

Анатолий Силин

**Театр выходит
на площадь**

Анатолий Силин

Театр выходит на площадь

«Автор»

2026

Силин А. Д.

Театр выходит на площадь / А. Д. Силин — «Автор», 2026

В своей книге А.Д. Силин размышляет о специфических трудностях, подстерегающих режиссера этого сложного, но такого увлекательного вида искусства, делится опытом, описывает некоторые приемы и методы работы при постановке представлений на открытом воздухе и на нетрадиционных сценических площадках, подробно рассказывает о целом ряде разножанровых представлений у нас в стране и за рубежом. Книга написана живым, увлекательным языком, она представляет интерес не только для специалистов, но и для широкого круга читателя. Книга может быть использована в качестве учебного пособия студентами культпросвет училищ и институтов культуры, студентами факультетов режиссуры театральных вузов.

© Силин А. Д., 2026

© Автор, 2026

Содержание

Введение	5
ЧАСТЬ I. РАБОТА РЕЖИССЕРА НАД СЦЕНАРИЕМ МАССОВОГО ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ	10
1. СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СЦЕНАРИЯ МАССОВОГО ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ	10
2. ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ СЦЕНАРИЯ	15
3. ВЛИЯНИЕ МЕСТА ДЕЙСТВИЯ НА РЕЖИССЕРСКИЙ СЦЕНАРИЙ И ФОРМУ МАССОВОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ	21
4. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕСТНОГО, КОНКРЕТНОГО И ДОКУМЕНТАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА В СЦЕНАРИИ МАССОВОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ	26
5. РИТУАЛЬНЫЕ ЭПИЗОДЫ В СТРУКТУРЕ МАССОВОГО ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ	33
ЧАСТЬ II. ПОИСК СРЕДСТВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ	37
1. РАБОТА РЕЖИССЕРА С ХУДОЖНИКОМ. ЗРИТЕЛЬНЫЙ ОБРАЗ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ И СОЗДАНИЕ «ОКРУЖАЮЩЕЙ СРЕДЫ»	37
Конец ознакомительного фрагмента.	40

Театр выходит на площадь

Введение

Надо сыграть мятежный дух народа. ... Хорошо, если бы кто-нибудь написал пьесу, где нет ни одной отдельной роли. Во всех актах играет только толпа. Мятеж. Идут на преграду. Овладевают. Ликуют. Хоронят павших. Поют мировую песнь свободы...

Евг. Вахтангов

(Материалы и статьи. – М.: ВТО. 1959, с. 106).

В прошедшие годы повсеместно распространилась тенденция отмечать знаменательные даты и юбилеи, дни городов и профессий массовыми театрализованными представлениями и праздниками. Огромный толчок в развитии этого вида искусства дали праздники и представления, поставленные в дни XX Олимпиады, II Всемирного фестиваля молодежи и студентов, в рамках II и I Всесоюзных фестивалей народного творчества. По количеству праздников на душу населения, а также по числу участвующих в них трудящихся, мы давно обогнали все развитые капиталистические страны, не говоря уже об отсталых. Таким образом, проблема массовости, то есть количественная проблема, ныне с успехом решена. Сегодня на повестку дня встал вопрос качества, вопрос художественного уровня наших представлений и праздников. И здесь необходимо сказать, что во многих случаях этот уровень весьма низок, особенно на периферии. Иногда он приближается к откровенной халтуре. А это вдвойне опасно: во-первых, дискредитирует сам вид искусства, в результате чего многие мастера театра начинают относиться к нему полуснисходительно-полупрезрительно; во-вторых, воспитывает дурной вкус и привычку к низкопробному зрелищу у миллионов зрителей. Основная беда всех этих многочисленных культмассовых мероприятий – отсутствие творческой фантазии, банальность постановочных решений, неумение организовать репетиционный процесс. Из года в год на самых разных специальных площадках и по любому поводу мы видим один и тот же набор штампованных приемов и отработанных ходов. Мы научились делать стандартные официозные стадионные зрелища с фанерными броневидами и тачанками, прочёсом флагов и фоновой трибуной, а подчас не знаем историю дома, в котором живем, историю своего села или города, судьбы живших рядом людей.

Корень проблемы, на мой взгляд, заключается в недостаточной компетентности многих сценаристов и режиссеров, в их низком творческом потенциале.

В самом деле, а где сегодня готовят (на начальном, вузовском уровне) режиссеров массовых театрализованных представлений и праздников? Есть в институтах культуры отделение режиссеров клубных массовых представлений и праздников, но в этом противоестественном сочетании слов – «клубные массовые» – первый эпитет явно превалирует над вторым. Институты культуры не располагают для подготовки таких режиссеров (не клубных, а именно массовых) ни необходимой материальной базой, ни современными техническими средствами, ни площадками для практической работы, ни, наконец, штатом преподавателей – профессионалов в данном виде искусства (особенно на периферии). Можно ли представить себе выпускника режиссерского факультета ГИТИСа, который бы никогда не работал на сцене? Вряд ли. А выпускники вышеназванных отделений институтов культуры, которые никогда не работали на площади, на стадионе, в парке и во Дворце спорта, – явление типичное.

Все то же самое можно сказать и о выпускниках отделения режиссеров эстрады и массовых представлений ГИТИСа. Педагоги здесь, конечно, гораздо более квалифицированные, но и тут эстрада – существительное, а массовое представление – прилагательное, как сказал бы

незабвенный Митрофанушка. И базы, конечно, тоже нет, разве что кто-то из мастеров возьмет студентов на свое представление помрежами.

Но природа, как известно, не терпит пустоты. И «свято место» заполняется «смежниками» – бывшими тренерами, преподавателями гимнастики, эстрадными администраторами и конферансье. Первые умеют четко и красиво «развести» на поле тысячи спортсменов и солдат, вторые знают, на кого из эстрадных актеров зритель «идет», и чье имя, набранное красной строкой, «делает сборы». Так велика ли беда, что ни те, ни другие не имеют ни малейшего представления о сверхзадаче и сквозном действии, образной мизансцене и пластической метафоре, стилизованном жесте и аллегорической пантомиме, ежели есть и аншлаги и аплодисменты?

Когда к постановке массовых представлений и праздников привлекаются профессиональные режиссеры, получившие традиционное театральное образование, то есть приученные к работе в условиях стандартной сцены-коробки, результаты бывают не лучше.

Один из зачинателей массовых представлений под открытым небом в нашей стране известный театральный режиссер, народный артист СССР Николай Павлович Охлопков говорил: «...каждый режиссер, работающий в драме, не может пройти стороной мимо проблемы массового представления»¹.

И вот «режиссер, работающий в драме» (в опере, оперетте, эстраде, цирке, словом, в любом традиционном, апробированном виде зрелищного искусства), впервые ставит массовое театрализованное представление в нетипичных предлагаемых обстоятельствах, скажем, на площади. Какие неожиданности подстерегают его, в чем состоит специфика новой работы, каких просчетов и ошибок должен он опасаться, на что следует обратить внимание в первую очередь?

Прежде всего режиссер видит, что здесь все не то, чему его учили. Нет традиционной сцены-коробки, оснащенной стандартным арсеналом средств театральной машинерии: занавесом и кулисами, софитами и рампой, штанкетами и поворотным кругом. Вообще нет постановочных цехов с их складами готовых костюмов, декораций, реквизита, аппаратуры и со штатом профессиональных рабочих. Впрочем, и света в театральном значении этого слова, а зачастую и мало-мальски приличной акустики тоже нет. Нет также постоянной труппы актеров и подготовленного административно-управленческого аппарата. Да и самой атмосферы театрального здания с его портиком и порталом, люстрами и ложами, капельдинерами и контрамарками, с его ассоциациями, с той самой магической «пылью кулис», которая еще до начала спектакля помогает зрителю «настроиться», пробуждая в его сердце священный трепет предвкушения грядущего таинства, – всего этого тоже нет.

В массовом представлении совершенно иные пропорциональные соотношения объемов декораций и человеческой фигуры, иной ракурс, вообще иная схема взаимоотношений объекта и субъекта. Совсем не обязательным условием здесь является фактор фронтального обзора, когда актеры работают на небольшом возвышении прямо перед зрителями. В данном случае зрители могут находиться вокруг исполнителей и среди них, актеры могут быть высоко подняты над аудиторией («космический полет» с использованием подъемного крана или вертолета) или находиться внизу, у ее ног (места для публики расположены крутым амфитеатром). Здесь зрители могут сидеть, стоять и даже лежать (допустим, представление идет на пляже), могут и двигаться от одной сценической площадки к другой (шествие, манифестация). Наконец, в ряде представлений (массовое гулянье, карнавал) зрители сами становятся исполнителями, активно участвуя в действии.

И, наконец, здесь нет главных компонентов традиционного театра. Нет драматургии с привычными диалогами и монологами, репликами и ремарками, с подробной психологической

¹ Охлопков Н. П. Я ищу театр потрясения. – Театр, № 8, 1969

мотивировкой каждого поступка героя и тщательной, скрупулезной разработкой характеров, нет этой литературной первоосновы, которую остается лишь расцветить узором трактовки и вязью мизансцен. И нет привычного режиссеру и зрителю процесса психологического перевоплощения актера в образ.

А что же есть?

Есть огромные масштабы представления и огромные постановочные трудности, целый ряд принципиально новых проблем. Необходимо так разместить массу зрителей, чтобы всем всё было видно и слышно, чтобы была возможность одновременного появления и ухода с площадки многочисленных групп исполнителей и больших колонн техники (и при этом не терялся темпоритм действия), необходимо создать неповторимую атмосферу, свойственную именно данному представлению. Режиссер обязан уметь использовать архитектурные и ландшафтные особенности сценической площадки, учесть связанные с данным местом исторические ассоциации, не пряча недостатки этого места действия, а превращая их в достоинства. Он должен возглавить и направить работу временно созданной режиссерско-постановочной бригады, должен организовать репетиции с тысячами неподготовленных людей. И все это в условиях, когда ему дают одну-две (максимум три!) сводные репетиции и, как правило, одну техническую репетицию, в которую надо вместить и монтировку оформления, и установку света, и наладку звука, и проверку проекций... А если еще учесть, что все это огромное количество сил и средств тратится чаще всего на представление, которое будет показано всего один раз! Какая огромная ответственность ложится на режиссера, не имеющего права не то, что на ошибку, но даже на привычную театральную «накладку». Вспомним, что в традиционном театре, где спектакль репетируется несколько месяцев, ни одна премьера не обходится без «накладок»: то актер текст забыл, то вышел не вовремя, то реквизит ему не подали или прожектор не включили... И ничего страшного не происходит, зритель, как правило, этих «накладок» даже не замечает. Но представим себе на минуту, что случится, если на площадку «выйдет не вовремя» несколько тысяч человек или колонна автомашин?.. Кроме того, одноразовость показа определяет невозможность что-то доработать, исправить, внести коррективы с учетом реакции публики, и это еще больше повышает меру ответственности режиссера.

Наиболее часто встречающаяся у неопытного режиссера ошибка – это попытка механического перенесения на постановку массового представления апробированных приемов и навыков, полученных при работе в традиционном театре. Ошибка эта может привести в лучшем случае к провалу представления, в худшем же – к катастрофе.

Так что же получается? – может возникнуть вполне резонный вопрос. Выходит, вечные законы системы К. С. Станиславского вообще неприменимы к этой массовой форме?..

Нет, это, конечно, не так. Общие, основные законы творчества, открытые и сформулированные Константином Сергеевичем Станиславским, такие, как учение о сверхзадаче и сквозном действии, о «жизни человеческого духа на сцене» как основе основ любого зрелищного искусства, естественно, полностью относятся и к массовому представлению. Может быть, здесь они проявляются даже более ярко. Только вот пользоваться этими понятиями надо не по-школа, а творчески, ибо средства и методы воздействия на аудиторию здесь совершенно иные, нежели в драматическом театре.

При постановке массового представления необходима особая форма выражения. По жанру такое представление ближе к искусству плаката или карикатуры, чем к бытовой зарисовке, здесь более уместен широкий и грубый мазок настенной росписи, нежели филигранность и изысканность восточной миниатюры. Кроме того, следует учесть, что поскольку на массовом представлении присутствуют самые широкие слои публики, оно должно быть демократичным, понятным и общедоступным. То есть в нем должны сочетаться лаконизм и образность, величественность и зрелищность, символика и ясность.

Специфика работы в области массовых форм требует от режиссера знания всех видов искусств, умения использовать их в представлении. Ведь здесь могут участвовать драма и опера, оперетта и цирк, духовые и симфонические оркестры, сводные хоры и небольшие вокально-инструментальные ансамбли, классический балет и народный танец, кино и эстрада, пантомима и куклы. И кроме этого, в представлении участвуют спортсмены и воинские подразделения, коллективы художественной самодеятельности и большие группы детей.

Режиссер также должен знать законы монтажа и законы коллективного восприятия, уметь пользоваться старинными полузабытыми приемами площадного театра (средневековой мистерии и комедии дель арте, скоморошьего действия и народного балагана) и самыми современными техническими средствами художественной выразительности (все виды осветительной и звукоусиливающей аппаратуры, кино- и диапроекции, радиомикрофоны и телевидение, лазеры и пиротехника), и многое другое.

Короче говоря, это должен быть совершенно особый режиссер – режиссер синтетического массового театрализованного представления. Но помимо всего, уже перечисленного, он должен также быть сценаристом и организатором собственного представления, уметь ставить громадные массовые сцены и вовлекать в действие тысячи зрителей. Именно такому режиссеру, как никому другому, подходит придуманный В. Э. Мейерхольдом термин «автор спектакля».

В предлагаемой читателю книге сделана попытка проанализировать, основные специфические трудности, с которыми приходится сталкиваться режиссеру при постановке массового представления; обобщить принципиально важные творческие находки и приемы, использованные в практике крупнейших мастеров этого вида искусства, у нас в стране и за рубежом, и на этой основе сформулировать общие закономерности режиссуры массовых театрализованных представлений; рассмотреть причины некоторых, наиболее часто встречающихся ошибок, и дать рекомендации, как их избежать в практической работе.

Книга адресована в первую очередь выпускникам институтов культуры, культпросветучилищ, театральных вузов и другим молодым специалистам, не имеющим опыта практической работы, а также режиссерам-практикам, постановщикам массовых представлений, не имеющим необходимого теоретического образования, наконец, всем интересующимся этим видом искусства.

