас наказывать буду!.. За вранье!!!

И в а н (вскинулся): А что, Высоцкий при жизни у таких как ты не в дураках ходил?! А Шукшин — не Иван-Дурак?! А я тебе кто?! Или я — уже не я?! А, شماкодявка, отвечай!!!

Г о л о с И л ь и: Ванька, смотри!

И в а н: Что Ванька?!. Что — Ванька?!. Надоело бояться!!!

Г о р ы н ы ч: Ну-у-у.., Ванька, ты даешь...Уж если ты себя не бережешь, тогда тебе точно к Мудрецу надо!.. За справкой!.. (Головы смеются.) Дурак — дурак, а умный!.. Пошел вон!!! От вас умных, голова кругом!..

Л е в а я б о к о в а я г о л о в а (командует):

Голова, кругом !..

Левая и правая Головы поворачиваются вокруг своей оси.

Ц е н т р а л ь н а я Г о л о в а:

Отставить!..

Головы поворачиваются на свои места.

Я г а: А театрик?!

Г о р ы н ы ч: Молчать!.. Все вон!.. Устал!..(К невесте)
А ты иди ко мне на чердак, я тебя ласкать буду!..

Гонг.

С к о м о р о х и:

И пошел Иван-Дурак
Без дороги, просто так!..

Ой, дела совсем плохи,
Уж пропели петухи,

Уж вторые грянут вот...
Лес дремучий... Что в нем ждет?
Кто подскажет молодцу,
Где дорога к мудрецу?..

Только, вдруг, вдали — огни!..

И в а н:

Что там?.. Черти, что-ль?!

С к о м о р о х и:

Они!..

Сцена 3. У чертей

С к о м о р о х и разбегаются, а мы уже слышим песню чертей. Исполняется 1-й и последний куплеты песни «Стой, кто идет?» группы «Лимонадный Джо». И И в а н а уже ч е р т и в свой хоровод втащили и крутят-вертят им, издеваются, играют...

Стой, кто идет?
Предъявите паспорт!
Остановись, живое существо.
В этих местах ты бродишь напрасно,
Здесь таким существам
Ходить запрещено! Ходить запрещено!

А-я-яй, туда нельзя! А-я-яй, сюда нельзя!
А-я-яй, туда нельзя! А-я-яй, сюда нельзя!

Стой, кто живет?
Здесь жить запрещено!
Это вас касается,
И это не смешно.
В этом месте нужно
Приказы выполнять
И не надо мне в лицо
Тяжело дышать! Тяжело дышать!

И в а н (вырываясь из хоровода):

Эх, хвосты счас накручу,
Да в костер наворочу!..
Не хватает егерей,
Видно, здесь на всех чертей!

Ч е р т и:

Что ты лезешь на рожон?!
Кто такой?!

И в а н:

Дурак!..

Черти перегляндываются.

Ч е р т и:

Нужон!!!

Билетеров нам мильены
Нужно в видеосалоны!..

Появляется Изящный черт.

И з я щ н ы й:

Ваня, сделка!.. Черти, ша!..

И в а н:

Прочь, продажная душа!..

И з я щ н ы й:

Как же это, Ваня прочь?!
Нас, хозяев, гонишь в ночь?!
Заблудиться я боюсь!..
А куда идешь, Ванюсь?!

И в а н:

А иду я к Мудрецу...

Черти переглядываются.

И з я щ н ы й:

Дело, видимо, к концу?..

И в а н:

Да-а!.. Но позабыл чуток —
Прямо иль наискосок?..

Черти переглядываются.

И з я щ н ы й:

А зачем, коль не секрет?..

И в а н:

Да какой!.. Секрета нет!..
Он нам должен разрешить
В Қанске вновь сезон открыть
Театральный, наконец!..

И з я щ н ы й:

Значит, должен вам Мудрец?!

Черти перегланулись.

Нам же должен обещать
Вообще не открывать!
Отыскался тоже кадр —
Нужен в Қанске им театр!..

И в а н:

Нужен!..

И з я щ н ы й:

Вряд-ли!..

И в а н:

Нужен!!!

И з я щ н ы й:

Вздор!!

И в а н:

Нужен, всем он нужен!!!

И з я щ н ы й:

Спор!!!

Ты за всех не голоси —

У народа вон спроси!..

А народ — он даст ответ!..

(Обращаясь к зрителям)

Нужен, братцы?.. Нужен?! Нет?!!

И не обращая внимания на реакцию зрителей, опять к Ивану.

Ну, вот видишь, а, Ванюся?!

Я — о большинстве пекуся!

А чтоб не было базара —

Строим парочку пивбаров,

(С пафосом)

Я народную деньгу
Даром тратить не могу!
Собираем голоса —
Голосуем только «за»!..

(Дирижирует зрителями)

Кто за это — вместе: «За!»...

(Кому-то из зрителей)

Что ты выпучил глаза?!
Три-четыре — вместе: «За»!!!
Бар проходит, спору нет!
Все, туши, ребята, свет!.,
Зал покинуть просим скоро
Иностраннных репортеров!..
Возражений, вроде, нет,
Продолжаем наш совет.

Ч е р т и:

— Дать народу кабаре!..
Водку, пиво и харе-е!..
— Пару сот видеотек —
Вот, что жаждет человек!..

И з я щ н ы й:

А ты, Ваня, гонишь дуру
Про какую-то Культуру!..

И в а н:

Да не все ж, ядрена вошь!..

И з я щ н ы й:

Все, брат, хошь или не хошь!..

В этом главный наш искус,

Чтобы все — на один вкус!

Правда, чтобы всех сплотить,

Нужно голодом морить,

Дефицита, да запрета —

Сплошь на все!.. На то, на это!..

Горя, войн, разрух поддать,

Потом водочки продать!..

Водкой горе дашь залить —

Будут на руках носить!

А подбросишь колбасу —

Все к чертям поразнесут!..

Развратить их можно вдрызг,

Чтоб стоял свинячий визг!..

И в а н:

Нет, вонючка, ты не прав!..

И з я щ н ы й:

Прав, у кого больше прав!

Не дано вам это знать!

И в а н:

Всех на этом не поймать!
Порно, водка, нищета!..

И з я щ н ы й:

Ваня, есть еще мечта!..

Ясно, что не весь народ
На разврат и кир клюет,
Но для тонких, Ваня, чувств-с
Есть другой набор искусств-с.
Мы таких интеллигентов,
Вот как ты, без документов,
Ловим, Ваня, на мечте,
На идее, доброте...

