



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •





**О. И. МАРКОВ**

**СЦЕНАРНАЯ КУЛЬТУРА  
РЕЖИССЕРОВ  
ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ  
ПРЕДСТАВЛЕНИЙ  
И ПРАЗДНИКОВ**

*Сценарная технология*

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

*Издание пятое, стереотипное*



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •



**М 26 Марков О. И.** Сценарная культура режиссеров театрализованных представлений и праздников. Сценарная технология : учебное пособие / О. И. Марков. — 5-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2021. — 424 с. — Текст : непосредственный.

**ISBN 978-5-8114-7305-2 (Изд-во «Лань»)**

**ISBN 978-5-4495-1243-7 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)**

В учебном пособии доктора педагогических наук, профессора кафедры театрального искусства КГИК обобщен и систематизирован уникальный опыт автора в обучающей сценарной технологии, формирующей сценарную культуру режиссеров театрализованных представлений. В работе аргументированно обосновываются границы размежевания между театральными постановками и театрализованными представлениями.

Книга адресована студентам и преподавателям институтов культуры и театральных учебных заведений.

**ББК 85.34**

**М 26 Markov O. I.** Scenario culture of directors of theatrical shows and celebrations. Scenario technology : textbook / O. I. Markov. — 5th edition, stereotyped. — Saint Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2021. — 424 pages. — Text : direct.

In the textbook of the doctor of pedagogical sciences, professor of the department of theatrical art of the KSIC, the author's unique experience in teaching scenario technology that forms the scenario culture of the directors of theatrical shows is generalized and systematized. In this work, the disengagement bounds between theatre performances and theatrical shows are reasonably justified.

The book is addressed to students and teachers of culture and theatre high schools.

**Обложка**

*А. Ю. ЛАПШИН*

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021

© О. И. Марков, 2021

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2021



*Моему учителю  
Сергею Моисеевичу Ройтбергу посвящается*

## ПРЕДИСЛОВИЕ, ИЛИ «ПОЛЕМИКА» С КОЛЛЕГОЙ

Любой автор, издающий свой труд, наивно думает, что все, что он написал, будет сразу понято. Тридцатилетний опыт художественно-педагогической практики доказывает, что это не всегда так.

На решение написать вступительные строки в избранном жанре меня подвигло одно обстоятельство. Накануне, когда книга была уже в печати, на одном из Всероссийских заседаний УМО МК РФ по театрализованным представлениям и праздникам коллега мне подарила свою книжку — «Школа сценарного мастерства», изданную в 2003 году как учебное пособие с приятной надписью: «...мэтру сценарного мастерства с надеждой на не очень строгую критику...». Подаренное мне учебное пособие я внимательно прочел и изучил. И вдруг, буквально с первых страниц, к моему большому разочарованию, понял: мои работы автор или не читала вообще, или невнимательно их изучала. А как известно, над любой книгой, тем более если она вызывает профессиональный интерес, необходимо работать. Если это художественная литература — то сердцем, а если научная — то еще и головой.

Я не могу не высказать вслух ряд принципиальных, методологических и категорических замечаний, не ска-

зять о которых не имею профессионального права, ибо множество неверных суждений стали уж слишком пространенными. И дело не в существовании различных «школ», позиций, взглядов, подходов, «теорий» и «методик», а в том, что у читателя, чьи профессиональные интересы, так или иначе, замыкаются на специальной литературе, иногда «замыливается глаз». От этого происходит не всегда глубокое и осмысленное прочтение. Уважая своего коллегу, позволю себе привести некоторые выдержки именно из ее работы. И не потому, что в ней (работе) как в кривом зеркале искажены ранее разработанные мною понятия, а потому, что подобные «отражения» характерны для большей части скороспелой методической литературы, посвященной проблемам сценарного мастерства.

*Коллега.* В 1970–1980-х годах успела сложиться определенная сценарная методика, расхождения в понимании которой в традициях учебной подготовки разных вузов культуры не были существенны.

*Автор.* Тезис не верен. Расхождения были, и принципиальные.

*Коллега.* Говоря о праздничной драматургии, мы, конечно, не имеем в виду драму...

*Автор.* Тезис не верен. Ни один специалист вуза по сценарному мастерству не знает такого определения, как «праздничная драматургия». Есть драматургия праздника. Обращение с дефинициями такого рода требуют осторожности и ответственности.