Содержание книги сознательно ограничено проблемами постановки массовых театрализованных представлений только под открытым небом и на больших нетрадиционных сценических площадках.

Мы не будем здесь касаться проблем постановки праздника. Во-первых, они слишком глобальны и затрагивают сферу не столько искусствоведения, сколько социологии. Во-вторых, праздник состоит из множества разножанровых массовых театрализованных представлений и концертов, а прежде чем понять целое, надо разобраться в каждой его детали.

Мы не будем здесь также говорить о постановке массовых представлений и больших тематических концертов в традиционных театральных залах, об этом достаточно полно и подробно написал народный артист СССР, профессор И. М. Туманов в сборниках, подготовленных советом ВТО по массовым театрализованным представлениям и праздникам, и в своей брошюре «Режиссура массового праздника и театрализованного концерта»¹. Неоднократно писал об этом также А. А. Рубб и другие режиссеры.

В данной книге речь пойдет только о специфике работы режиссера при постановке массового театрализованного представления под открытым небом (улица, площадь, парк, набережная, поле, лужайка в лесу, стадион, открытая эстрада, территория мемориала, акватория и т. д.) и на больших нетрадиционных сценических площадках (Дворец спорта, киноконцерт-

¹ Туманов И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта – Л.: ЛГИК 1974

ный зал, внутренние помещения памятника архитектуры и т. д.). Сюда же следует отнести и те случаи, когда режиссер ставит представление в стандартном театральном помещении, но использует нетрадиционные площадки внутри него: ступени у входа, фойе, лестницы, ложи, проходы зала и т. д.

Поскольку речь идет о практической режиссерской деятельности, то каждое теоретическое положение мы пытались проиллюстрировать большим количеством примеров. Примеры подобраны таким образом, чтобы показать специфику работы режиссера над театрализованными представлениями различных жанров (театрализованный митинг, митинг-реквием, торжественная манифестация, гала-концерт, представление, посвященное юбилейной дате, детский праздник, карнавал, костюмированное шествие) и на всевозможных площадках – как под открытым небом, так и на нетрадиционной сцене.

Конечно, приведенные примеры не являются эталоном сценического решения аналогичных представлений. Мало того, к любому описанию можно относиться и как к негативному примеру, как к «доказательству от противного». Подобное рассмотрение примера, пожалуй, даже продуктивнее для самостоятельного творчества.

Книга состоит из трех больших частей: «Работа режиссера над сценарием», «Поиск средств художественной выразительности», «Репетиционная и организационная работа». Конечно, на практике невозможно разорвать единый творческий процесс, как нельзя разять на части одного человека, именуемого «режиссер-сценарист». В процессе написания сценария режиссер мысленно видит будущее представление, в своей фантазии уже «ставит» его, прикидывает имеющиеся в наличии силы и средства, постановочные возможности и реальные сроки. Как правило, одновременно с работой над сценарием режиссер просматривает коллективы, подыскивает место действия, создает режиссерско-постановочную группу, выдает первые задания художнику, музыкальному руководителю, то есть занимается уже и поиском средств художественной выразительности, и организационно-постановочной работой.

А в процессе репетиционной работы режиссер неоднократно переделывает и корректирует сценарий. Именно поэтому мы иногда будем возвращаться к уже описанным примерам, но рассматривать их в новом аспекте, применительно к теме конкретной главы.

ЧАСТЬ I. РАБОТА РЕЖИССЕРА НАД СЦЕНАРИЕМ МАССОВОГО ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

1. СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СЦЕНАРИЯ МАССОВОГО ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Работа режиссера над постановкой массового театрализованного представления начинается с режиссерского замысла, определяющего образно-постановочное решение, «ход» будущего представления, то есть его сквозное действие, форму, атмосферу и стиль. На профессиональном жаргоне такой замысел называют «задумкой». И поскольку в данном случае первичным элементом будущего представления оказывается не пьеса и не музыкальная партитура, а именно режиссерская «задумка», то и в дальнейшем режиссер, как правило, выполняет функции драматурга либо в гордом одиночестве, либо в соавторстве с профессиональным литератором. Такое вынужденное совмещение режиссером профессий, в известной мере оправдано еще и тем, что пока у нас нет драматургов – профессионалов в данной области искусства, знающих его специфику и специализирующихся на создании сценариев для массовых театрализованных представлений. Таким образом, помимо трех основных (по В. И. Немировичу-Данченко) функций режиссера – постановщика, воспитателя и организатора – здесь он выступает еще и в качестве режиссера-драматурга, то есть еще в большей степени превращается в создателя представления, «автора спектакля».

Вот пример интересной режиссерской «задумки», определяющей разом сквозное действие, форму и стиль будущего представления.

А. А. Рубб поставил большое театрализованное представление «Вечерняя Москва» в ЦПКиО им. Горького в Москве как сценический вариант одноименной газеты. Билетеры были одеты продавцами газет, ведущие выступали от лица киоскеров «Союзпечати», кордебалет – «Живые буквы» – в танце складывал заголовки эпизодов.

Толчком к возникновению у режиссера «задумки» являются конкретные предлагаемые обстоятельства данного представления: его тема, идея и сверхзадача, место проведения, наличие творческих сил и материальных средств, документы и легенды, обряды и обычаи, связанные с данным событием и местом. В отличие от традиционной пьесы, которая пишется «вообще» и может быть поставлена в любом театре и в любое время, сценарий массового представления в подавляющем большинстве случаев прочно «привязан» к конкретному месту и определенному событию. И. М. Туманов пишет, что режиссеру массового представления «важно овладеть темой не в меньшей, а быть может, и в большей степени, нежели его литературному собрату. И он неизбежно на время станет исследователем, будет изучать архивы и прессу, экспонаты мемориальных и художественных музеев, вместе с драматургом постарается привлечь к этой подготовительной работе глубоких и заинтересованных специалистов»¹.

Замысел диктует режиссеру отбор номеров, выдачу задания на переработку их и подготовку новых. А уже наличие определенных номеров вместе с доскональным знанием местного материала помогает режиссеру на основе «задумки» составить режиссерский план будущего

¹ Театр под открытым небом. Сборник. – М.: ВТО, 1969, с. 12

представления. И лишь затем наступает этап создания подробного литературно-режиссерского сценария.

Массовое представление обязано быть действенно-динамичным, зрелищным, эмоциональным и образным. Ему категорически противопоказаны статично-декламационные, так называемые «разговорные» эпизоды и сцены. Символические и аллегорические построения, пластические метафоры, образные мизансцены, ассоциативный звуковой ряд и т. д., словом, все то, что сейчас стало модным называть «системой аудиовизуальных образов», заменяет здесь диалоги и монологи. Это особенно ярко видно при постановке представлений в помещениях, не приспособленных для показа традиционных спектаклей, или на открытом воздухе, где текст попросту не слышен, не доходит до зрителей. В этих случаях, кстати, если режиссерам очень нужно что-то «сказать», а не только показать зрителю, они заменяют звучащее слово написанным. Но «пишут» эти необходимые слова, а иногда даже целые фразы, конечно, не пером по бумаге, а специфическими средствами, присущими только этому виду искусства: фигурами исполнителей или деталями реквизита на поле стадиона, цветными флажками на фоновой трибуне, зажженными лампочками на электротабло, специальными титрами, проецируемыми на большие экраны, и т. д.

Итак, в основе зрелищной природы массового театрализованного представления лежат большие танцевально-музыкально-пантомимические композиции, подкрепленные минимальным количеством текста. Причем текст этот должен быть сжатым, емким, образным, отлитым в тугую поэтическую строку или в хлесткую цирковую репризу.

Все эти необходимые условия надо обязательно учитывать уже на стадии создания сценария. На последнем его этапе чаще всего и нужна режиссеру помощь профессионального литератора – автора текстов, лучше поэта, чем драматурга или прозаика. Казалось бы, эти тезисы не должны вызывать возражений. Тем не менее, практика показывает, что основная беда большинства массовых театрализованных представлений сегодня – это засилие слова, псевдолитературщина.

Вышесказанное не означает, конечно, что во всех видах массовых театрализованных представлений всегда и везде надо отказываться от звучащего слова – этого величайшего достижения культуры и цивилизации, могущественнейшего оружия в деле агитации и пропаганды. На тех сценических площадках, где есть соответствующая звукоусиливающая аппаратура, где можно добиться более или менее приличной акустики (киноконцертные залы, зеленые театры, некоторые Дворцы спорта), конечно, не следует отказываться от этих апробированных и привычных средств выразительности традиционного литературного театра, но не надо забывать о чувстве меры и точности отбора. Иначе «слово – полководец человеческой силы»¹ превратится в пустые «слова, слова, слова...»².

Частая ошибка, которую допускают многие режиссеры в поисках образного решения эпизода, идет от обратного. Это подмена литературного текста «живой картиной». Но, увы, образ вне действия не дает желанного эффекта. Без конфликта, без борьбы, без активной действенной линии массовое представление превращается в набор более или менее удачных иллюстраций. И в худшем случае становится попросту скучным. А это – гибель для любого вида зрелищного искусства, тем паче для массового театрализованного представления. Особенно часто приходится видеть эту ошибку при постановке театрализованного шествия (торжественного или карнавального, в данном случае – безразлично). Действие заменяется простым физическим движением, проходом или проездом костюмированных групп и декорированных машин. Это может быть и не скучно, так как происходит быстрая смена впечатлений, но это все равно инертно, бездейственно.

¹ Маяковский В. ПСС. – М.: ГИХЛ, 1958, т. 7, с. 105

² Шекспир В. ПСС. Гамлет. – М.: Искусство, 1960, т. 6, с. 53.

В каждой группе должен быть свой несложный сюжет или свой концертный номер, действие, свет, звук, музыка. Каждая машина должна стать маленьким театром или трибуной на колесах. Конфликт может быть и внутри номера, и между номерами, но он обязательно должен быть.

Массовым театрализованным представлениям должна быть также обязательно присуща символическая, аллегорическая форма выражения. Не случайно от величественных представлений, посвященных открытию и закрытию XX Олимпийских игр, которые поставил на стадионе им. В. И. Ленина в Лужниках И. М. Туманов, в памяти остались именно театрализованные, символические эпизоды: шествие античных квадриг и колесниц, с которых Жрицы усыпали лепестками роз дорогу героям-олимпиамкам; бег Сергея Белова с факелом буквально «по головам» спортсменов фона; слеза олимпийского Миши на фоновой трибуне и надувной Миша, улетающий в ночное небо. Подобные представления (конечно, меньшие по масштабу) ставились в эти дни по всей нашей стране. Каждый режиссер искал образное решение темы, строил зрелище так, чтобы оно было эмоциональным, действенным, понятным без слов. Скажем, на стадионном представлении в Туле, посвященном последней остановке Олимпийского факела перед его прибытием в Москву, помимо основателей Олимпийских игр – древних греков – на колесницах, на поле выехал и сам Пьер де Кубертен в старинном авто образца 1912 года (подлинная машина, обнаруженная в гараже одного тульского коллекционера). Это было не просто занимательно, но в аллегорической форме повествовало о преемственности идей олимпизма – идей мира, красоты и гармонии. Театрализованный пролог представления был решен как символический эстафетный бег с препятствиями. Спортсмены разных эпох и стран, преодолевая барьеры косности и ханжества, препоны расовой и политической дискриминации, преграды, установленные противниками московской Олимпиады и организаторами пресловутого бойкота, передавали друг другу символический факел Дружбы и Мира – олимпийский огонь, пока он не достиг своей цели – Москвы.

Ведь бег заслуженного мастера спорта СССР, олимпийского чемпиона Сергея Белова почитам, поднимаемым перед ним спортсменами фоновой трибуны и исчезавшими за его спиной, не был просто эффектным постановочным трюком, как, скажем, дорожка из искусственного снега на открытии Олимпиады в Сараево или движущаяся чаша Олимпийского огня в Лейк-Плсиде. Нет, это был емкий и легко расшифровывающийся образ: олимпийский чемпион был вознесен на пьедестал руками тысяч спортсменов, они ему прокладывали путь, он был вершиной той пирамиды, фундамент которой – многомиллионное физкультурное движение.

Образная структура массового театрализованного представления рождается в процессе поиска зрелищного эквивалента действенной линии, а действенность представления определяется конфликтами, борьбой идей, столкновением противоборствующих сил внутри каждого эпизода. Эту действенную линию и образное ее выявление режиссер обязан предусмотреть еще на уровне создания сценария.

На этом же этапе режиссер-сценарист должен решить проблему выхода на площадку и ухода с нее больших масс исполнителей. Ни занавеса, ни «чистых перемен» в массовом представлении нет, какие-либо неоправданные паузы недопустимы. Поэтому идеальное решение проблемы – когда сами перестановки удается театрализовать, сделать их элементом сценического действия. Например, на одном из массовых театрализованных представлений (режиссер М. Д. Сегал) так был решен эпизод «Война». На зеленом поле стадиона спортсмены в красном трико выстроились так, что обозначили контур карты Советского Союза в границах начала 1941 года. Красными флагами были помечены на этой карте крупнейшие города страны. Под звуки темы «Нашествие» из Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича через западные, северные и южные ворота стадиона мерным шагом выступали на поле колонны «фашистов» (спортсмены в черном трико). Каждая колонна была построена в виде стрелы. Под натиском враже-

ских сил контуры карты стали отступать, сжиматься, сокращаться до размеров, не захваченной врагом территории. Черная масса заполнила почти треть стадиона, подошла вплотную к «Москве», «Ленинграду» и «Сталинграду». И после серии номеров, ярко демонстрирующих борьбу народа с захватчиками, границы вновь начали стремительно расширяться, вытесняя «черные силы» за пределы стадиона, пока все поле не заполнилось красным цветом Победы...

Когда мы говорим о сценарии массового представления, то менее всего имеем в виду сценарий в кинематографическом или телевизионном значении этого слова, то есть некое литературное произведение, в котором по сравнению с традиционной пьесой лишь слегка расширено описание зрительного ряда. В данном случае «сценарий» – всего лишь общепринятый термин. По форме он гораздо больше приближается к оперному или балетному либретто или к сценарию пантомимы, это описание действенно-событийной линии с развернутыми и подробными постановочными ремарками, это специфический режиссерский сценарий.