Мы их тонко искушаем...

И в а н:

Чем?..

И з я щ н ы й:

Земным, Ванюша, раем.
Обещаем: завтра, в час —
Будет точно рай для вас!..

После полудня, в тринадцать,
Рай, клянусь, наступит, братцы!..
Лишь запой, лишь заиграй,
Обещай им этот рай —

Каждый третий дурачок
Попадает на крючок!..
А умеем,.. — охренеть
Мы такие песни петь!..

И подали ч е р т и И з я щ н о м у гитару, и запел он песню «Город золотой», а черти в дудки заиграли, дудят в уши Ивану, до души достают... Научились даже хорошими и правильными, вроде, словами околдовывать человека, усыплять, пленять его. И в а н в мечте, И в а н у хорошо, И в а н готов остаться среди этих сладких звуков...

Под небом голубым
Есть город золотой
С прозрачными воротами
И яркою звездой.
А в городе том сад,
Все травы, да цветы
Гуляют там животные
Невиданной красы.
Одно, как желтый огнегривый лев,
Другое — вол, исполненный очей,
С ними золотой орел небесный,
Чей так светел взор незабываемый...

Окончили петь-играть ч е р т и, И в а н недвижим...

И з я щ н ы й (отдает чертям гитару):

Как душевно спелись...

Рассматривает Ивана, доволен своей работой

Ах, какая прелесть!..

Ч е р т и:

— Ну ты врезал!.. Ну ты дал!..

— До нутра его достал!..

— Дурня раем охмурил,

Обещаньем усыпил!..

— Ну, а как туда попасть?!

— Т-с-с!.. Молчок!.. Не наша власть!..

— Наше дело, чтоб во зле

Жить обманом на Земле!..

— В чем искус и политизм!..

Например, на коммунизм

Рай сменять, затем на ад!..

— А Дурак — обману рад!..

— Правдой, ведь, не проживешь!..

— Наша правда — это ложь!..

— Обманули Дурака

На четыре кулака!..

(Хохочут.)

— Да-а-а!.. Маэстро в духе был!..

— Даже Ванька кайф словил!..

— Ставить на учет пора?..

И з я щ н ы й:

Пусть проспится до утра!

Как проснется, сей товар —
Вышибалою в пивбар!..

Ч е р т и:

— Дуракам везет всегда!..
— Я ж давно хотел туда!..

Г о л о с И л ь и:

Ванька, смотри!..
Смотри, Ванька!!!

(И в а н очнулся)

И в а н:

Эх, горька, ядрена вошь,
Сладких обещаний ложь!..
Обвели Ивана?!
Кликну Атамана,

Он тебя, вонючку,
Свяжет в закорючку,
А уж коль Илья пойдет —
Весь подыметя народ!..

Тут не сумлевайся,
Эх, не попадайся!..
Слишком много, ей — же — ей
Разжилось вас здесь чертей

На спине народа!..

И з я щ н ы й:

Что ты, Ваня, что ты?!
(в сторону):
Больше всех дает хлопот
Этот, как его, народ!..
Эти самородки!..
Пораскрыли глотки!..

Правду, видите-ль, им дай!..
Эх, козел вас забодай!..
Эх, побольше б власти,
Разорвали б в части!

Навалились бы на вас,
Да еще не пробил час!
Но наступит, знаем, —
В ключья растерзаем

Этот, как его, народ!

Ч е р т и (хором):

Перекроем кислород!..

И з я щ н ы й:

Шкурой понимают,
Что их охмуряют!

Правду-матку сгоряча
Так и рубят как сплеча!
Безоглядно смелы!..
(к И в а н у делово)
Я ж к тебе по делу!
(доверительно)
Нас один, Ванюша, хмырь
Не пускает в Монастырь!
Мы и так и этак!..
Ты бы напоследок

Перед тем, ну как уйдешь,
Нам помог, ядрена вошь!
Мы тебя уважим :
К Мудрецу покажем

Путь-дорожку!.. По рукам?!.
Помоги, Ванюша, нам!..

И в а н (нехотя):

Что же ваши песни?!.

И з я щ н ы й (услужливо):

Не берут, хоть тресни!..

А уж как старались!..
Надо всем смеялись
В чем души не чает, —
Только лишь крепчает!..

И в а н:

В общем, так устройте...

И з я щ н ы й:

Как?!.

И в а н:

Родную спойте...

И з я щ н ы й:

Что?.. Родную?!. Понял, брат!..

(К чертям)

Где монахов компромат?!.

К а н ц е л я р с к и й
(поднося папки с документами):

Вот он!..

И з я щ н ы й (рассматривая бумаги):

Вот!.. Каналья!..

Он – из Забайкалья!..

(К чертям)

Все!.. Кончай, братва, базар!

Изучать репертуар

Светский и молельный!

Весь, от колыбельной!..

Усекли?!.. Вопросов нет?!..

(К И в а н у)

Все, Иван, физкультпривет!

И исчез бы, если бы вовремя И в а н его не остановил.

И в а н (грозно):

Понесу по кочкам!..

И з я щ н ы й (устало):

Ну и заморочка!..

Ох, проходу не дает

Это, как его, народ!

С Дураком вязаться,

Сам сдуреешь, братцы!..

Лишняя тревога!..

Да пошел ты к Богу!..

И в а н (твердо):

Мне пока до Мудреца!..

И з я щ н ы й:

Проводите Молодца!..

С к о м о р о х и:

С чертом вмиг до Мудреца
Проводили Молодца!..

Сцена 4.

У Мудреца

И в а н: В общем, так, батя давай нам Справку и дело с концом!..

М у д р е ц: С каким концом, Ваня?.. Об чем ты?..

И в а н: Об деле!..

М у д р е ц: Об каком?..

И в а н: Нужна справка, что нужен театр!..

М у д р е ц: «Нужна, нужен...» Ничего не пойму!..

И в а н (злясь): В Канске нужен театр!.. А мне нужна Справка...

М у д р е ц: Такая глушь. Извини, Ваня, на хрена вам театр?

Ч е р т: Вот и мы говорим — лучше парочку пивбаров!..

И в а н: Молчать, понесу по кочкам!..

М у д р е ц: Тише, Ваня, тише!.. Статуса для театра у вас не хватает!..

И в а н: Как не хватает!.. Это у нас-то не хватает? У нас история... Театру 70 лет!

Основан в марте 1920. Первый художественный руководитель — Кононенко Яков Каллистратович. Островским открывались!.. А в 1936 главный режиссер — Пасхалов!..

М у д р е ц: Пасхалов, Ваня?

И в а н: Пасхалов, батя!.. А ты как думал?! Шиллера, Погодина ставит!..

М у д р е ц: «Разбойников»?!

И в а н: И про разбойников, батя, про таких как ты!.. Статуса ему видите-ли, не хватает!.. А какие актеры работали?! Томский Виталий Семенович, Галилова Екатерина Ивановна, Белозерова Ирина Ивановна, Маслов Иван Кузьмич!.. До сих пор, кстати, в театр заглядывает, старое вспоминаем, о новом подумываем... 80 лет ему, на пенсии... Или вот Жилкин Ян Григорьевич, заслуженный работник культуры, художник... 39 лет в театре прослужил, с прошлого года на пенсии...

Ч е р т: И театру, Ваня, вашему пора на пенсию!..

И в а н: Цыц, закорючка, понесу ведь!..

М у д р е ц (примирительно): Дадим народу высказаться!..

И в а н: Сколько талантливых людей в нем работало и работает, а он — статуса не хватает!.. Всем хватает, а ему — не хватает!..

М у д р е ц: Сколько, Ваня?!

И в а н: Чего — сколько?

М у д р е ц: Талантливых людей.

И в а н: Много!.. В сорок пятом, например, главным Конвалевский был, в пятидесятые — Бродецкий... «Оптимистическую» ставили!.. В пятьдесят восьмом пришел главным Розанов... А с шестьдесят первого года — пятнадцать

лет директором был Абих Александр Адамович! Он вообще театр в люди вывел!.. С ним Главным режиссером работал Сермягин Илья Иванович, затем — Щербина, потом — Аскаров...

Мудрец (зевая): А сейчас, кто сейчас, Ваня?..

Иван: А сейчас — Глухов Анатолий Петрович...

Мудрец: Ну и как он, Ваня?

Иван: Рьяно!.. За четыре месяца четыре спектакля поставил!..

Мудрец: Молодец!..

Иван: Да, но поддержка ему нужна...

Мудрец: А что — город?

Иван: Да сам Председатель горисполкома и его зам. Ярулов помогают ему, да Кириллова зав. Отделом культуры, но и ты расстарайся, батя...

Разрешить!.. Поддержи!.. Ведь люди у нас хорошие. Верят, горят!..

Мудрец: В городе?..

Иван: И в городе и в театре... Вот, например, Рудь Марья Васильевна — зав. костюмерным цехом — 35 лет работает в нашем театре!.. А Руцкая — наш главный парикмахер — 27 лет у нас... Киршин Борис Александрович — зав. электроцехом — 16 лет в театре!.. А Ширкина — наш главбух — это же просто клад, батя!.. Душа человек!.. Денег на культуру не жалеет!.. А актеры?!

Мудрец: Так всего 11 осталось!..

Иван: Да зато какие, батя!.. Мичкова Екатерина — кстати, 15 лет у нас!.. Кулагина Алла Викторовна — 10 лет..., Кадочников., Васин, Клапина, Луканин, Герман!.. Даже свой Герман есть, батя!.. А ты — ста-а-тус!.. Разрешай 70-ый театральный!..

М у д р е ц: Ну зачем в глуши театр?! Ну, чем вы заманите народ?..

И в а н: Правдой!..

М у д р е ц: Правдой?!

А партийный аппарат?..

И в а н:

Да теперь он Правде рад!

М у д р е ц:

Городской!.. А Краевой?!

И в а н:

Думаю, за нас горой!..

М у д р е ц:

А Суроткин?.. Рукша?!

И в а н (хмуро):

Рифму б не нарушить!..

М у д р е ц:

Набрались нахальства!..

Как ты об начальстве?!

И в а н:

Правда!..

М у д р е ц (передразнивая):

Пра-а-а-вда!.. Хватит!..

Ишь ты, бочку катит!..

(Примирительно)

Ой, нельзя, Ванюша,

Еще Правду слушать!

Он ее же не поймет

Этот, как его, народ!..

И в а н:

Но, а я-то, как мне быть?!

Не могу ж без Правды жить!..

Это ж, сам признайся..

М у д р е ц:

Говори, старайся!..

Да покуда ты — Дурак,

Тебя может слушать всяк!..

Это ж не опасно,

Что, брат, и прекрасно!..

И в а н:

Ой, мудрец, ты что-то

Не того чего-то!..
Мы не терпим фальши!..

М у д р е ц:

Ох, сошлю подальше!..

Расшумелся тут, гляжу!..
Враз на место посажу!..
Ишь ты, самородки,
Пораскрыли глотки!..

И в а н:
Ты куда меня не тырь,
Дальше некуда, — Сибирь!..

М у д р е ц:

Ты — дурак, Ванюшка,
Есть еще психушка!..
(В сторону)
Ни черта не разберет
Этот, как его, народ,
Явно, невменяем,
Сколь не управляем!..

И в а н:

Ах, ты, подлый старикан,
Думаешь — дурак Иван?!
Атамана кликну,
Да Илью подвигну!..

Хватит изуверства!..
К черту министерства!..
Вы и так, по всем статьям,
Подчиняетесь чертям!..

М у д р е ц:

Ну, Ванюшка, ты даешь,
Разъязви, ядрена вошь!..
Ну, Ванюша, скажешь!..
Днем и ночью пашешь

В целях благородства,
В результате — скотство!..
(Горько)
Ох, совсем не патриот
Этот, как его народ!..
Сколь не ставишь клизьму —
Нету коммунизму!..

Хотя, Вань, ты в чем-то прав,
Критику такую дав!..
Есть и неполадки,
В общем беспорядке!..

В чем-то есть и недосмотр!..
Не проходим медосмотр
На маразм и старость,
Узость и отсталость!..

Мало, без сомненья,
Нового мышленья!..

И в а н:

Старого здесь, батя,
Тоже мало, кстати!..

М у д р е ц:

Хватит об изъяне,
Едем к Несмеяне!..
Помаленьку врежем,
Рассмешим, потешим!..

И в а н:

Ты, дедок, поди, забыл:
У Несмеянова я был!..
Он, как мне сдается,
До сих пор смеется.

М у д р е ц:

Ты опять о деле!..
Ладно, на неделе
Я издам такой Приказ..

И в а н грозно двинулся к М у д р е ц у.

Ладно, понял!.. Все!.. Сейчас!..

Только к Несмеяне
Все ж заедем, Ваня!..

И в а н:

А до третьих петухов?!