Режиссер-сценарист массового театрализованного представления должен найти театральный, зрелищный эквивалент слову, создать пластический (музыкальный, световой) образ, равноценный образу литературному, а иногда даже более сильный, более действенный. Написать сценарий массового театрализованного представления – значит, создать особый образный мир, мир поэтической условности, мир символов и аллегорий, гиперболизации и гротеска, метафор и ассоциаций.

В принципе можно (а иногда и нужно) создать массовое театрализованное представление, в котором вообще не будет ни одного звучащего слова. Это, в гораздо большей мере, театр для глаза, нежели для уха. Не зря ведь в отличие, скажем, от радиотеатра или от оперы здесь зрители, а не слушатели. Соответственно, и в, так называемом, «литературном сценарии», как это ни парадоксально, практически не будет литературы, кроме развернутых режиссерских описаний системы звуковых, световых, проекционных пластических и тому подобных образов.

Вот что пишет известный врач-психолог В. Леви: «Театр меня гипнотизирует особой, только ему доступной формой общения. При непосредственном контакте только 30% информации человек воспринимает с помощью слов. Остальное – движения, жесты, взгляды, интонация, вырастающие в театре до символа»⁶.

И это – о традиционном литературном театре. Что же говорить о массовом представлении?! К нему, пожалуй, более всего подходит известная формула В. В. Маяковского:

«Театр – не отображающее зеркало,
А – увеличивающее стекло»⁷.

Отсюда и гиперболизация, и гротеск, столь свойственные народному, площадному театру, и увлечение масками, куклами, клоунадой, и использование средств плаката или карикатуры.

Наиболее яркий пример такого искусства дает сам Маяковский. Вспомним образ революционного потопа в «Мистерии-буфф»: дырка в земле, бьет фонтан, все протекает, дома, улицы, даже Эйфелева башня – все течет лавой...

«...улицы льются,
растопленный дом низвергается на дом.
Весь мир,
в доменных печах революции расплавленный,»

⁶ Театр, 1977, №11. с. 85

⁷ Маяковский В. ППС. – М.: ГИХЛ, т. 11 с. 353

лется сплошным водопадом...»⁸.

Кто из драматургов сегодня решится на создание такой метафоры, образа такой мощности и силы? А кто из режиссеров сумеет найти такому словесному образу пластический эквивалент?.. Но вот Питер Шуманн, руководитель прогрессивного уличного театра «Брэд энд паппет» («Хлеб и кукла») из США, ставит сцену библейского потопа в спектакле «Крик людей о пище» (подробнее о театре и о спектакле – во второй части). Все актеры, одетые в белые полотняные рубахи и такие же штаны, ложатся плашмя на землю и медленно по-пластунски ползут, а Ной стоит на их спинах, упираясь в землю шестом. Когда он отталкивается от «дна» и переносит тяжесть тела на одну ногу, под другой слегка продвигается белая фигура. Иногда он перешагивает с одного тела на другое, как с льдины на льдину во время ледохода. И так вся эта масса медленно-медленно ползет, плывет, перемещается с одного края площадки на другой. Эффект от этой мизансцены – грандиозный.

«Там, где сценическое пространство будет заполнено большим количеством действующих лиц, скульптурная выразительность мизансцены... становится совершенно необходимой»⁹, – писал величайший мастер образного мизансценирования С. М. Эйзенштейн.

Впрочем, это уже не имеет отношения к сценарию, это сказано о постановочной работе режиссера. Но ведь мы, как уже сказано, искусственно разрываем неразделимое понятие «режиссер-сценарист», чтобы удобнее было рассмотреть проблему по частям. А на практике все это слито воедино: замысел, сценарий, постановка... Иногда раньше всего режиссер внутренним взором видит образную мизансцену, она ему подсказывает «ход» всего представления, а лишь затем из этого зерна вырастает сценарий. В создании художественного образа все имеет одинаковое значение, все может пойти в дело – и искусство выстраивания мизансцен, и оформление, и костюмы, и реквизит, и свет, и музыка, и шумы, и особые, специфические средства выразительности, свойственные только данному виду искусства.

⁸ Там же, т.2 с. 181

⁹ Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6-ти т. – М.: Искусство, 1967, т.5, с. 237.

2. ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ СЦЕНАРИЯ

В сценарии массового театрализованного представления, как и в любом драматургическом произведении, наличествуют завязка, развитие действия, кульминация и развязка. Только здесь они обычно именуется иначе: пролог, серия тематических эпизодов, финал.

Пролог – это эпиграф ко всему представлению. В то же время он часто несет и экспозиционные функции, содержит какое-то количество необходимой информации. Существует мнение, что массовое представление нужно начинать большим, мощным номером многочисленного коллектива. Действительно, чаще всего так и бывает. Но это вовсе не обязательно.

Например, массовое представление на стадионе в Артеке, посвященное седьмому Всесоюзному слету пионеров, начиналось так. Поздний летний вечер. Стадион до отказа заполнен гомонящей детворой. Но вот нежным перезвоном колокольчиков звучат позывные – первая строчка песни А. Островского «Пусть всегда будет солнце». Два цветных луча световых пушек, скрестившись в центре стадиона, освещают маленькую девочку в парадной пионерской форме. В руках у нее тонкий, легкий, переливающийся в лучах прожектора жезл тамбурмажора. В полной тишине плавным танцевальным шагом девочка выходит на середину гаревой дорожки. Останавливается. По-хозяйски оглядывает застывшие в ожидании трибуны, дальние края стадиона – все ли готово?.. Поднимает палочку вверх... Пауза... Резкий взмах! И разом грянули трубы сводного духового оркестра, вспыхнули все прожектора, и в такт маршу вращая своей волшебной палочкой, повела маленькая фея колонны участников на зеленое поле стадиона...

Концерт, посвященный итогам II фестиваля народного творчества в РСФСР, начинался так. В темноте открывается занавес. На заднике – утреннее озеро в тумане (слайд-проекция). На фоне мерцающей воды – черные силуэты берез. Меж деревьев появляется фигура мальчика. Он идет вдоль берега и играет на свирели. К нему подходят девочки в народных костюмах. Все вместе выходят на центр. Детские голоса, тихо, проникновенно поют а' капелла народную песню: «Солнышко, зернышко, выгляни в окошко...». Над озером занимается заря. Первые лучи солнца освещают верхушки берез. К детям подходят музыканты с рожками, жалейками, гусями, подхватывают мелодию. Из-за озера медленно выплывает солнце. Из-за деревьев группами выходят девушки, звучит лирическая песня, начинается хоровод. Полный свет на сцене. Представление началось...

Каждый тематический эпизод (а в представлении их может быть 5–6 длительностью по 15–20 минут) должен иметь законченное образное решение и, в свою очередь, состоит из тех же компонентов: завязки, развития действия, кульминации и развязки. Все эти эпизоды должны быть сюжетно или ассоциативно связаны между собой, и следовать друг за другом по степени эмоционального нарастания, логично подводя зрителя к финалу.

В финале, как правило, основная кульминация представления и его развязка совмещены в ударный, эмоционально-приподнятый эпилог апофеозного звучания. Такой финал обычно называют «точкой» представления, хотя правильнее было бы сравнить его с восклицательным знаком. Однако иногда возможен и «тихий» финал, финал-многоточие, уход в пустоту, в темноту, в тишину... Это, хотя и редко, но тоже возможно. Пример такого финала мы приведем ниже, в рассказе о представлении «Дорога длиной в 1418 дней».

Тематические эпизоды являются плотью, «телом» представления. Каждый такой эпизод состоит из отдельных номеров. Номер в массовом представлении соответствует понятию «явление» в классической драме, а иногда даже выполняет функции отдельной реплики, фразы.

К сожалению, сплошь и рядом приходится видеть, как иные режиссеры, поставив пролог и финал, все остальное представление, самую суть его сводят к простому концертному показу номеров, всех, какие есть в этот момент в наличии. Но даже и в этой ситуации, когда режис-

сер фактически выполняет функции эстрадного администратора или помрежа, он вынужден думать о соотношении и чередовании жанров и ритмов, о нарастании эмоционального впечатления и т. д. То есть как-то выстраивать последовательность номеров, исходя из их качества. Кроме того, режиссеру приходится думать о «связках» между номерами. Чаще всего в роли этих «связок» выступает банальный конференс, который престижнее сейчас именовать «текстом ведущего».

Конечно, такое построение массового представления говорит либо о полном непонимании режиссером специфики, либо о катастрофической нехватке времени на постановку, либо, наконец, об откровенной халтуре. Хотя уже и в этом, качественно неполноценном, варианте представления заложены основы того, что является одной из главных специфических функций работы режиссера массовых форм еще на стадии создания сценария, – монтажа номеров.

Массовое представление – это не прокат готовых номеров, как в эстрадном концерте, и не иллюстрация с их помощью какого-то тезиса. Это сплав-коллаж из разножанровых номеров, документального материала, кино- и диапроекции, специально написанных текстов и т. д., и т. п., в результате чего рождается новое качество, создается произведение совершенно нового синтетического, комплексного жанра.

При монтаже используются, как правило, имеющиеся в наличии в данном конкретном месте номера профессиональных актеров и самодеятельности, детские и спортивные номера. Подготовка новых, специально созданных для данного представления номеров, к сожалению, очень редко представляется возможной. Во-первых, для этого нет времени, во-вторых, не хватает опытных ассистентов-единомышленников, специалистов в различных жанрах. А руководителям местных коллективов, как правило, бывает невыгодно тратить время, силы и средства на постановку номера, который пройдет всего один раз. Скорее здесь следует говорить о переработке, переделке, доводке готовых номеров (хотя это очень болезненный процесс и для руководителей коллективов, и для их участников, и прибегать к такой мере следует только в случае крайней необходимости). Чаще всего номера приходится сокращать, учитывая темпоритм всего представления, использовать какой-то фрагмент номера. Иногда – переодевать актеров или менять в номере музыкальное сопровождение, чтобы добиться единого цветового и музыкального решения всего представления. Но, как правило, – объединять несколько номеров в один сводный. Очень часто создаются сводные хоры и оркестры, сводные хореографические и спортивные номера. Большим мастером создания таких грандиозных номеров был И. М. Туманов. В тематических концертах, поставленных им в разные годы на сцене Кремлевского Дворца съездов, участвовали: сводный ансамбль из 250 скрипачей всех союзных республик под руководством Л. Когана; ансамбль балерин – народных артисток СССР; танцевальный ансамбль, объединивший танцоров всех закавказских республик; ансамбль учащихся младших классов всех музыкальных школ Москвы и Ленинграда вместе с солистами – народными артистами СССР. Подобный принцип объединения номеров одного жанра в мощный сводный номер может быть использован, хотя и в меньших, конечно, масштабах, всеми режиссерами массовых представлений.

В представлении, которое ставится на большом открытом пространстве (стадион, площадь), сольное выступление, как правило, вообще невозможно без сопровождения его кордебалетом или мимансом для приведения номера в соответствие с масштабами площадки. Но при этом не только меняется количество исполнителей в номере, а приобретает новое качество. С. В. Якобсон в одном из поставленных им представлений на стадионе окружил солистку балета сотнями танцующих по всему полю школьников-десятиклассников. Возникла новая сцена «Школьный бал». Точно так же к эпизоду «Три мушкетера» был добавлен сборный коллектив фехтовальщиков Ленинграда, который демонстрировал все виды боя, в том числе бой на алебардах. А в сцену из «Тихого Дона» были включены конная атака эскадрона казаков и

лихая пляска с саблями ансамбля донских казаков. Впрочем, это уже ближе к монтажу номеров.

При создании представления текстовые «связки», конферанс являются самым примитивным способом соединения номеров, а потому наименее желательным. Текст должен нести самостоятельную смысловую нагрузку, помогать в создании поэтической атмосферы, доводить до зрителя минимум необходимой информации. Но все это возможно в закрытом помещении с хорошей акустикой (например, в концертном зале), а никак не на больших открытых площадках, где ведущего попросту не видно и не слышно.

В идеале никакие специальные «связки» вообще не нужны, номера должны быть смонтированы так, чтобы один логично вытекал из другого, был естественным продолжением и развитием темы, или, наоборот, чтобы номера, согласно сюжету, вступали друг с другом в конфликт, в столкновение (так называемый «контрастный монтаж»). «Два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество»¹, – писал С. М. Эйзенштейн.

В принципе существуют два типа монтажа: последовательный, когда все номера просто выстроены в определенном логическом порядке друг за другом, и параллельный, когда действие разворачивается одновременно в нескольких плоскостях, дополняя и обогащая одно другое. А когда эти события сталкиваются друг с другом, рождая новое качество, новый художественный образ, мы говорим «ассоциативный монтаж» (или, как его называл В. Яхонтов, «монтаж взрыва»).

Рассмотрим все типы монтажа на конкретных примерах.

Последовательный монтаж. Чаще всего используется логика хронологической последовательности, но могут быть и иные внутренние логические «связки». Вот один пример.

28 октября 1977 года в большом актовом зале МВТУ шло театрализованное представление «Я сердцем помню эти годы». Сцена – очень неглубокая, приспособленная для заседания президиума и показа кинофильмов. Поэтому на ней не было декораций, только задник. Он был сделан в виде полуобъемного контура огромного знамени. Левая часть контура – древко с наконечником, орденскими лентами и золотыми кистями, весь остальной контур – золотая бахрома. В прорези этого контура – свободно висящая ткань розового цвета. Она служила экраном для кино- и диапроекции, а кроме того, подсвеченная лучами разного цвета, изображала голубое небо, желтое поле пшеницы и т. д. Справа от сцены прямо в зале на небольшом помосте располагался вокально-инструментальный ансамбль, слева – тоже слеша поднятый над уровнем зала – камерный хор МВТУ.

Эпизод «Знамя Победы» в этом представлении был смонтирован так.

На фоне темного задника, по которому бежали тревожные облака (движущаяся театральная светопроеция), двое ведущих – Юноша и Девушка в лучах «пистолетов» рассказывали о подвиге студентки МВТУ Валерии Патковской. (Условия акустики актового зала позволяли использовать этот прием). В годы войны Валерия была руководителем разведгруппы «Вера», заброшенной в тыл врага. Группу выдал предатель. Девушек зверски пытали, жгли раскаленными прутьями, у одной разведчицы вырезали на спине звезду, но они держались стойко и мужественно. В последнюю ночь перед казнью девушки пели свои любимые песни о Москве, «Катюшу», и вся тюрьма подпевала им...