М у д р е ц:

О-о!.. Успеем!! Будь здоров!!!

К петушкам поспеем!..

И в а н:

Что ж!..

М у д р е ц:

Мы счас — к курочкам!..

Сечешь?!

(Глумливо)

Надо же и отдыхать,

Свежей травки пощипать!..

(Вздыхнул)

Я, теперь, Ванюся,

Так лишь, гоношуся...

Сцена 5.

У Несмеяны

С к о м о р о х и:

С Мудрецом помчал Иван

Ох, до девок — Несмеян!..

До парней сурьезных
Рекетеров грозных.

Они здесь, в отеле,
Рядышком, балдели
С разрешенья Мудреца...
Малость выпили винца

С радости — печали,
В общем, так, скучали!..

М у д р е ц:

Вот она, брат, молодежь!

Н е с м е я н а:

Ску-у-чно!..

М у д р е ц:

Волком запоешь,

Глядя как скучают!..
И не замечают
Радости вокруг!..

1-й п а р е н ь:

Мудрец!!!

Н е с м е я н а:

А-а-а! Явился, наконец!..

2-й п а р е н ь

(Вялый смешок):

На конец явился!..

И не запылится!..

3-й п а р е н ь:

Ты, припоминаю, бать,

Обещал нас развлекать!..

4-й п а р е н ь:

Весели, папуся!..

Н е с м е я н а:

Или удавлюся!..

Надоело скучно жить!..

Обещал развеселить,

Что ж ты?!

М у д р е ц:

Несмеяна,

Я привел Ивана!..

Н е с м е я н а:

Ну и что, что это так!..

Не смешно!.

М у д р е ц:

Но он - дурак!..

И в а н: Ах, козел ты старый!.. Обсмеять меня вздумал!.. Эх, Мудрецы, этим только и занимаетесь, что обсмеиваете Ивана!.. Но, да им не смешно, что я — Дурак. Им так же не смешно, что ты — «умный»!..(К Несмеяне) А почему, спрашиваю я тебя?!

Н е с м е я н а: Почему, Ваня?..

И в а н: А потому, что это — ложь!.. Все — ложь!.. Не мудрец он вовсе, а я — не дурак. Это же во всех предисловиях написано!..

М у д р е ц: Предисловий начитался!..

И в а н: Это ж почему вам скучно?!

Н е с м е я н а: Почему?!

И в а н: А Правды нет, вот вам и скучно!..

Н е с м е я н а: Правда, Ваня!.. А где она?..

И в а н: А ее Мудрецы то и позапрытали!

М у д р е ц: Ложь!..

И в а н: Ты всегда говоришь ложь!..

Все смеются

Давай Справку!..

М у д р е ц: Ты сначала развесели ее, распотешь!..

Н е с м е я н а: Какую Справку, Ваня?..

И в а н: Что в Канске нужен театр...

М у д р е ц: Он Правду в глуши хочет утверждать!..

Ха-ха!..

Кому она нужна!..

И в а н: Давай Справку!..

Н е с м е я н а: Дай Справку!..

М у д р е ц: Но я же не... я!..

Н е с м е я н а: Не ты!.. Не ты!.. Я вижу, что — не ты!..

Взять у него Печать!.. В штанах, в потайном кармане!..

Парни отнимают Печать у М у д р е ц а, тот хохочет.

М у д р е ц: Ах-ха-ха-ха!.. Зачем всю Печать-то! Ах-ха-ха-ха-ха!.. Я ж боюсь щекотки!..

П а р н и: Экспроприация экспроприатов!.. Грабь награбленное!.. Ха-ха-ха!..

М у д р е ц: Ха-ха-ха!..

Н е с м е я н а: Теперь Ванька сам будет справки выдавать!..

И в а н: Всем, кому надо!.. Подряд... Без обмана!..

Н е с м е я н а: Ой, правда, Ваня, надоела мне вся эта карусель, эта ложь, этот обман, будто сплю!..

И в а н: Правильно!.. Ложь она всегда усыпляет... Вот ты, например, на кого ты похожа?!

Н е с м е я н а: Ну, на кого, Ваня?

И в а н: На Мельпомену!..

Н е с м е я н а: Ну ты даешь!.. Это богиня театра что-ли?

И в а н: Ну да!..

Н е с м е я н а: Ой, Ваня, не смей!..

М у д р е ц Ха-ха-ха. (Пукает).

П а р н и (Хохочут): Обещал и насмешил!.. Оглушил, так оглушил!!! (Подносят Печать Несмеяне).

И в а н: Ну точно!.. Вылитая, чего там!.. Вот ты, к примеру, Правду любишь...

Н е с м е я н а: Л-люблю!..

И в а н: А ее нету!.. И скучно тебе оттого!.. И вот ты, красивая баба, похожая на Мельпомену, а скучной чувихой получаешься!..

Н е с м е я н а: Ой, правда, Ваня!.. Говори, говори!..

И в а н: А я и говорю!.. Красивая, говорю, баба!.. Вылитая Мельпомена!.. И парни красивые, только дурью маются... Мудрецов тешат...

Н е с м е я н а: Говори, говори...

Музыка.

И в а н: Говорю!.. Что с тобой?!

Н е с м е я н а: Я, Ваня, вспомнила... Я когда-то Мельпомену играла... в самодеятельности... даже слова такие читала...

Театр!.. Любите ли вы Театр, как я люблю его, то есть всеми силами души вашей?..

И в а н: Мельпомена! Точно — Мельпомена!..

Н е с м е я н а-М е л ь п о м е н а (Продолжает): Или лучше сказать, можете ли вы не любить Театра больше всего на свете, кроме Блага и Истины?..

И в а н: Истинно, Мельпомена!..

М е л ь п о м е н а-Н е с м е я н а: О, ступайте, ступайте в Театр, живите и умрите в нем, если сможете!..

И в а н: Я тебя узнал, Мельпомена!..

М е л ь п о м е н а: Здравствуй, Иван!..

И в а н: Здравствуй!..

М е л ь п о м е н а : Что ты здесь делаешь?..

И в а н : Вот-те на!.. За Справкой пришел, чтобы театр в Канске спасти... Пойдем со мной!..

М е л ь п о м е н а : Подожди, Ваня! (К парням) Дайте-ка мне Ключ, который прячет Мудрец в сейфе под кроватью...

М у д р е ц : А Ключ — то зачем?! Оставьте хоть Ключ-то!!!

Парни приносят Ключ.

М е л ь п о м е н а : Это, Ваня Ключ от сердец зрителей!.. Только живущие Правдой в силах проникнуть в сердца людей!.. Ишь ты; как запыхался!.. Возьми его!.. Коли по силам вашему театру Правда — быть вам!..

И в а н : А как же ты?!

М е л ь п о м е н а : Я прииду, Ваня!.. Только позовете меня словами...

Шепчет И в а н у слова клятвы.

И в а н : Не поверят мне...

М е л ь п о м е н а (Смеется): Поверят, у тебя же — Печать!..

И в а н : Пойдем со мной, Мельпомена!..

М е л ь п о м е н а : Я прииду, иди!.. Мне нужно со столичными Мудрецами разобраться... А ну-ка, взяли его!..

Парни ловят М у д р е ц а , убегают с площадки, за ними уходит и

М е л ь п о м е н а

И в а н один, потом — С к о м о р о х и .

С к о м о р о х и:

И пошел Иван назад,
Хоть устал, но все же рад :
Встретил Мельпомену,
Вызволил из плену!..

А в кармане-то Печать!..
Можно и сезон начать!
Эх, Печать в кармане,
Что и нужно Ване...

Да и путь к концу уже,
Только что-то на душе
Все томит, скребется!..

И в а н:

Эй, кто там крадется?!

За спинами Ивана и Скоморохов промелькнули черти.

С к о м о р о х и:

Никого!..

И в а н:

А-у-у!.. Эгей!!.

С к о м о р о х и:

Ваня, Ваня, веселей

Шевели ногами!..

Опять промелькнули черти.

И в а н:

Кто там за кустами?!.

С к о м о р о х и (Оглядываясь):

Никого!..

И в а н:

Эх, маята,
Будто совесть нечиста,
Будто зло изведаль,
Будто взял и предал!..
(Осматривается)
Вот и леса строгий гул...

Присаживается у дерева, засыпает.

С к о м о р о х и (Растерянно):

- Задремал!.. Совсем заснул!..
- Глубоко!..
- Тревожно!..
- Разве ж это можно?!.
- У него ж, того, Печать!..
- Как же дело выручать?!.
- Сглаз!..
- Разбой!!.

— Измена!!!

В м е с т е: Следующая сцена!

Убегают.

Сцена 6.

Кошмарный сон Ивана

И в а н (Ворочается во сне):

Зло непросто разглядеть!..

Открывает глаза

Кто там?! Кто?!!

За кустами и деревьями опять появляются и прячутся черти, играют. Из леса выходит М е д в е д ь, у него в лапе авоська с пустыми бутылками.

М е д в е д ь:

Да я, Медведь!..

И в а н (удобнее усаживается под деревом):

На душе тревожно!..

М е д в е д ь:

Щас у всех, брат, сложно,

Хоть кричи на всю тайгу!..

Что, не спится?..

И в а н:

Не могу!..

М е д в е д ь:

Вот и мне не спится...
Усаживается на поваленное дерево.

Что вокруг творится!..
Закуривает.

Вот они меня пить и курить научили!..

И в а н: Кто?!

М е д в е д ь: Да черти!..

Ч е р т и за спинами И в а н а и М е д в е д я устраивают перебежки, чехарду, вскрикивают, завывают, пугают.

Проникли в монастырь и!..
Все одним, брат, махом
Полетело прахом!
(Выпускает струю дыма)
Устроили здесь курорт, зону отдыха!.. Что вытворяют!.. Я
вот бутылки собираю!.. Все, больше не могу!..

Сплевывает, затаптывает окурочок.

Завтра в зоопаркухожу!.. Лес— сплошной свинарник!..

Из леса выходит М о н а х с котомкой за плечами.

Это— мой напарник!

М о н а х:

Наломали же мы дров!..

И в а н:

Добрый день!..

М о н а х:

Иван?.. Здоров!..

Добрый?! И не знаю!..
Как в огне пылаю
С той поры, как согрешил:
В Монастырь чертей пустил!..
(Вздыхает).
Ад наверх прорвался!..
Вот разбой начался!..
Все взлетело кверху дном!..
Сплошь— Гоморра и Содом,

Да стриптиз-театр —
В преисподню кратер!..
Ох, и начался разгул!..
Ветер с Запада подул —

Иностранны беси,
Разные конфесси,
Ереси — на всякий вкус!..
Ох, и начался искуc!..

Супер интеллекты,
Аферисты, секты!..
Ох, и начался базар!..

М е д в е д ь:

Черный, брат, сплошной пиар!

М о н а х:

Смерть за благо примешь!..
Вместо имя — имидж!
В общем, брат, сплошная ложь,
Разъязви ядрена вошь!
Ложь одна лишь и видна!..

М е д в е д ь:
Формационная война!

М о н а х:

Ох, и поглумились!..
В общем, докатились
До экуменизма!..
Вот такая призма!..

Вот такой, брат, кавардак!..
Разъязви их всех растак!..
Как бы, поднатужась,
Пережить сей ужас —
Брань с нечистой силой!..
Господи, помилуй!..

М е д в е д ь:

Век такого не видал!..

М о н а х:

Ну, а я-то как пропал?!.
(Глубоко вздыхает)
О родне взгрустнулось,
Песня вспоминулась!..
Забайкалье!.. Отчий дом!..
И не помню, как потом
Разревелся бабой!..
Я на песни слабый!..

(Задумался)
На тоске я, брат, и влип, —
Залетел, как кур в ощип!..

(Вздыхает)

Кто про то проведал?!.

И в а н:

Это я, брат, предал...

М о н а х (Оторопело):

Как же это, братец, так?!.
Как же — ты?!!

И в а н (Горько):

Иван-Дурак!
За мечтой погнался...

Ч е р т и (Весело выскакивая из-за деревьев):

Вот и запродался!..

М о н а х (Чертям):

Прочь изыди, сатана!..

И в а н:

Горя душенька полна...
Ч е р т и (Задиристо):

Пыл свой поумерьте!..

И в а н:

Кто там?! Кто там?!

М о н а х:
Черти...

Ч е р т и:

Да чего, теперь, жалеть!..

М о н а х:

В оба нужно, брат, смотреть!..
Вот оно откуда!..
Эх, да ты — Иуда!..

Ч е р т и (Грянули хором):

По диким степям Забайкалья,
Где золото роют в горах!..

И замерли, и ждут, дразнят, театр показывают. М о н а х поднялся, махнул рукой и пошел в лес мимо И в а н а. М е д в е д ь заторопился за М о н а х о м, лоя и дергая его за рукав.