Девушка-ведущая тихо запевает «Катюшу», почти говорит первые строки. С повтора куплета песню подхватывает еще одна девушка – из хора, потом еще одна и еще. Женская группа хора поет а' капелла, и на этом фоне говорит Юноша:

– В 1957 году в Пскове, в камере бывшей гестаповской тюрьмы был найден пожелтевший от времени листок школьного учебника. На нем написано...

¹ Эйзенштейн С. М. Изб. произведения в 6-ти т. Т. 2, с 157

Девушка достает клочок бумаги и в луче света читает:

– Сегодня 27 октября 1942 года...

ЮНОША. Вчера исполнилось ровно 35 лет с того дня, как Лера писала свое последнее письмо. Слушайте!..

ДЕВУШКА. Нас трое. Мы честно выполнили свой долг перед Родиной. За это нас истязают фашисты. Но что бы они ни делали, мы погибнем честно, как в бою. Прощайте, товарищи! Отомстите за нас!..

ЮНОША. И на обороте листка Валерия своей кровью нарисовала контуры красного знамени.

Удар литавр. Подсвечивается красным светом и трепещет алое знамя в прорези задника. На его фоне темные силуэты ведущих – как живые памятники. Звучит в исполнении ВИА «Баллада о красном знамени» О. Фельдмана, С последними ее словами («Слушайте! Это знамя бессмертно!») вновь выступают ведущие.

ДЕВУШКА. Частица красного знамени, нарисованного кровью бывшей студентки МВТУ, была и в знамени, водруженном нашими солдатами над рейхстагом.

И, подхватывая ее последние слова, гремит над залом голос Ю. Б. Левитана (фонограмма):

– И когда над рейхстагом взвился красный стяг, это было не только знамя нашей военной победы. Это был светлый символ надежды, символ освобождения и счастья всех народов!

В зале вспыхивает весь свет. К зрителям обращается ведущий;

– На вынос знамени прошу встать! Знамя внести!

Гремит «Встречный марш» (фонограмма). Солдаты роты почетного караула вносят в зал боевое знамя. Под этим знаменем идут бывшие студенты и преподаватели МВТУ – участники Великой Отечественной войны. В это время звучит дикторский текст:

– В зал вносится боевое знамя первого полка седьмой дивизии народного ополчения Бауманского района. Под этим историческим знаменем сражались студенты и преподаватели нашего училища, которые в первые дни войны ушли добровольцами на фронт.

Диктор перечисляет идущих под знаменем ветеранов. Знамя устанавливается в специальной подставке, возле него замирает почетный караул. Хор исполняет песню Д. Шостаковича «Ветер мира колышет знамена побед...».

В этом примере все номера смонтированы последовательно и связаны друг с другом темой красного знамени.

Параллельный монтаж. Простейшим примером параллельного монтажа является широкоизвестный полиэкранный фильм. Но в массовом представлении он нередко совмещается и с номером, идущим на сцене. В качестве примера можно привести эпизод из концерта, поставленного И. М. Тумановым. Шесть огромных киноэкранов, как шесть лепестков, расходились от центра сцены Кремлевского Дворца съездов. На них проецировались документальные кинокадры идущих солдатских ног. В сапогах и в обмотках, в валенках и босые, они месили глину и снег, брели по песку и по траве, печатали шаг на параде и бежали в атаку. А в самом центре сцены было диафрагмированное экранами отверстие, «окно». И в этом черном провале на специальной подставке стояла маленькая фигурка женщины-матери в белом до пят платье и в черном вдовьем платке (народная артистка СССР И. Архипова). Она пела «Вот солдаты идут...».

Прием параллельного монтажа номеров может быть использован, конечно, и без применения кинопроекции. Так, сценарий одного из наших представлений, посвященных годовщине Победы, был построен на подлинных письмах и документах времен Великой Отечественной войны. Действие постоянно развивалось в нескольких параллельных плоскостях: блиндаж на фронте, в котором солдат перед боем пишет письмо домой, и одновременно мы видим хату в деревне, где его родные читают это письмо; ставка Гитлера, где идет торг между гауляйтерами,

за временно захваченные советские территории, и партизанский отряд, где обсуждается план уничтожения гауляйтера Белоруссии. И т. д.

Ассоциативный монтаж. Классическим примером является монтаж С. Эйзенштейном залпов броненосца «Потемкин» с тремя скульптурными изображениями льва, так, что кажется, будто от выстрелов спящий лев поднимает голову и встаёт на задние лапы. Более близкий к нашему времени пример «монтажа взрыва» можно видеть в фильме М. Ромма «Обыкновенный фашизм», где документальные кинокадры Гитлера, Геринга, Рёма мгновенной перебивкой смонтированы с черепами неандертальцев в антропологическом музее.

Ассоциативный монтаж активизирует зрителя, заставляет его думать, сопоставлять, делает его соучастником творческого процесса, а не просто потребителем зрелища. В массовом представлении этот тип монтажа пока недостаточно освоен. К тому же он иногда труден для восприятия недостаточно подготовленным зрителем. Тем не менее, примеры такого монтажа есть.

В одном из представлений был такой эпизод. На широком, во всю сцену, экране – документальные кадры первых пятилеток: молодые строители, комсомольцы-добровольцы босыми ногами утрамбовывают бетон в котловане. Фильм снят со скоростью 16 кадров в секунду, «крутят» его со скоростью 24 кадра, и поэтому движения рабочих приобретают особый лихорадочно-рваный ритм, ускоренный темп. В этом же темпе оркестр играет какой-то модный современный танец (кажется, это был твист»). И под эту музыку на сцене топчутся, вихляясь и дергаясь, несколько десятков «Хипповых пар». Сочетание этих двух типов движения, идущих в одном темпоритме, очень похожих внешне, но таких диаметрально противоположных по задаче, подало яркий запоминающийся образ.

Вот ещё один пример.

В 1984 году нам довелось ставить массовые театрализованное представление в Волгограде. Представление должно было идти во Дворце спорта и посвящалось истории легендарного города: Царицына–Сталинграда–Волгограда. Вот как был поставлен в этом представлении эпизод «Начало войны».

На конструкции из строительных лесов укреплены в разных местах экраны из рир-проекционной пленки (на такие экраны можно давать традиционную фронтальную проекцию, а можно подсвечивать изображение и сзади, на просвет). Каждый экран подсвечен сзади голубым, жёлтым, розовым светом, а сцена притемнена так, что кажется, будто в ночном городе светятся окна домов с разноцветными абажурами и занавесками. На этих окнах чётко проецируются силуэты «жильцов»: двое влюблённых, мать баюкает ребенка, поэт читает стихи, девушка расчёсывает волосы... Медленно меркнет контражурный свет, и не те же экраны накладывается фронтальная кинопроекция: документальные кинокадры Мирной жизни довоенного Сталинграда. Вот сходит с конвейера миллионный трактор СТЗ, рабочие спешат домой со смены, свадьба на улицах города, знаменитый фонтан у вокзала (бетонная чаша, по периметру которой, взявшись за руки, замерли в весёлом хороводе скульптурные изображения мальчишек и девчонок и пионерских галстуках). На сцене освещается тот же фонтан. Скульптуры «оживают». Под лирическую мелодию «струй фонтана», освещённые голубыми и розовыми лучами, медленно, как в прекрасном сне, танцуют дети. А на экранах – беззвучные документальные кинокадры, тоже, как во сне, но уже в кошмарном. 22 июня 1941 года. Начало гитлеровского нашествия. В немой команде разевает рот фашистский офицер, беззвучно стреляют орудия, солдаты форсируют Буг, ломают пограничный шлагбаум, врываются на мотоциклах в деревни, стреляют, горят хаты, бегут в панике люди, летят самолёты с черными крестами, сбрасывают бомбы...

В тихую лирическую мелодию, обрывая ее, врезается пронзительный свист падающей фугаски. Дети бегут на барьер фонтана, хватаются за руки, замирают в спасательной скульптурной позе... Яркая вспышка, грохот взрыва. И в багровых сполохах пожара медленно

«ломаются» детские руки, повисают, как подрубленные ветви, «подламываются» ноги запрокидываются головы... А на экранах – фотопроекция разрушенного фашистами фонтана: искалеченные скульптурные фигуры детей с проволочным каркасом вместо рук и ног, оторванные головки... Вновь освещаются контражуром цветные окна, и снова мы видим силуэты людей, но теперь в каждой квартире мужчины прощаются перед уходом на фронт: отец целует спящего ребёнка, мать крестит взрослого сына, разрывают последнее объятие влюбленные, поэт надевает пилотку и скатку...

И вот уже на сцене мерным пантомимическим шагом уходит на фронт отряд. А женщины, прижавшись к окнам, машут рукой. И на окнах все четче проступают контуры полосок бумаги, которыми крест-накрест заклеивали стекла. И женщины за ними, как за решёткой... А отряд идет, и за его спиной начинают резко гаснуть окна: одно, другое третье... Затемнение... И в полной темноте только слышен четкий шаг уходящего в бой отряда да одинокий мальчишеский голос, запевающий а капелла: «Протрубили трубачи тревогу, весь по форме к бою снаряжен, собирался в дальнюю дорогу комсомольский сводный батальон...». И хор мужских голосов тихо подхватывает: «До свиданья, мама, не горюй, не прощанье сына поцелуй...». Песня на стихи А. Галича. Медленно удаляются, затихают топот ног и песня... Тишина...

В одном и том же массовом театрализованном представлении используют, как правило, разные типы монтажа. Вот как поставил И. М. Туманов эпизод «освобождение Африки» в представлении, которое происходило во Дворце спорта в Лужниках. Исходным материалом для эпизода послужил готовый сольный номер артиста балета Кировского театра. «Мы расположили на сцене три экрана, два по бокам, как не очень широкие пилястры, и один сзади, во всю ширину сцены. На среднем экране, синхронно с танцем, возникали узловые, кульминационные моменты танца. Они были заранее, специально отсняты на киноплёнку. На сцене – негр с закованными руками. На боковых экранах – документальные кадры из жизни народов Африки, а на центральном – тоже закованные руки. Артист начинает танец, пытается разорвать сковывающие его цепи. На боковых экранах проецируется демонстрация народов Африки. Артист разрывает оковы – на боковых экранах всплески народной радости, на среднем – бушующий океан. Артист поднимает руки – и на экране из водных пучин тоже поднимаются руки...»¹.

В этом эпизоде предельно ясно видны законы перенесения номера в массовое представление. Здесь есть конкретность и обобщение, публицистичность и символика, укрупнение номера до масштабов Дворца спорта и его обогащение другими компонентами. Есть здесь также примеры параллельного и ассоциативного монтажа. В результате обычный концертный номер становится развернутой поэтической метафорой, приобретает новое качество.

Следует еще сказать о жанрах массового театрализованного представления. Как известно, жанр определяется отношением художника к теме произведения. В зависимости от темы и сверхзадачи, от отношения сценариста-режиссера к данной теме представление решается в том или ином жанре. Сегодня мы можем назвать такие, достаточно утвердившиеся в практике, жанры массовых театрализованных представлений: торжественные шествия и манифестации, мемориальные и ритуальные представления, большие тематические концерты и театрализованные митинги, свето-звукоспектакли и спортивные представления на стадионе, представления на воде и на льду, карнавалы и маскарады... Перечисление это может продолжить каждый режиссер, потому что становление жанров в этом виде искусства не закончено. Скажем, мне довелось ставить театрализованные митинги с такими дополнительными жанровыми определениями: митинг-концерт, траурный митинг-реквием, театрализованный митинг-поверка, зонг-митинг, митинг-рапорт и т. д. Важно лишь точно определить жанр будущего представления еще на уровне «задумки» и в сценарии постараться соблюсти все законы этого жанра.

¹ Туманов И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта, с. 26

3. ВЛИЯНИЕ МЕСТА ДЕЙСТВИЯ НА РЕЖИССЕРСКИЙ СЦЕНАРИЙ И ФОРМУ МАССОВОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

На создание художественного образа любого произведения искусства влияют тема и идея произведения, сверхзадача художника. Согласно известному положению марксистской философии, содержание определяет форму. Однако при постановке массового театрализованного представления на открытом воздухе, тема, идея, сверхзадача и т. п. влияют в первую очередь на выбор места действия, а уж затем тема, идея, сверхзадача и место действия диктуют форму представления. Очень часто место действия, или, как принято говорить, «площадка», подсказывают режиссеру «задумку», а следовательно, влияют и на весь сценарий массового представления.

При постановке спектакля в традиционном театре драматург и режиссер априори исходят из веками сложившихся архитектурных форм театрального помещения с его стандартными сценой-коробкой и зрительным залом, с его заранее известным набором технических средств и возможностей. При подготовке массового представления под открытым небом режиссеру приходится прежде всего решить для себя, где уместнее всего провести подобное представление – на центральной площади города или на поляне в лесу, у стен памятника архитектуры или на стадионе. И выбранное место действия потребует особых, «своих» выразительных средств.

В первую очередь рельеф или архитектурные особенности местности продиктуют режиссеру и художнику определенное конструктивное решение игровой площадки, учитывающее размещение больших масс зрителей и исполнителей, возможности их выхода и ухода, проблемы сосредоточения и переодевания и т. д. В зависимости от ракурса режиссер наметит основной принцип мизансценирования – горизонтальный, вертикальный, диагональный. Так, на стадионе или во Дворце спорта, на склонах холма или на крутом берегу реки, основная масса зрителей смотрит представление сверху, поэтому рисунок мизансцен должен быть иным, чем на традиционной сцене. Точно так же на принцип мизансценирования влияет местоположение зрителя относительно площадки по горизонтали – круговое, с трех сторон, перед ней и т. д.

Помимо конструктивных особенностей место действия предлагает режиссеру множество других специфических средств выразительности.

При выборе места действия режиссер обязан узнать предполагаемый прогноз погоды (или хотя бы среднестатистические данные), температуру, силу и направление ветра (для учета ветровой нагрузки на оформление), точное время восхода и захода солнца или луны (если действие происходит рано утром, на закате или ночью), где находится солнце и куда в этот час падают его лучи (если действие происходит днем) и т. д. и т. п.

Выбор интересного места действия определяет выбор средств художественной выразительности, влияет на весь режиссерско-сценарный «ход» в целом. Так, оригинальная форма представлений на «Острове танца», существовавшая до войны в ЦПКиО им. Горького в Москве, или в сегодняшнем «Театре на островах» в ЦПКиО им. Кирова в Ленинграде была продиктована местоположением площадки. Зрители находятся на берегу, представление идет на острове и на воде (зимой – на льду пруда. Действие основано на танцевально-пантомимических ком позициях, идущих под фонограмму, и на использовании специальных сценических площадок, сконструированных с учетом при родных условий (лодки, плоты, мостики и т. п.). Например, в детском представлении, по мотивам известной русской сказки «По щучьему велению», Емеля вытаскивает «говорящую» щуку прямо из настоящей проруби.

Во многих странах мира сейчас существуют постоянно действующие театры под открытым небом, которые показывают свои представления в памятных исторических местах. Ста-

вятся светозвукоспектакли на фоне египетских и мексиканских пирамид, старинных дворцах и замках Индии и Франции, Швейцарии ЧСФР; массовые мистерии: «Страсти Жанны Д'Арк» в Руане (действие идет на реке, площадки – мост, плот и противоположный берег) и «Воскресение Христа» в Париже (ночью, возле собора Парижской богородицы); спектакли под открытым небом на фоне стен форта св. Лаврентия в Дубровниках (Югославия) папского дворца в Авиньоне (Франция); концерты старинной музыки во дворе Вавельского королевского замка в Кракове (ПР) и многие, многие другие представления. Делаются такие опыты и у нас, но весьма редко и робко, а главное – на любительском (в прямом смысле этого слова) уровне. Так, молодежный любительский театр Вильнюсского университета (режиссер В. Лимантас) играет во дворе своего старинного средневекового здания такие пьесы, как «Мировой пожар» и «Тени предков» В. Видунаса, «Стена» и «Героика» Ю. Марцинкявичюса. Ужгородский народный театр (руководитель В. Дворцин) играет «Антигону» Ж. Ануйя на руинах Невицкого замка.

Во всех вышеприведенных примерах место действия само становится главным действующим лицом. Помимо природных и архитектурных особенностей игровой площадки, помимо времени дня и года, огромную роль играют вызываемые данным местом исторические ассоциации. Как невозможно представить себе карнавал в храме, так же недопустимо проведение траурного митинга на аллее аттракционов в парке, хотя последнее, к сожалению, ещё иногда случается. Кажется несомненным, что, например, на освященной историческими парадными и манифестациями брусчатке Красной площади невозможна никакая подделка, бутафория, костюмировка. Тем не менее, считается допустимым использовать во время демонстрации раскрашенные тачанки и участников самодеятельности, переодетых красногвардейцами, – прием, более подходящий для театрализованного представления на стадионе. На фоне подлинных, «всамделишных» стен Кремля, рядом с Мавзолеем и Лобным местом, на камнях, ставших реликвией, нельзя невозможно «притворяться» чем-то, «играть» во что-то. Красная площадь требует от режиссера суровой простоты факта, документа, подлинного события. Поэтому, например, в сценарии массовой манифестации в честь 50-летия ВЛКСМ мы предложили такое решение: пусть по Красной площади пройдут действительные участники исторического парада 7 ноября 1941 года, те немногие оставшиеся в живых, которые вместе с товарищами в памятный метельный день прошли маршем у Мавзолея, чтобы прямо с парада отправиться на фронт, в окопы под Москвой. Пусть на старых трехтонках вновь провезут по площади музейные пушки, но это уже будет та бутафория, которая стала документом, потому что именно эти музейные, устаревшие орудия в брезентовых чехлах прошли на параде 7 ноября 1941 года (ведь все, что могло стрелять, было тогда на передовой!). Если из-за здания Исторического музея выйдет 40, 60, 100 пожилых людей, одетых в старую, выгоревшую и потершуюся солдатскую форму с петлицами и нашивками за ранения, с орденами и медалями, если диктор объявит, что это те самые, они второй раз проходят сегодня здесь, как тогда, это те немногие, кто прошел войну и выжил, и вернулся, то эмоционально-художественное воздействие будет, конечно, гораздо больше и значимей, нежели при проезде бутафорских тачанок...

Вот конкретный пример того, как место действия повлияло на сценарный «ход» массового представления и затем на выбор средств художественной выразительности.

В 1967 году в Ленинграде проходил III Всесоюзный слет участников походов по местам революционной, боевой и трудовой славы. В связи с этим было решено поставить ряд массовых театрализованных представлений, посвященных истории города-героя. Одно из них должно было отразить героическую 900-дневную оборону Ленинграда. Эта тема могла быть решена на целом ряде мест: и на рубежах обороны, и на трассе «Дороги жизни», и на любой улице города, где до сих пор сохранились надписи: «Граждане! При артобстреле эта сторона улицы наиболее опасна». Мы выбрали территорию Пискаревского мемориального кладбища, на котором захоронено около полумиллиона ленинградцев, павших от бомб, от пуль, от голода в годы войны. Строгие архитектурные формы мемориала, Вечный огонь, гранитные плиты братских могил,

на которых нет даже фамилий, а лишь даты: 1941, 1942, 1943, – наконец, монумент Матери-Родины, – все это потребовало от сценариста и режиссера выбора выразительных средств, качественно отличающихся от тех, какие можно было бы использовать, скажем, на Ладожском озере или у Пулковских высот.

В том году реконструировались подъезды к Пискаревскому кладбищу. Асфальт был разрыт, по обе стороны дороги сносились ветхие здания. Все это спровоцировало нас на такое решение: заgrimировать полуразрушенные дома под руины военных лет, траншеи – под окопы. Для этого требовалось очень немного дополнительной работы: кое-какие остатки стен обжечь, обклеить уцелевшие стекла полосками бумаги, натянуть вдоль канав колючую проволоку, а у ворот кладбища поставить два зенитных орудия образца 1941 года с расчетами в военной форме тех лет, в окровавленных повязках и т. д. Для полной достоверности можно было поднять в небо пару аэростатов воздушного, заграждения. По нашему замыслу колонны участников митинга сразу должны были попасть в атмосферу блокадных лет.

Но рядом с трагической подлинностью Пискаревского мемориала все это оказалось ненужной мишурой, подделкой под правду, раздражающей и оскорбляющей глаз. И мы нашли в себе силы отказаться от этого, на первый взгляд, заманчивого решения и пойти по линии документальной правды. Так появились громадные фотографии периода обороны города, подлинные (только увеличенные) рисунки детей блокады.

То же самое произошло и с фонограммой. Все, хотя и очень выигрышные куски, записанные в исполнении актеров, в этой ситуации звучали фальшиво. Остались метроном, музыка и подлинные записи военных лет, которые нам удалось разыскать в архивах Ленинградского радио. Пленка от времени стала некачественной, голоса на ней с трудом пробивались сквозь хрипы и трески прошедших лет, но именно это и производило впечатление полной и абсолютной достоверности. Так в фонограмме появился потрясающий эпизод, когда матери над трупами своих детей посылают проклятия Гитлеру и призывают советских бойцов к отмщению. Столь искренне и правдиво не сможет сыграть ни одна актриса, с этим эмоциональным взрывом праведного гнева и глубочайшей скорби не сравнится никакая подделка...

Даже внутри сценария траурного митинга-реквиема на Пискаревском кладбище соотношение тех или иных компонентов определялось архитектурными и художественными особенностями комплекса. Например, нам было предложено начинать фонограмму прямо с текста Ольги Берггольц («Здесь лежат ленинградцы, мужчины, женщины, дети...»). Но место действия активно «сопротивлялось» подобному построению радиоряда, ибо кладбище распланировано так, что посетитель вначале проходит мимо Вечного огня, затем вдоль братских могил, потом огибает монумент Матери-Родины и лишь в конце проходит вдоль стелы, на которой высечены слова Берггольц. Соответственно этому видеоряду, смене зрительных ощущений и была смонтирована фонограмма.

Но есть, конечно, и такие площадки, которые, наоборот, требуют от сценариста и режиссера предельной театрализации, использования всей бутафорской мишуры. Например, в цикле мероприятий, проводимых летом 1967 года в Ленинграде, был и массовый карнавал в Петергофе. И тема праздника, и выбранное место – позолоченные скульптуры, подстриженные деревья, вычурная архитектура, подсвеченные стены дворца и струи фонтанов, вся история этого дворца-парка – подталкивали режиссера к постановке подчеркнуто игрового представления, такого «шутовского действия». Так появились скоморохи и раешники на аллеях, лотошники и корабейники на каждом углу, фрегаты в море и караул стрельцов в гавани, кавалькада актеров в костюмах петровской эпохи и даже сам Петр I верхом на лошади. А на площадке большого каскада балерины Кировского театра в кринолинах и с зажженными канделябрами в руках танцевали менуэт. Следует отметить, что рядом со всем этим прекрасно «уживались» подлинные тексты указов Петра и тому подобный документальный материал.

Точно так же массовое представление, проводимое ежегодно дирекцией Павловского парка-музея, включает проезд подлинных карет XVIII века, театрализованные эпизоды царской охоты, бала во дворце, муштры гренадеров на плацу...

Хочется поделиться с читателем радостью по поводу одного неповторимого праздника, корнями своими неразрывно связанного с реалиями того места, где он был задуман и воплощен.

Начинающий режиссер Г. Драгнева из Молдовы, обучавшаяся во Всесоюзном институте повышения квалификации работников культуры, решила в качестве выпускной работы поставить праздник колодцев. Она рассказала, что в нескольких селах Бессарабского района Молдовы есть колодцы «живой воды». Раны, промытые этой водой, заживают гораздо быстрее, без заражений и нагноений, а пьющие эту воду меньше устают и реже болеют. За сотни верст приезжали люди, чтобы напиться, напоить коней и взять с собой в дорогу флягу чудотворной воды. Молдаване знали об этих колодцах исстари, а русские обнаружили целебные свойства воды, когда Суворов вел армию на турок и в этих селах были его военные госпитали¹. В недавние годы в азарте борьбы с религиозными предрассудками эти колодцы засыпали, уничтожали и лишь недавно стали вновь восстанавливать. Строительство такого колодца – дело тонкое и трудоемкое. К счастью, еще живы старые мастера (их так и зовут – строители колодцев), которые ладонями, даже без лозы, определяют место, где есть под землей источник, и указывают, на какой глубине. Иногда надо пройти 2–3 водоносных слоя обычной воды, чтобы дорыться до «живой». Поиск такой воды – это особый ритуал: мастер и его помощники две недели постятся, блюдают целомудрие, потом надевают специальные чистые рубахи и т. д. Новый колодец облицовывают камнем, ракушечником, украшают мозаикой, строят над ним беседку, ставят вокруг скамейки... Эти колодцы становятся своеобразными клубами – здесь под навесом собираются люди, чтобы, испив живительной влаги, отдохнуть, обменяться новостями, почитать вслух газету, даже собрания бригады проводят!..

Честно скажу, когда Г. Драгнева рассказала всю эту историю, я ей не очень поверил. Но на следующую сессию слушательница привезла кинофильм, который сняла Кишиневская студия кинохроники, о празднике колодцев. И мы увидели празднично украшенное село с аркой в виде коромысла у въезда, с рушниками и коврами на плетнях, с людьми в национальных костюмах. Старейший строитель колодцев Якуб Гороба в белой рубахе ходил по полю и искал ладонями воду. Его помощники ручным буром сверлили землю, а потом все благоговейно омывали лицо руки, и пили чудесную воду. Мы увидели, как дед Якуб на вкус определял, из какого колодца (а всего их в округе более ста!) взята та или иная кружка воды. Как этой водой поливают цветы у обелиска павшим в годы войны жителям села. Как улицу официально переименовывают в Колодезную и меняют вывеску, на домах известных строителей колодцев привинчивают памятные доски. Как открывают выставку старинных бадеек и коромысел как «дарят» новый колодец молодоженам, окропляя их водой, они обещают следить за ним, сохранять и ремонтировать его. Я уж не говорю о народных песнях и танцах, обрядах и играх. Вот это и есть праздник, полностью связанный с историей и реалиями места действия. Его нельзя тиражировать, он конкретен и неповторим. Такие праздники надо поощрять и пропагандировать коллекционировать их как подлинные жемчужины народного творчества.

Умение использовать конкретные особенности данной сценической площадки очень важно и при работе режиссера в закрытом помещении. Так, в концерте, посвященном 50-летию Октября, в Кремлевском Дворце съездов режиссер И. М. Туманов и художник Б. Г. Кноблок очень интересно использовали конструктивные особенности сцены. Были подняты все плун-

¹ Я, естественно, не беру на себя смелость объяснить физические причины этого явления, но, как бывший геолог могу предположить, что где-то на глубине в этих местах залегают какие-то руды, которые обеззараживают воду и придают ей бактерицидные свойства.

жерные площадки, так называемые «столы», и из них смонтирован земной шар в разрезе. На его поверхности восседали генералы и попы, помещики и капиталисты, а в чреве земли, среди металлических переплетений плунжеров, превратившихся теперь в шахтный крепеж, сновали полуголые рабочие с тачками...

Не менее изобретательно использовали режиссер Г. А. Товстоногов и художник С. С. Мандель особенности сцены Большого концертного зала «Октябрьский» в Ленинграде во время представления, посвященного 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Стальной акустический козырек сцены с круглыми люками для прожекторов был опущен вниз и превратился в борт крейсер «Аврора» с иллюминаторами, а обнаженные конструкции сцен стали стройками первых пятилеток.