М е д в е д ь:

Ты б его, того, простил!..

Ч е р т и предупредительно, преувеличенно театрально смотрят за развитием сцены. М о н а х еще раз вздохнул, еще раз махнул рукой и углубился в лес.

Ч е р т и:

Ваня душу загубил!..
И свою, и брата!..
Вот она — расплата!..
(И продолжили песню)
Бродяга, судьбу проклиная,
Тащился с сумой на плечах!..

И замерли

И в а н (Неуверенно):

Понесу по кочкам...

Ч е р т и (Радостно):

Ты, брат, на крючочке!..

Поздно, Ваня, поздно!.. Жаль!..

Разгуляй свою печаль!..

И раздвинулся хор чертей, и вышла к Ивану Дочка Бабы Яги.

Да поженитайся!..

Ваня, развлекайся!..

Д о ч ь Б а б ы Я г и:

Поиграем под кустом?!.

Далекий гром.

Ч е р т и:

Слышишь, Вань, далекий гром?!.

Д о ч ь Б а б ы Я г и:

В куклы поиграю...

Дай, запеленаю!..

Пеленает Ивана.

Ч е р т и:

Все!.. Теперь попался!!.. Смех!!!
Для безудержных утех!..

Бликий гром.

Д о ч ь Б а б ы Я г и:

Я потом, Ванюся,
На тебе!..

Сильный гром. Появляется З м е й Г о р ы н ы ч.

З м е й Г о р ы н ы ч
(Договаривает фразу Дочки Бабы Яги):

Женюся!..

Пауза.

Дернул З м е й за пеленки, и покатился И в а н, вылетел из пеленок, стоит ни жив, ни мертв, а З м е й двинулся на него.

Ты уж соглашайся!..

Г о л о с И л ь и:

Ванька, просыпайся!..

Очнулся И в а н. Кошмарные видения медленно отлипают, отступают от него, расплываются...Исчезают черти в лесу, смеясь, корчат рожи.

Ч е р т и:

Коли душу запродашь —
Ты уже на веки наш!..

И в а н:

Мерзкие вы рожи!..
Господи мой, Боже!..
Как же это, братцы, так?!..
Кто же я?!..

Ч е р т и:

Иван-Дурак!..
Умный!.. Добрый!.. Смелый!..

И в а н:

Что же я наделал?!..
В Монастырь пустил чертей,
В тайники души своей!..

Х о р ч е р т е й (Вновь грянул):

По диким степям Забайкалья!..

И с хохотом рассыпался, исчезли последние кошмарные обрывки, но вдалеке, в Монастыре, насмешкой над И в а н о м продолжалось пение.

Где золото роют в горах,
Бродяга, судьбу проклиная!..

Появляются Скоморохи, но какие-то странные, хитрые, успокаивают Ивана.

Хитрые скоморохи:

С ними — грех вязаться,
С чем-то соглашаться!..
Они тотчас тут как тут
Вокруг пальца обведут,
Оболгут, обманут
И смеяться станут!..

Срывают с себя маски, хохочут. Это — черти.

Черти:

Обманули Дурака
На четыре кулака!..

Бегают вокруг Ивана, дергают его, тормозят, хохочут.
С нами поиграйся!..

Голоса Ильи и Атамана:

Ванька, просыпайся!..

Остолбенел Иван, замерли черти на мгновение в позах-дразнилках и вдруг опять ожили и гаркнули.

Обманули Дурака
На четыре кулака!..

И окончательно рассыпались, только по лесу эхом прокатился хохот.

Ч е р т и:

Ха-ха-ха-ха-ха-ха-ха !..

Обманули Дурака!..

Очнулся И в а н, приходит в себя, а к нему уже бегут настоящие
С к о м о р о х и, свои, родные.

С к о м о р о х и:

С ними, брат, в игру не лезь!..

Где же Ключ-то, Ваня?!.

И в а н (Хлопает себя по пазухе):

Здесь!..

Стой!.. А вы — не черти?!.

С к о м о р о х и:

Напугал до смерти!..

Что ты, Ваня, брат, окстись!..

И в а н:

Стой!.. А ну — перекрестись!..

На душе отравал!..

С к о м о р о х и (Крестятся):

Что ты, Ваня, право?!.

И в а н:

Вот нарвался!..

С к о м о р о х и (Успокаивают Ивана):

Ваня, Вань!..

Не печалься, перестань!..

И в а н:

На чертей нарвался,
С Дочкой заигрался!..
Чуть в конце такой игры
Не сыграл в тартарары!..

Божий страх изведаль,
Что Монаха предал!..
На душе — сплошной пустырь!..
В поруганье Монастырь

Отдал.. Эх, тревога!..
К Мудрецу дорога
Разве стоила того?!.

С к о м о р о х и:

Ваня, Ваня, про него
На театре скажешь,
Зрителям покажешь,
Всю изнанку Мудрецов,
Механизму подлецов

Истинно представишь,
Осудить заставишь!..
Строгий вынесем урок!..
Разве плох такой итог
Твоего старанья
Всем для назиданья?!

И в а н:

Так-то так, да все же — срам!..

(Оглядывается).

Разбежались по углам!..

С к о м о р о х и:

Каждый, брат, боится
С бесами схватиться!..

И в а н (Грозит в сторону леса):

Атамана кликну!.. Ишь!..
Да Илью!.. Шалишь!... Шалишь!!.
Разыгрались что-то
За спиной народа!..

С к о м о р о х и:

Спит народ, и оттого
Злыдни мучают его!..

И в а н:

Темная дорога!..

С к о м о р о х и:

Ни царя, ни Бога!..
Знать, Ивану одному
Все по силе, по уму!..
Да хранят героя
Атаман с Ильею!

И в а н:

Но чтоб в силах бой держать,
Злую нечисть поприжать, —
Нужно всем стараться
В Духе укрепляться!

Просто так, ядрена вошь,
Их дубиной не возьмешь!..

С к о м о р о х и:

Лишь духовной битвой,
Общею молитвой.

И в а н:

Эх, проснись, Святая Русь!..

(Грозит в сторону леса).

Я еще сюда вернусь!..
И споем, и спляшем!..
Свое Слово скажем!..

С к о м о р о х и:

Скажем, Ваня!..

И в а н:

А печаль —
Пропадай!.. Чего не жаль,
Так унынья, братцы!..
Весело стараться
На Добро!..

С к о м о р о х и (Радостно):

Теперь — здоров!..
Вань, до третьих петухов
Времени осталось,
Честно скажем, — малость!
Только-только, чтоб успеть!..

И в а н:

Эх, в огне нам не гореть!..

С к о м о р о х и (Весело подхватывая):

Не тонуть нам, Ваня,
В море-океане!
Ведь не может, братцы, ох,
Жить без Правды Скоморох!..
Умираем, кстати,
Тоже Правды ради,
Чтоб жила она в веках
На словах, в делах, в сердцах!..
Для нее стараться —
Наше дело, братцы!
Потому-то без затей
Для нее и для людей —
Огненное чувство
Нашего искусства!..

Долго, нет ли, но — к концу
Путь обратный молодцу!..
Все вокруг знакомо!..
И в а н:

Эх, дошел до дома!..
Скоморохи:
А в театре — глушь да тишь!..

И в а н:

Есть здесь кто-нибудь?! Не спишь?!

Сцена 7.

Возвращение.

Скоморохи исчезают, появляются Персонажи, впереди сонный Конторский.

Конторский:

Сколько можно повторять?..
За кулисами — не спать!..

Лиза:

Дождать Ивана!..
Так еще ведь рано!..
Ой Иван!..

Илья:

Дошел!..

Атаман:

Пришел!!!

Лиза:

Вань, а Мудреца нашел?!

Иван:
Да!..

К о н т о р с к и й:

А Справку смог достать?!

И в а н:

Справку?!.. Целую Печать!..

А еще!..

Л и з а:

Ой, молодец!..

И в а н:

Ключ от зрительских сердец!..

А еще!!.

Л и з а:

Ванюша!..

К о н т о р с к и й (Вертит в руках Печать):

Что с ней делать, слушай?!

И в а н:

Как что делать?.. Ведь — Печать!..

Л и з а:

Разрешается начать!..

К о н т о р с к и й:

Что начать?..

Л и з а:

Открыться!..

И в а н:

Может получится,
Если смело глянуть вдаль, -
Театральный фестиваль!..

Л и з а:

Канский театральный.

К о н т о р с к и й:

Вань, ты ненормальный!..

Л и з а:

Попрошу не обижать!..
За идеи — уважать!

К о н т о р с к и й:

Ну, во-первых, Ваня,
Он уже есть!.. В Канне!..

И в а н:

Где?!

К о н т о р с к и й:

Во Франции!..

А т а м а н:

А жаль!..

Л и з а:

То ведь — кинофестиваль!..
Это не загвоздка,
Он нам — просто тезка!..
Наш же — персональный,
Канский театральный!..

К о н т о р с к и й:

Во-вторых, Ванюша,
Ты меня послушай,
Мы до статуса...

А т а м а н:

Молчать!..

К о н т о р с к и й:

Не дотянем!..

И в а н:

А Печать?!

К о н т о р с к и й:

Что... Печать?! Таланты
Здесь нужны!.. Гиганты!..

И в а н (Передразнивая):

Мощные актеры,
Суперрежиссеры?!

К о н т о р с к и й:

И чтоб — до отказа
Матерьяльна база!..
А иначе тленно
Все!..

И в а н:

А Мельпомена?!.

Явится богиня
Так театр не сгинет!..
Ты забыл про это?!

К о н т о р с к и й:

Но ее, брат, нету!..

И в а н:

Есть!.. Она вручила
Мне слова, в них сила
Тайная искрится..
То — призыв явиться!..
Скажешь: «Мельпомена»!

Л и з а:

Будет?!!

И в а н:

Непременно!..

Л и з а:

Я опять в тумане...
Очень верю Ване!..
Чую вдохновенье,
Нет совсем терпенья,
Предлагаю — вызывать
Нам ее!..

К о н т о р с к и й:

Голосовать!..

Все Персонажи поднимают руки.

Л и з а:

Ваня, просим хором!..

И в а н:

Вместе с режиссером
Только можно вызывать!..

К о н т о р с к и й:

Срочно разбудить!.. Позвать!..

Н и к ч е м н ы й:

Коль дела совсем плохи...

Кричат петухи.

К о н т о р с к и й:

Что там?!

Л и з а:

Третьи петухи!..
И еще я слышу... Вот!..

К о н т о р с к и й:

Что там?!

Л и з а:

Режиссер идет!..
Рано как проснулся!..

К о н т о р с к и й:

Ну-у, совсем рехнулся!..

А т а м а н:

Он, поди, совсем не спит!..

Н и к ч е м н ы й:

Да-а!.. Театр-то горит!..

К о н т о р с к и й:

Что решаем, братцы, —
Спрятаться, остаться?!.

А т а м а н (Поднимает саблю, грозно):

Голосуем!.. Кто со мной?!

Все поднимают руки, так и встречают Р е ж и с с е р а.

Л и з а:

Вон, идет!..

К о н т о р с к и й и Л и з а (вместе):

Совсем плохой!..

Входит Р е ж и с с е р.

К о н т о р с к и й:

Так!.. Прошу вниманья!..

Р е ж и с с е р:

Что здесь за собрание?!

Пауза.

Ничего не слышу,
Почему на крыше?!
Кто вы?

К о н т о р с к и й:

Мы — не воры!..

Р е ж и с с е р:

Новые актеры?..

К о н т о р с к и й:

Да!.. Нет!, но мы — ваши!.

И в а н:

Все мы — Персонажи!..

Нам дано из плену

Вызвать Мельпомену

Вместе с Режиссером!..

К о н т о р с к и й:

Возвратить актерам!..

И в а н:

Зрителям!.. Готов ли

Ты на этой кровле

К нею со словами

Обратиться с нами?!

Р е ж и с с е р:

Это... Я в смущеньи! —

Вроде посвященья?!

И в а н:

Да!..

Р е ж и с с е р:

Все будто снится!..

И в а н:

Вот призыв явиться!..

(Шепчет Режиссеру тайные слова).

Р е ж и с с е р:

Это есть – Призвание?!.

И в а н:

Да!. Теперь – вниманье!..

Р е ж и с с е р (Торжественно):

Звезда моя, ты есть на белом свете,

Поддай мне знак,

Откройся хоть на миг!

Появляется Мельпомена, звучит отрывок из оперы А. Рыбникова
«Звезда и смерть Хоакина Мурьетты». Имитация.

М е л ь п о м е н а:

Я – твоя свобода

Я – твоя звезда...

На устах горячих

Чистая вода.

Чтобы ни случилось

Позови меня.
Я с тобою буду
И средь бела дня.