В мае-июне 1984 года в Волгограде проходил фестиваль дружбы молодежи СССР и ЧСФР. А 1 июня, как известно, – Международный день защиты детей. В этот день было решено в рамках фестиваля провести большое театрализованное представление под названием «Дадим шар земной детям». Предлагались разные площадки: Дворец пионеров, детский городок в парке, ТЮЗ... Мы выбрали цирк. То, что цирк – это круговые мизансцены и ракурс сверху, понятно. Но в чем «изюминка» представления, его сценарно-режиссерский «ход», определяющий не только принцип мизансценирования, но самую суть, содержание программы? И мы решили: «Дадим цирк детям!». Пусть хоть раз в жизни они будут в нем не зрителями, а хозяевами, пусть сами его оформляют, сами в нем играют, пусть вообще в этот праздничный день делают, что хотят. И вот школьникам вторых классов нескольких школ города было предложено оформить цирк; другим школьникам и даже воспитанникам детских садов – подготовить цирковые номера, а к ним – костюмы, реквизит, музыкальное сопровождение; юным спортсменам – сделать пародию на старинный цирковой номер «французская борьба»; танцорам – стать униформистами; учащимся драмкружков – коверными клоунами. А потом мы совместили все эти детские номера с профессиональными номерами лучших мастеров советского цирка. Заслуженный артист РСФСР Евгений Майхровский (клоун Май) дрессировал своего пуделя вместе с малышами, которые под его руководством учились дрессировать плюшевых игрушечных собак. Лауреат Всесоюзного конкурса артистов цирка Александр Фриш выезжал на моноцикле в сопровождении группы маленьких велофигуристов на трехколесных велосипедах. Юные акробаты выступали вместе с лауреатами международных конкурсов Игнатовыми, а музыкальные эксцентрики Гуровы вместе с шумовым оркестром детского сада № 47. Весь цирк был оформлен громадными детскими рисунками, в фойе стояли большие куклы, сделанные детьми, повсюду висели воздушные шары и елочные гирлянды, действие шло на арене и на трибунах, дети сбегали со своих мест на манеж, а клоуны работали прямо среди зрителей. И маленький шпрыхсталмейстер во фраке и в манишке с бабочкой торжественно объявлял: «Только один раз. Сегодня на арене нашего цирка – единственный в мире аттракцион «Клоуны и дети!». Детский духовой оркестр играл цирковой марш, и на арену в танце выходили юные униформисты...

Начинающих режиссеров следует предостеречь от попыток «подмены» места действия. Зачастую вместо того, чтобы использовать неповторимые особенности того или иного места, режиссер выстраивает привычную ему стандартную сцену (чаще всего деревянную эстраду в центре стадиона) и на ней, не утруждая своей фантазии ставит все представление. Естественно, и сценарий, такого представления» сводится просто к порядковому перечислению концертных номеров.

Подводя итоги, мы можем констатировать, что знаменитая формула «содержание определяет форму» в применении к постановке массовых театрализованных представлений под открытым небом будет звучать так: «Содержание определяет выбор места действия; содержание и место определяют форму».

4. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕСТНОГО, КОНКРЕТНОГО И ДОКУМЕНТАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА В СЦЕНАРИИ МАССОВОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

В современном драматическом театре подлинный документу точно вмонтированный в ткань художественного произведения преподнесенный зрителю с определенных позиций, стал одним из самых сильных выразительных средств. Появилась даже целая серия «документальных драм» (пьесы М. Шатрова, А. Аля, П. Вайса, Д. Килти и др.).

В сценариях массовых театрализованных представлений (особенно тех, которые имеют ритуальный характер) пропорция документального материала резко возрастает, иногда он становится доминирующим. Однако метод применения документа в драматическом театре и в массовом представлении во многом различен.

Предположим на минуту, что в традиционном театре режиссер-постановщик документальной драмы М. Шатрова «Шестое июля» сумел достать и показать на сцене подлинные вещи Ильича из его кабинета. Не говоря уже о натурализме такого решения, которое только выдает «искусственность» исполнителя и нарушает художественную ткань документального, казалось бы, произведения, в данном конкретном случае это бы выглядело еще и кощунственно. Но разве не столь же кощунственно в массовом театрализованном представлении выпускать на реальную, подлинную площадь Финляндского вокзала фанерный броневик с актером, загримированным под В. И. Ленина? А подобные «решения» мы встречаем, увы, весьма часто.

Как это ни парадоксально, но в массовом театрализованном представлении театрализация может подчас выглядеть фальшиво. А реальные, подлинные предметы и вещи, которые на сцене традиционного театра мешают своей натуралистичностью (вспомним печальный опыт К. С. Станиславского с постановкой «Власть тьмы»), здесь обобщаются до символа. И паровоз, поставленный на вечную стоянку у стен Финляндского вокзала, становится предельно действенным выразительным средством именно в силу своей достоверности, потому что это «тот самый» паровоз. А банальный патефон (не говоря уже о настоящей гильзе с запиской внутри или о подлинной простреленной каске и тому подобных реликвиях) становится символом своего времени...

В массовом представлении могут «заговорить» камни, здания, стены. На этом приеме был построен митинг-концерт в МВТУ, когда ведущие говорили: «Под этими окнами на набережной стояли орудия», или: «Этажом ниже, в 327-й аудитории состоялся митинг...».

Документализм массового представления тесно связан с выбором места действия, о чем мы уже писали в предыдущем разделе. Местный материал, как правило, близок и понятен зрителю и по тому более эмоционально действует на него. Вот почему режиссер-сценарист в процессе подготовки представления сидит в местных архивах и краеведческих музеях, изучает специальную литературу и встречается с живыми свидетелями событий. В процессе этой работы первоначальный замысел сценария не раз и не два подвергается коренной переработке. Нередко один новый документ может изменить весь ход эпизода. Работа эта длительная и трудоемкая. Самая трудная задача на этом этапе – строгий отбор материалов. Не дать себе увлечься, не дать захлестнуть себя обилием интереснейших документов – это очень сложно. Сценарист должен все время помнить о сверхзадаче, мысленно видеть каркас будущего представления, чтобы не утонуть в море фактического материала. А когда документы собраны, наступает этап монтажа. Сценарист не может быть псевдообъективным летописцем, для которого каждый факт имеет одинаковую историческую ценность. Именно в процессе отбора и монтажа проявляется его четкая гражданская и художническая позиция.

В качестве примера расскажем о театрализованном представлении «Дорога длиной в 1418 дней», которое было поставлено нами в 1975 году в Государственном концертном зале «Россия» и посвящалось 30-летию со дня Победы. В зале находились участники Международной встречи студентов, молодые парни и девушки, родившиеся спустя 5–10 лет после Нюрнбергского процесса. Почти половина приехали из стран, не участвовавших во второй мировой войне. Многие из этих ребят мало что слышали и знали о минувшей войне, некоторые что-то знали, да успели уже позабыть, а были такие, кто ничего не знал и знать не хотел обо всем этом.

Мы решили попытаться с помощью подлинных документов, реалий прошлого воссоздать атмосферу тех лет, чтобы студенты разных стран и национальностей, разных убеждений и вероисповеданий могли реально представить себе, чем была эта война для нас, советских людей. Для зрителей шел синхронный перевод на восемь языков, и это дало нам возможность использовать большое количество документального текстового материала (приказы и стенограммы, письма и анкеты, рапорты и интервью и т. д.).

В первую очередь принцип документальности повлиял на оформление площадки. Все представление было построено на сочетании подлинного документа с художественным образом, и это бросалось в глаза зрителю, как только он входил в зал.

Образ – Дорога. Дорога войны. Она идет из правой задней двери зала, по центральному проходу, поднимается на сцену, идет, извиваясь, по ней и уходит в левую дальнюю кулису. В первой части представления на дороге находятся: указатель с надписью по-немецки «Moskau – 32 km», дорожный знак «Осторожно, дети!», противотанковый «еж», табличка с надписью «Хозяйство Иванова», фанерная пирамидка с красной жестяной звездой. Во второй части; указатель «До Берлина – 21 км», знак «Achtung, Minen!», моток колючей проволоки, табличка с надписью «Проверено, мин нет», березовый крест с фашистской каской.

Из зала глядят на эту дорогу зрители, со сцены – солдаты. Их лица навеки застыли на фотографиях, обрамляющих оба портала, и, уменьшаясь в перспективе, уходят вдоль дороги в глубь сцены. Это увеличенные снимки с военных билетов и других воинских документов тех лет. Солдатам на них по 18–19 лет, они улыбаются или нарочито серьезны, они глядят прямо перед собой – зрачок фотоаппарата, а теперь, спустя три десятка лет, прямо на нас – своих потомков и сверстников.

Дорога и сцена затянуты обгорелым, продранным, в пятнах за сохшей крови, серым шинельным сукном. На кулисах и портала помимо фотографий – подлинные предметы солдатского быта тех лет: каски, скатки, котелки, фляжки, саперные лопатки, отстрелянные диски... Громадный раздвижной широкий экран зала раскрыт до предела так, что получилось как бы два экрана обычного формата, обрамляющих сцену с боков. В глубине в центре висит третий экран-задник, который может служить и для рирпроекции. Над всей сценой висит огромный бесформенный лист пробитого обгоревшего, покореженного металла – символ войны.

Все представление было поставлено на стыке документа, обобщенного до поэтического образа, и театрализации, загримированной под реальность.

...Трижды звучат над залом позывные Совинформбюро. Синхронно снимается свет в зале. В полной темноте звучит голос Ю. Б. Левитана:

«Внимание! Внимание! Говорит Москва. Работают все радиостанции Советского Союза. Передаем приказ Верховного Главнокомандующего. 8 мая 1945 годы в Берлине представителями германского верховного командования подписан акт о полной и безоговорочной капитуляции германских вооруженных сил. Великая Отечественная война, которую вел советский народ против немецко-фашистских захватчиков, победоносно завершена, Германия полностью разгромлена!..».

В темноте – отчаянный женский крик: «Побе-е-еда!..».

И сразу эхом этого вопля – гул артиллерийского залпа, грохот оркестра. Вспыхивают экраны. На двух боковых в цвете, – салют Победы. На центральном – документальные черно-

белые кадры возвращения солдат с войны: встреча на Белорусском вокзале, приход солдат в родную деревню, рыдающие вдовы, толпы на улицах Москвы, люди качают солдат на Красной площади...

Постепенно светлеет на сцене, и мы видим группу молодых ребят, которые стоят на дороге спиной к зрителям и тоже смотрят на экраны. Они одеты в форму бойцов студенческих строительных отрядов, и на их обращенных к залу спинах крупно написано: «МГУ КамАЗ-75», «МВТУ. Атоммаш-75», «МАИ. Дивногорск-75», «МИИТ БАМ-75» и т. д. – названия крупнейших вузов и молодежных ударных строек тех дней, ожившая география трудового подвига студентов середины 70-х.

Кончился киноролик. Ребята поворачиваются, выходят на рампу и обращаются к зрителям:

– Вы помните этот день?

– А вы?

– А вы?

– А вы?..

И сами отвечают на свой риторический вопрос:

– Я не помню, я родился в 53-м.

– Я – в 55-м.

– Я – в 57-м...

– Тридцать лет прошло!.. Тридцать лет... Дети, родившиеся после войны, давно стали взрослыми, и у них уже родились свои дети. И война постепенно уходит в прошлое, становится страницей в учебниках истории средней школы, как нашествие Чингис-хана или тевтонских псов-рыцарей... Почему же мы вновь и вновь вспоминаем о ней, почему так волнуют нас кадры этой старой кинохроники, почему наши дети играют в войну?..

Актеры выносят на сцену старенький патефон, заводят его ручкой, ставят пластинку. И вот с хрипом и шипением звучит: «На позицию девушка провожала бойца...». Другие в это время достают потертые конверты, вынимают из них письма и спокойно, просто читают на фоне мелодии:

– Сына назвали Иваном. Дед Иван погиб в гражданскую, отец Иван закопан под Москвой. Пусть будет в нашем роду живой Иван. Степняковы.

– Мальчик Нурмагомед. Его дед погиб на войне, проявив дагестанскую храбрость. Сыну дали его имя. Гайдарова, студентка мединститута, город Махачкала.

– Сын Вячеслав – в память погибшего от фашистской пули годовалого братика Славика. Воронин, связист, город Ленинабад,

– У моей дочери, может, непривычное, а другие скажут, даже немодное имя – Ефросинья. Так звали маму. Она не героиня, она просто сохранила нам жизнь, всем ее пятерым детям. Она отдавала нам свою еду, а сама ела только шкурки от картох. Она обманывала нас и говорила: «Я сыта. Я люблю есть ночью». Мама умерла рано, но все до сих пор говорят о ней, что она была святая женщина. Вот почему я и старший брат назвали дочек Фросями. Софья Полетко. Минск.

– Никогда не видел папу. Все, что мне осталось от него, – это фотокарточка и имя. По фотографии даже не разберешь, был он брюнетом или блондином. А спросить не у кого, потому что всю остальную родню тоже забрала война. Кирьянов, Брестская область.

– Без войны, но от войны погиб мой сын. Хороший мальчик был, Валера Пасько, учился в седьмом классе. Бегать любил, все бы на волю ему – в поле подальше, в степь. Вот так убежал утром Валера в поле своими ногами, а обратно несут его. Несут люди и плачут – подорвался Валера на mine...

И вдруг криком, отчаянно, навзрыд.

– Проклятая война!.. Будь ты распроклята!.. Мало ты жизнями давилась!..¹

Смолкла, как поперхнулась, пластинка. И после паузы спокойно, строго, почти протокольно говорят актеры, как бы размышляют вслух:

– Война... От Бреста до Москвы – 1000 километров, от Москвы до Берлина – 1600. Итого 2600 километров. Это если считать по прямой...

– Так мало, правда? 2600 километров... Это поездом если – то менее четырех суток, самолетом – примерно четыре часа...

– Перебежками и по-пластунски – четыре года!

Тихо, издалека вступают мелодии песни «Эх, дороги!..». И тихо, сурово звучат голоса актеров:

– Четыре года. 1418 дней. 34 тысячи часов. И 20 миллионов погибших советских людей...

– Мы живем в эпоху больших масштабов, мы привыкли к крупным цифрам, мы с легкостью, не задумываясь, произносим: «Тысяча километров в час», «Миллион тонн сырья», «Миллиард долларов прибыли»... Но 20 миллионов погибших... Вы представляете себе, что это значит?

И снова протокольно сухо докладывают залу значение цифр:

– 20 миллионов могил на две с половиной тысячи километров – это значит семь с половиной тысяч убитых на километр, пятнадцать человек на каждые два метра земли.

– 20 миллионов за 1418 дней – это значит: 14 тысяч убиты ежедневно, шестьсот человек в час, десять человек каждую минуту.

И постепенно все более страстно, не выдерживая «объективного» тона:

– 20 миллионов в пропорции ко всему населению Советского Союза тех лет – это значит – каждый восьмой. Каждый восьмой житель нашей страны погиб на войне. Вот что такое 20 миллионов!..