Я — твоя удача,
Я — судьба твоя.
Все, что ты умеешь в жизни
Это — я, это — я.
Я тебе сияю
Из-за серых туч
Не теряй из вида
Мой певучий луч
Я — твоя свобода
Я — твоя звезда...
На устах горячих
Чистая вода.

Я с тобою рядом,
где меня и нет...
Не теряй из виду
мой жемчужный свет

Подайте режиссеру
Ключ от зрительских сердец!..

Иван подает Ключ. Актриса, игравшая Мельпомену-Несмеяну, выходит на первый план и читает клятву.

Мельпомена:

Да преклонится тот, который знает —
Куда ведет, к чему он призывает —

Перед доверьем зрительских сердец!..
Над ними не возвысится он!.. Просто
Со всеми вместе путь осилит к звездам,
Со всеми вместе!.. То — его венец!..
Со всеми вместе, в том его природа,
Он может жить лишь болями народа,
Со всеми вместе счастьем может жить!..
Над болью мы людской не вознесемся,
Сейчас мы перед Зрителем клянемся,
Клянемся этой Правде посвятить
Всю нашу жизнь!..

А к т е р ы и Р е ж и с с е р:

Клянемся!..

Музыка.

Р е ж и с с е р приглашает зрителей на премьеру..

И вдруг — пошла мелодия... Торжественная... И все исполнители праздничного представления на всех сценических площадках включаются в общий танец — ритуал. Это начинается Эпilog праздника.

Эпilog

На фоне мелодии идут, уже звучавшие ранее слова

М е л ь п о м е н ы.

Г о л о с М е л ь п о м е н ы: Театр!.. Любите ли вы Театр так, как я люблю его, то есть всеми силами души вашей?.. Или лучше сказать, можете ли вы не любить Театра больше всего на свете, кроме Блага и Истины?..

Добры й Молодец и Красна Девица:

Ой, вы гой еси,
Добры молодцы,
Добры молодцы,
Красны девицы!
День воскресный
Нынче запомнится
Вам веселием
Да забавами,
Да рассказом,
Сказкою доброю
Про Ивана за Правдой ходившего,
Да от кривды Театр спасавшего,
За культуру свою радевшего,
Чтобы слово с подмостков слетевшее
Окрыляло сердца, поднимало ввысь,
Было правдою, не лукавило,
Чтоб печалило и забавило,
На борьбу со злом
Поднимало бы,
И сердца Добром
Наполняло бы!

Закончили чтецы и зонд с вымпелом — эмблемой театра взмывает вверх. Звучит финальная музыка, все исполнители поднимаются с колен, распрямляются, провожают зонд, затихает музыка.

Общий поклон зрителям.

Уходят участники представления с подмостков и вновь (чуть тише) зазвучали мелодии, которыми открывался праздник.

Об авторе

Ерёменко Владимир Спиридонович родился в 1948 году в городе Мариинске Кемеровской области. Окончил школу в 1967 году. Служил в армии (1967 – 1969 гг.). В 1973 году окончил Кемеровский государственный институт культуры (ныне университет) режиссерско-театральное отделение. В 1973-1975 годах работал директором Дворца культуры имени Горького города Мариинска и режиссером Народного театра. С 1975 года по сей день преподает на кафедре режиссуры театрализованных представлений и праздников Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Параллельно с педагогической деятельностью работал режиссером-постановщиком, главным режиссером Кемеровской государственной областной филармонии (1989 – 2001гг.). В 2001 году окончил Московский Свято-Тихоновский Православный Богословский институт (ныне гуманитарный университет) катехизаторско-педагогическое отделение.

Автор учебных пособий по написанию сценариев и постановке праздников, сборников сценариев, поэтических книг.

Член Союза писателей России.

Живет в Кемерове.

Электронная почта: vseler@yandex.ru

СОДЕРЖАНИЕ

От автора.....	3
Введение.....	11

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ ОТ СОЦИАЛЬНОГО ЗАКАЗА К СЦЕНАРИЮ

Глава первая.....	16
Социальный заказ и мировоззрение художника. Сбор материала (начало). Проблема. Конфликт.	
Глава вторая.....	36
Театрализованный массовый праздник. Тема. Идея. Пафос. Сверхзадача.	
Глава третья.....	55
Замысел. Композиция. Сюжетный ход. Событийный ряд. Сценарий.	

ЧАСТЬ ВТОРАЯ ОТ СЦЕНАРИЯ К ПОСТАНОВКЕ

Глава четвертая.....83

Место проведения праздника. Художественный образ. Сбор материала (продолжение). Организационный комитет.

Глава пятая.....99

Первая встреча с коллективом. Репетиции. Выразительные средства режиссера. Генеральная репетиция. Последние приготовления праздника. Смотр позиций.

Глава шестая.....117

Театральный подъезд. Начало праздника. Течение праздника. Конец праздника. Театральный разъезд. Анализ работы.

Заключение.....129

Послесловие.....130

Цитируемая литература.....131

Рекомендуемая литература.....134

Приложение.....137

Учебное издание

ЕРЁМЕНКО Владимир Спиридонович

ТЕАТРАЛЬНЫЙ СКАЗ

Опыт праздничного производства

Сценарий и постановка

театрализованного массового праздника

Специальность 070209

«Режиссура театрализованных представлений и праздников»

Учебное пособие

В авторской редакции

Компьютерный набор – Л.А.Ерёменко

Вёрстка – А.В.Ерёменко-Клаузер

Художники – Э.А.Гуденко, Ю.М.Михайлов

Дизайн обложки – К.В.Горюнов

Художественный редактор – В.С.Ерёменко

Автор проекта, редактор-составитель серии

В.С.Ерёменко

Подписано в печать 11.11.2014 Формат

Бумага офсетная белая, плотность 65 г/м. Гарнитура LiteraturnayaC.

Тираж 1000 экз. Заказ №

Отпечатано в ООО «ТД «Азия-принт»,
650004, г. Кемерово, ул. Сибирская, 35 «А»

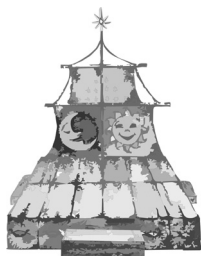
Тел. (3832) 35-21-19

**По вопросам заказа и приобретения книг обращайтесь
по телефонам:**

8(384-2) 31-56-88

8-961-704-97-36

Электронная почта: vseler@yandex.ru



**ПРАЗДНИЧНАЯ
КУЛЬТУРА РОССИИ:
КУЗБАСС**