Как мы видим, при удачном монтажном стыке даже сухие мертвые цифры оживают, начинают говорить зрителю гораздо больше, чем каждая из них порознь. В представлении, о котором мы рассказываем, было несколько эпизодов, построенных на такой «игре цифрами». Например, в эпизоде «Сталинград» ведущие проводили такое сопоставление:

– Голландия была полностью покорена фашистами на шестой день войны...

– Бельгия капитулировала на одиннадцатый...

– Франция героически сопротивлялась и сдалась гитлеровцу только через 42 дня...

– Дом сержанта Павлова в Сталинграде оборонялся 58 суток, то есть столько, сколько Голландия, Бельгия и Франция вместе взятые, но так и не был захвачен врагом...

Я до сих пор слышу возбужденную реакцию интернациональной аудитории на этот факт. Но простой констатацией и сопоставлением цифр мы не ограничились. Далее следовал такой текст:

Дом Павлова защищало всего 30 человек и среди них —

– Русские: Павлов, Александров, Афанасьев.

– Украинцы: Сабгайда, Глушенко, Киряев.

– Грузины: Мосияшвили, Степановшвили.

– Узбек Тургунов.

– Казах Мурхаев.

– Абхазец Сукба.

– Таджики Турдыев.

– Татары: Чурашов и Ромазанов...

– Как же можно было взять этот дом, если его защищала вся страна?..

¹ Из ответов молодых родителей на вопрос газеты «Комсомольская правда»: «Какое имя вы дали вашему ребёнку?», 1970 год.

Именно такой ход – от частного факта к обобщению, от конкретного к типическому, от случайного к закономерному – является принципиально важным при монтаже документов. В практике работы художника это означает путь от факта к образу, то есть художественная обработка, опозитизация документа.

Театрализация реального действия предусматривает, в частности, и использование реального времени. В одном из массовых представлений, которое проходило в Киеве у проходной завода «Арсенал», время было учтено таким образом, что в самый кульминационный момент вдруг открывались ворота и на площадке появлялось 2000 рабочих, выходящих с завода после смены. Их торжественно встречали и включали в общее действие...

В представлении, посвященном 25-летию Победы, которое проходило 9 мая 1970 года в ЦПКиО им. Горького, мы хронометрировали все номера так, что кульминационный момент точно совпал со временем Всесоюзной минуты молчания. В соответствующем месте ведущий сказал: «Внимание! Внимание! Включаем всю страну!...» – и радист пустил на динамики зала трансляцию передачи Всесоюзного радио...

Очень важным фактором является проблема соотношения документального материала и художественного вымысла, реальности и театрализации, их слияния и взаимопроникновения. Мы уже говорили об этом в связи с влиянием места действия на форму. В тех же случаях, когда место действия не имеет конкретных ассоциаций, то есть оно нейтрально, процент такого соотношения целиком зависит от чувства меры и вкуса режиссера. Один из примеров такого сочетания – финал представления в Государственном концертном зале «Россия», посвященного 30-летию Победы.

Выглядело это так.

Один из ведущих достает офицерский планшет времен войны, открывает его и вынимает старую, потершуюся на сгибах полевую карту. Разворачивает, показывает залу, говорит:

– Это полевая карта бывшего корреспондента газеты «Красная звезда» Трояновского. На ней две надписи. Первая: «Воюя под Москвой, надо думать о Берлине. Советские войска обязательно будут в Берлине! Подмосковье, 29 октября 1941 года. Командующий 16-й армией генерал-лейтенант Рокоссовский». И рядом с этой надписью вторая; «С величайшим удовольствием удостоверяю, что мы в Берлине. Бывший командующий 16-й армией, а ныне командующий фронтом, Маршал Советского Союза Рокоссовский. Берлин, 1 мая 1945 года».

– От одной надписи до другой на карте несколько сантиметров. В масштабах Великой Отечественной войны – дорога длиной в 1418 дней...

Тихо, издали вступает мелодия песни «Солнце скрылось за горою...». На ее фоне звучит женский голос (фонограмма): «А сейчас Танечка Галеева расскажет нам, что было задано на дом». Детский голосок отвечает: «На дом нам задавали выучить про победу... Ну вот, значит... Сначала немцы на нас напали и дошли даже до самой Москвы... Но наши солдаты очень храбро дрались и прогнали немцев назад...».

И так далее, и тому подобное – документальная запись, которую мы сделали за несколько дней до представления на уроке истории во втором классе 112-й московской школы.

А пока звучит этот текст, по дороге через зал медленно, устало, бредет солдат в выгребшей пропотевшей гимнастерке, заляпанных грязью сапогах. (Все вещи подлинные, образца 1945 года). Вот он поднялся на сцену, сел, положил рядом автомат, медленно снял каску, затем скатку, вещмешок, ремень, расстегнул ворот гимнастерки, с трудом стянул сапоги, размотал портянки... Блаженно потянулся, хрустнув суставами... Услышал текст по радио, который будет звучать спустя 30 лет, прислушался... Продолжая внимательно слушать, достал кисет, оторвал газетку, свернул сигарку, затянулся... В это время по радио учительница спрашивает: «А ты не помнишь, Танечка, как звали тех двух солдат, которые водрузили Знамя Победы над рейхстагом?..» Пауза... «Не помнишь?..». Слабый писк, означающий «нет», слышен в ответ.

И успокаивающий голос учительницы: «Ну ничего, ничего... Спасибо...» А босой солдат на дороге устало улыбается в зал и говорит: «Все ребята, конец...».

И эхом его слов – гул артиллерийского залпа, грохот оркестра. На двух боковых экранах – салют Победы, на центральном – документальные кадры парада Победы: маршалы Жуков и Рокоссовский объезжают войска, командармы в солдатском строю солдаты бросают фашистские знамена к подножию Мавзолея... в темноте отчаянный женский крик: «Побе-е-еда!..».

В массовом представлении очень часто используются не только документальные кино- и фотоматериалы, реальные цифры и документы, подлинные вещи и фонограммы, но также в действие включаются реальные, подлинные герои, непосредственные участники событий, которым посвящено представление. Именно в этом качестве выступали в концертном зале «Россия» ветераны хора имени Александрова и ректор Театрального училища им. Щепкина М. М. Новохижин, бывшие студенты Гитгиса – артисты фронтовых агитбригад и известные ученые, пришедшие в годы войны на оборонные заводы прямо из студенческих аудиторий.

Силу эмоционального воздействия на аудиторию «подлинного» человека знает каждый, кто хоть раз видел телепередачу «От всей души». (Кстати, авторы передачи взяли на вооружение многие находки-режиссеров массовых представлений).

Реальная вещь (гитара Новохижина, карта Трояновского), о которой рассказывает залу, при этом предьявляя ее, демонстрируя ее подлинность, реальный участник событий, во много раз усиливает эмоциональное воздействие эпизода.

Этот прием был, в частности, использован нами на театрализованном митинге, который был поставлен в 1967 году в Кремлевском Дворце съездов. Выступал молодой танкист, проходивший службу в той же воинской части, где в годы войны служил его отец. Парень сам попросил, чтобы его направили именно в эту часть. Не потому, что его отец погиб на фронте. Он скончался всего за год до призыва сына. Но все эти годы у отца под сердцем сидела фашистская пуля, которую невозможно было вынуть. И спустя 20 лет она все же убила его... Когда парень рассказал притихшему залу эту историю, он вынул что-то из нагрудного кармана гимнастерки и со словами: «Вот эта пуля!» – поставил ее на трибуну у самого микрофона. И усиленный мощными динамиками стук прогремел над залом, как выстрел, последний выстрел минувшей войны...

И, наконец, еще один, ставший уже хрестоматийным пример. В рамках VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве в 1957 году И. М. Туманов ставил большой театрализованный митинг на Манежной площади, посвященный борьбе с угрозой атомной войны. Митинг шел ночью при свете факелов и прожекторов. На фоне финал V симфонии Бетховена звучали стихи:

«Пусть сама Хиросима
Споет о своем несчастье,
Пусть песнь ее станет любимой
Сердца вашего частью!..».

Девочка в белом платье возлагала хризантемы на «Камень Хиросимы», затем зажигала большой «факел Дружбы». На огромном экране шли документальные кинокадры о трагедии Хиросимы. Он завершался стоп-кадром – портретом одной из жертв портретом одной из жертв атомной бомбардировки, девушки Хисоко Нагата. И... сама Нагата выходила на площадку. Она пыталась что-то сказать, но слышался лишь хрип – у девушки были сожжены головные связки. И тогда к ней на помост поднялась мать другой девушки – Зои Космодемьянской. Она сняла со своих плеч теплую белую шаль и укутала ею молодую японку. Хор «Поющие голоса Японии» запела песню о Хиросиме, и слово «Нет!» на всех языках земли появилось на

экране, перечеркнув страшные кинокадры... Очевидцы утверждают, что десятки тысяч людей, присутствующих на митинге плакали и становились на колени...

5. РИТУАЛЬНЫЕ ЭПИЗОДЫ В СТРУКТУРЕ МАССОВОГО ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Ритуально-обрядовые элементы действия являются одним специфических признаков современного массового театрализованного представления.

В последние годы в процессе постановок представлений, посвященных юбилейным датам, историческим событиям, сложился целый ряд определенных, повторяющихся из представления в представление, одинаковых приемов, «ходов» и даже эпизодов. Не следует торопиться заносить их все в разряд штампов и отказываться от уже сложившихся и апробированных форм только ради того, чтобы изобрести что-то новое. Есть приемы, которые действительно уже навязли в зубах и выглядят штампами, потому что ими пользуются по поводу и без него. Например, новаторское некогда совмещение выступления известного киноактера с кинокадрами из фильмов, в которых он снимался, или стандартный набор приветствий от воинов, от учащихся ПТУ, от пионеров. Но есть элементы массового театрализованного представления, которые уже стали традиционными, сложились в некий определенный ритуал и отказываться от которых не только наивно, но и попросту вредно. Никому и никогда ведь не приходило в голову отказаться от подношения хлеба-соли почетному гостю во время, например, сельского праздника, или от разрезания ленточки при открытии художественной выставки, или от крестного хода на пасху лишь потому, что это уже было использовано кем-то, когда-то где-то. Аналогично исторически сложившимся народным и церковным ритуалам мы должны выработать свои, освященные традициями нашей Родины обряды и ритуалы, которые войдут в плоть и кровь народа, без которых станет немислим ни один праздник.

Опыт постановки массовых театрализованных представлений уже сейчас позволяет говорить о некоторых постановочных элементах, таких, например, как вынос знамени на торжественном митинге, или минута молчания на митинге, посвященном памяти павших героев.

Многие ритуальные эпизоды родились как отклик на традиционные ритуалы народного обряда, на воинские и олимпийские ритуалы. Можно перечислить ряд таких ритуальных элементов массовых театрализованных представлений, которые стали очень популярными: подъем флага праздника; торжественное шествие памятных и исторических знамен; почетный караул, выставляемый у боевых знамен, у Вечного огня: зажигание ритуального пламени в чаше от факелов, которые в свою очередь зажжены от каких-то мемориальных или символических источников огня (Вечного огня у могилы Неизвестного солдата, топки паровоза, доменной печи и т. п.), – своеобразная «звездная эстафета огня»; закладка первого камня в фундамент строящегося здания (иногда с заложением под этот камень коллективного письма будущим поколениям или реальных документов ваших дней); посадка памятной аллеи или парка (очень часто корни деревьев в этих случаях посыпают горстями земли, привезенной из исторических мест – с Мамаева кургана или из Брестской крепости, поливают водой из Днепра. Волги и т. д.). Такие общеизвестные воинские ритуалы, как присяга на верность и целование знамени, пионерские – вход горнистов и барабанщиков, зажигание костра и т. п., нашли свой эквивалент в режиссуре массовых театрализованных представлений.

В связи с проведением в Москве игр Олимпиады-80 режиссеры массовых представлений стали все чаще использовать традиционные олимпийские ритуалы: торжественный внос и передача флага праздника, парад участников и т. п. Основатель современных Олимпийских игр Пьер де Кубертен писал: «Вопрос церемонии является одним из важнейших. Прежде всего

именно через церемонии Олимпийские игры должны отличаться от простой серии мировых чемпионатов. Олимпийские игры требуют торжественности и церемониальности»¹⁴.

Мы тоже имеем право сказать, что в массовом театрализованном представлении «вопрос церемонии является одним из важнейших», что «именно через церемонии» такое представление отличается от обычного торжественного заседания, демонстрации или народного гулянья и что такое глобальное, величественное и символическое мероприятие, как массовое театрализованное представление, «требует торжественности и церемониальности».

В процессе постановки таких ритуалов создается специфическая эмблематика и символика, вызывающая у зрителей определенные четкие ассоциации и понятная без дополнительных объяснений. К этим символам относятся гирлянда Славы, голубь Мира, огонь Дружбы, солдатская каска, мастерок каменщика, сноп нового урожая... Однако надо сказать, что в этой области мы еще очень бедны, особенно по линии создания символов и эмблем трудовых и сельскохозяйственных праздников, эмблематики разных профессий и т. д.

В представлении, которое мы ставили на Пискаревском мемориальном кладбище, конечно, тоже нельзя было обойтись без ритуальных эпизодов. У сценариста возникла «задумка» такого эпизода, когда он вспомнил об одной доброй народной традиции.

Есть у наших людей такой хороший обычай – дарить на память дорогому гостю подарки. Поэтому специально для делегатов Всемирной встречи молодежи, посвященной 25-летию со дня Победы, мы сделали несколько тысяч своеобразных сувениров, которые на самом деле выполняли свою прямую функцию – являлись овеществленной памятью о днях блокады, о мужестве ленинградцев, о безымянных героях, лежащих в братских могилах Пискаревского кладбища. Таких сувениров было три: экземпляр газеты «Ленинградская правда» от 20 ноября 1941 года (точная копия, вплоть до качества бумаги), в которой среди сводок с фронтов, приказов и прочих сообщений было напечатано короткое распоряжение – с этого числа дневная норма хлеба стала равна 125 граммам; затем делегатам вручался сам этот паек – тоненький ломтик клейкого хлеба с довеском, приколотым щепкой¹⁵; наконец было изготовлено несколько тысяч факсимильных копий дневника Тани Савичевой, одиннадцатилетней ленинградской школьницы, умершей от голода в 1942 блокадном году. На клетчатых страничках этой старенькой записной книжки корявым детским почерком написано: «Женя умерла 28 дек. в 12.30 час. утра 1941 г.»; «Бабушка умерла 25 янв. 3 ч. дня 1942 г.»; «Дядя Ваня умер 13 апр. 2 ч. ночи 1942 г.»; «Мама 13 мая в 7.30 ч. утра 1942 г.» и т. д. А на последних двух страничках: «Савичевы умерли все» и «Осталась одна Таня»...

Эти знаки Памяти вручались каждому делегату у выхода с кладбища после окончания митинга-реквиема. Вручали их пожилые женщины с орденами и медалями на груди – ветераны обороны Ленинграда. Для каждой из них эти «сувениры» были частью биографии, кусочком жизни, болью души... И делегаты увезли эти материализованные воспоминания, символы блокадных лет с собой во все уголки нашей Родины, во все страны мира...

На наш взгляд, интересные ритуальные эпизоды были сочинены для двух представлений, прошедших в 1975 году в Ленинграде и в Киеве.

Первое называлось «900 блокадных дней» (сценарий Д. М. Генкина, режиссер С. В. Якобсон). В нем был эпизод, когда по всем проходам зала шли дети, неся на подушечках подлинные реалии блокадных лет: каски и бескозырки, ордена и личные вещи павших героев. Второе представление проходило под открытым небом у памятника героям восстания 1918 года в г.

¹⁴ Цит. по кн.: Новоскольцев В. Символика Олимпиад. – М.: Физкультура и спорт, 1980, с. 9.

¹⁵ Этот хлеб по нашей просьбе испекли булочники-пенсионеры по «рецептурам» блокадных лет: с картошкой, горохом, кое-где из хлеба торчали соломинки. А кругом стояло сегодняшнее поколение молодых пекарей, недавних выпускников ПТУ, в белоснежных халатах и косынках, специалистов по управлению сложными современными тестосмесительными машинами и электропечами. Они молча глядели на святотатство-священнодействие, творимое на их глазах, и это само по себе было массовым представлением огромной пропагандистской силы...

Киеве (автор сценария и режиссер В. Кисин). Диктор называл имя героя, склонялись знамена, и молодая девушка клала на черный мрамор постамента белую хризантему... Еще имя – ещё одна хризантема... И еще...

Вот пример творческого современного подхода к давно устоявшемуся ритуалу. Казалось бы, что может быть традиционнее и привычнее по форме, чем массовая демонстрация, шествие трудящихся. Начальство стоит на трибуне и машет ручкой, а народ марширует мимо, неся транспаранты с рапортами о достижениях, и по команде кричит «Ура!». Но вот режиссер В. Литвиненко из г. Тирасполя нашел совершенно неожиданный ход в этой устоявшейся форме. Он поставил праздник улицы имени 25-го Октября. По этой улице шли в одной колонне и жители, и руководители, и почетные граждане. А у входа во все учреждения и предприятия, расположенные на этой улице, стояли представители администрации, секретари парткомов и представители месткомов и отчитывались перед народом. Колонна требовала ответа у директора хлебозавода, скажем, – до каких пор будет выпекаться несъедобный хлеб?; у главврача горбольницы – почему больные лежат в коридорах? Попробуй тут увильнуть от ответа или отделаться общими словами, неконкретными заверениями! Вот это была настоящая демонстрация – демонстрация воли и власти народа, его права задавать любые нелюбезные вопросы и требовать конкретного ответа, его хозяйского права контролировать и принимать решения.

Одно из самых интересных явлений нашей повседневной жизни – стихийное импровизационное создание новых обрядов и ритуалов самим народом. Некоторые из них мы, режиссеры, подчас недооцениваем, относимся к ним свысока, считая продиктованными дурным вкусом, мешанской психологией. Другие подчас и вовсе не замечаем. Между тем процесс этот необычайно интересен и дает богатую пищу для новых «ходов» и «задумок».

На наших глазах родились такие прекрасные традиции, как ночное гулянье выпускников школ в последние дни июня, или ежегодная встреча ветеранов Великой Отечественной войны 9 Мая у Большого театра. Этим традициям (правда, спустя много лет после их зарождения) попытались придать организованную форму. Ветераны теперь встречаются в ЦПКиО им. Горького в Москве, где каждая аллея или площадь предоставлены воинам определенных армий, фронтов и даже отдельных воинских соединений. Перед бывшими воинами выступают мастера искусств и участники художественной самодеятельности, к их услугам все, что есть в Центральном парке. Но этого, конечно, недостаточно. Потому что не создано еще традиционное массовое театрализованное представление, посвященное специально этому дню, этой встрече. Не родились здесь соответствующие случаю ритуалы, такие, например, как во Владивостоке, где 9 Мая во время траурной Минуты молчания все жители города, выйдя из своих домов, опускаются на одно колено лицом к морю...

Хорошо бы иметь не «минуту», а узаконенный День памяти павших, как например, в Польше. Там 1 ноября в День поминовения усопших люди едут на могилы своих близких, приходят на мемориальные кладбища, к памятникам и монументам, возлагают цветы и зажигают свечи. Сотни тысяч приезжают в этот день в Освенцим и в Трешлинку. И всю ночь мерцают огоньки бесчисленного множества свечей, как отблески того страшного пламени, что горел в печах крематориев...

У нас, наверное, были бы какие-то другие, более близкие нашему духу ритуалы, но, какие бы ни были, – они необходимы. А их все еще нет. Когда мы ставили траурный митинг-реквием на Пискаревском кладбище, то думали о таком ритуале...

Есть целый ряд недавно возникших обрядов и традиций, которые мы еще и не пытались осознать, освоить, использовать.

Каждый год в День Победы на Пискаревское кладбище в Ленинграде приходят десятки тысяч людей. Они приносят сюда не цветы и свечи, они приходят с краухами хлеба и сыпят

крошки на гранитные плиты, под которыми лежат умершие от голода... И птицы со всего города слетаются сюда в этот день и бродят меж братских могил, склевывая эти крошки...

В пятницу и субботу (официально утвержденные дни бракосочетания в загсе) мчатся по городу кортежи свадебных машин, увитые лентами, украшенные воздушными шарами, с огромным куклами, прикрученными к радиатору. Многие возмущаются, как это безвкусно, аляповато, смешно. Но ведь это массовое, глобальное явление, значит, оно продиктовано какой-то внутренней потребностью людей, а не только модой. Вспомним древнерусский свадебный обряд: отпевание невесты, заплетение ей косы, тройки с бубенцами, в гривы и хвосты лошадей вплетены цветы и ленты, молодых величают, осыпают хмелем, пшеном, просом... Чем мы заменили все это?.. Конвейером в загсе?.. «Женихи – направо, невесты – налево»... «Брачующиеся, ждите, вас вызовут»... «Фотография на фоне вывески «ЗАГС» – рупь двадцать»... А машине ленты в гриву не заплетишь... Вот и мчатся по улицам безвкусно украшенные кортежи, демонстрируя всем нашу, сценаристов и режиссеров, несостоятельность.

По пути машины сворачивают к могиле Неизвестного солдата. И не только в Москве, а во многих других городах тоже. Молодые выходят из украшенных автомобилей, чтобы возложить к могиле часть свадебных букетов и минуту постоять в тишине... Обычай перерос в традицию, возник новый обряд, ритуал, который мы проглядели. И значит, в этой области нам еще работать и работать, искать, фантазировать, пробовать, создавать.

ЧАСТЬ II. ПОИСК СРЕДСТВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

1. РАБОТА РЕЖИССЕРА С ХУДОЖНИКОМ. ЗРИТЕЛЬНЫЙ ОБРАЗ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ И СОЗДАНИЕ «ОКРУЖАЮЩЕЙ СРЕДЫ»

Нахождению художественного образа служит вся работа режиссера, в том числе работа с художником. Она должна начинаться сразу же после возникновения у режиссера первоначального замысла будущего представления, иногда еще до написания сценария или параллельно с ним, так как сценарий представления во многом зависит от выбора тех или: иных средств художественной выразительности.

Собственно, создание зрительного художественного образа не является, конечно, прерогативой только массовых представлений, оно является задачей любого вида зрелищного искусства. В традиционном театре мы можем найти примеры образных решений, которые вполне могли бы послужить «ходом» для массового представления. Такими образами-символами являются созданные режиссером Н. П. Охлопковым и художником В. Ф. Рындиным Знамя в спектакле «Молодая гвардия» и Ворота в «Гамлете», придуманный Ю. П. Любимовым и Д. Л. Боровским Занавес в их «Гамлете». Но точно так же в некоторых массовых представлениях были найдены образные решения, которые вполне можно было использовать и в драматических спектаклях. Таким был Земной шар И. М. Туманова и Б. Г. Кноблока в концерте, поставленном на сцене Кремлевского Дворца съездов, о чем мы уже писали в первой части. Образным «ходом» были и огромные буквы, составляющие слово «Ленинград» в одном из представлений, оформленных С. С. Манделем. Эти буквы то покрывались броней (эпизод «Блокада»), то цветами («Белые ночи»), то флагами...

Вот еще пример, когда режиссер и художник через точно найденные детали оформления помогли зрителю ощутить образ всего представления.

Представление «Вечерняя Москва» поставил режиссер А. А. Рубб на сцене Зеленого театра ЦПКиО им. А. М. Горького совместно с художником Л. А. Окунем. Лаконичная сценическая конструкция представляла собой композицию из лестничных маршей, которые превращались то в ступени набережных Москвы-Реки, то в эскалаторы метро, то в лестницы подземных переходов, то в ступени у входа в театр. Этому перевоплощению помогали «живые» элементы декорации – массовка-кордебалет, своеобразные слуги просцениума, которые с большими яркими деталями реквизита в руках изображали городские часы и уличные фонари, телефоны-автоматы и знаки «Переход». В результате был очень просто и с большим вкусом создан образ Москвы – молодого, веселого и красивого города.

О принципе работы театрального художника прекрасно сказал наш известный художник Эдуард Кочергин: «Я перевожу замысел режиссера на язык пространства»¹.

В последние годы работу по оформлению места действия для массового представления под открытым небом на нетрадиционной сцене стали называть созданием окружающей среды.

Сам по себе термин «окружающая среда» в достаточной мере нов и пришел в театроведение из совершенно иной области – из области экологии. Однако это модное определение как нельзя более удачно отражает ту работу по подготовке и оформлению места действия массо-

¹ Современная драматургия, 1985, 3, с. 239

вого театрализованного представления, которую уже ни «изготовлением декораций», ни даже «сценографией» не назовешь и которая включает в себя целый ряд качественно новых по сравнению с традиционным театром задач.

Необходимо найти принцип организации пространства, создать сценическую атмосферу, сконструировать специальную сценическую площадку, продумать организацию мест для публики, трассы ухода и прихода зрителей и исполнителей, места для сосредоточения и переодевания коллективов, и многое, многое другое. Функции театрального художника здесь смыкаются с функциями архитектора и дизайнера, декоратора-оформителя и инженера-конструктора.

Таким образом, в работе режиссера массового представления с художником существует как бы две параллельные и взаимосвязанные задачи: необходимо найти внешний зрительный образ будущего представления и продумать создание «окружающей среды». Первая задача – эстетическая, вторая – технологическая. Примером может служить работа художников по оформлению центральных массовых театрализованных представлений в дни XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Таких представлений было шесть – по числу дней фестиваля (открытие и закрытие, проходившие в первый и последний дни фестиваля, были выделены отдельно). Каждый день фестиваля был посвящен определенной теме и имел соответствующий девиз. От темы и девиза рождался замысел представления, и было выбрано соответствующее им место действия. А замысел и место действия диктовали форму и образный «ход» представления. Так, день борьбы за права молодежи завершался праздником труда на ВДНХ СССР день развивающихся стран – праздником фольклора на территории музея-заповедника «Коломенское» и т. д. Рассмотрим подробнее работу режиссера с художником на примере представления «Мир победит войну!».

Местом действия был выбран стадион «Динамо», что сразу поставило перед режиссером и художником целый ряд специфических задач. Здесь следует отметить, что одной из наиболее часто встречающихся ошибок в работе молодых режиссеров является подмена места действия, точнее, «подгонка» оригинального, но непривычного места действия под традиционную, привычную сценическую площадку. Типичным примером такой «подгонки» является сооружение на поле стадиона или на арене Дворца спорта привычной сцены с задником и кулисами. Такие режиссеры не понимают, как можно использовать специфические выразительные возможности данных сооружений. Например, любой стадион предлагает режиссеру целый набор оригинальных сценических площадок: футбольное поле и секторы, беговые дорожки, трибуны с входами на разных уровнях, площадками, ступенями, козырьками над входами, бортиками, мачты стационарного освещения, наконец – небо над чашей стадиона. Все эти площадки режиссеры вместе с художником А. П. Мальковым и постарались «задействовать» в представлении «Мир победит войну!» Задача наша осложнялась тем, что представление шло на следующий день после открытия фестиваля. Поэтому мы вынуждены были отказаться от целого ряда традиционных выразительных средств, чтобы избежать повтора (живописного фона на трибуне, массовых спортивно-гимнастических выступлений, стилизованных хороводов представителей разных национальностей). Было решено поставить образный массовый спектакль с единым действием и сквозным сюжетом в постоянном аллегорическом оформлении. От замысла и места действия родился такой образный «ход»: постоянное противопоставление двух миров – Жизни и Смерти, постоянно звучащий голос горечи и гнева.

Итак, углы трибуны, расположенной напротив центральной ложи, были застроены крупными декорационно-конструктивными элементами. Слева находился лагерь Войны и Смерти. Он был сконструирован из черных металлических труб и форм. По ходу представления конструкция ассоциировалась то с тюрьмой, то с обгорелыми руинами, то с виселицами, то со стволами орудий, то с трубами крематория. Этому помогали отдельные декоративные элементы, появляющиеся на площадках конструкций (пушки, виселицы, ракеты), люди в соответствующих костюмах (фашисты, беженцы, заключенные), пиротехнические эффекты (пламя за кон-

струкцией, взрывы, дым, столбом поднимающийся в небо). В финале, когда на месте руин возник образ Стройки: (бело-голубые фермы на черной арматуре), это было очень неожиданно и эффектно.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.