*Коллега.* Глава 2, § 2: Этап набора и отбора художественного и документального материала.

*Автор.* Тезис не верен. Любой этап предполагает завершение чего-либо. Целевое накопление сценарного материала — постоянно, поэтому процесс «набора» — ДА. Этап — НЕТ. Выделенные мною еще в 1979 году принципы отбора документального и художественного материала (см. публикации) я никогда не называл принци-

пами отбора выразительных средств. Тезис не верен, ибо сценарный материал и выразительные средства не одно и то же.

*Коллега.* При всей продуманности многоступенчатой методики создания сценарного каркаса, разработанной О. И. Марковым... при всей ее убедительности... мы следуем методике, сложившейся в... (другом. — *Автор.*) вузе.

*Автор.* Тезис не верен. К большому сожалению, но другой методики пока нет. Не видел, не читал. Ряд даже хороших теоретических работ — это еще не методики. А если методика где-то есть, то чего ж ее скрывать, это не государственная тайна. Это первое.

Второе — каркас сценария я не случайно назвал смысловым, а не сценарным. Это разные вещи. В моих работах такого понятия нет. Если вы вводите новое понятие, на основе уже открытого, то ему необходимо дать аргументированное определение.

*Коллега.* План замысла — это сценарный каркас, который состоит из:

- обоснования выбора темы;
- формулировки темы;
- названия сценария и т. п.

*Автор.* Тезис не верен. План — это план. Каркас — это каркас. Душа (замысел) не может быть телом (каркас) и наоборот. Это первое.

Второе. Теме дается не формулировка. Тема формулируется. Это не придирки — это принципиально разные смыслы.

*Коллега.* Бывает и так, что каркас полностью меняется в процессе дальнейшей работы.

*Автор.* Тезис не верен. В смысловом каркасе может меняться что угодно: замысел, сюжет, приемы, исходные ситуации, меняться местами блоки сценария и эпизоды блоков. Смысловой каркас, как совокупность сценических заданий, остается неизменен. Если вы меняете смысловой каркас — вы меняете все сценические задания,

в конце концов — сверхзадачу. Значит, нужно все начинать заново. Это и есть методика! Любые нововведения не имеют права на смысловые искажения автора.

*Коллега.* На этапе сценарного замысла формулируется и проблема.

*Автор.* Тезис не верен. Типичная элементарная методическая ошибка. По поводу чего?! Может возникнуть что-то?! Над замыслом можно работать только после того, когда есть событие и проблема, стоящая за ним.

*Коллега.* Тема — обыденная жизнь далекой Индии глазами сибиряков.

*Автор.* Тезис не верен. Это — по вашему определению, формулировка. Но это еще не тема, а лишь предмет исследования, ибо отсутствует личностно-авторское отношение к предмету. Тема должна, прежде всего, взволновать автора и обязательно взволновать зрителя. В теме должен быть «кусоч-указатель» (С. Эйзенштейн), определяющий движение мысли. А на «обыденную жизнь», да еще «далекой Индии», всем как-то...

*Коллега.* Глава 3, § 1. Образное решение темы как суть театрализации.

*Автор.* Тезис методологически не верен. Образное решение присуще всем видам искусства, в том числе и театру. А театр, как известно, не занимается театрализацией. Суть театрализации достаточно полно описана в трудах Д. М. Генкина, А. А. Коновича, Д. Н. Аля. Поэтому мне нет смысла повторять истину.

*Коллега.* Глава 3, § 3. Метод сценарно-режиссерского хода.

*Автор.* Сценарно-режиссерский ход стал методом? Методом чего?!

*Коллега.* Олег Иванович категорически не согласен с позицией, что сценарно-режиссерский ход может возникнуть на начальном этапе творческого замысла.

*Автор.* Я неоднократно подчеркивал, что сценарно-режиссерский ход может возникать, и иногда возникает



на первых этапах работы. Но я принципиально против нарушения методики обучения, против опережения исследовательского этапа работы, по ходу которого вполне естественно возникают ассоциации, образы и т. п. Это нарушает не столько технологический процесс работы над сценарием, сколько нарушает представление студентов о сложности работы над сценарием, и им насаждаются сценарные навыки интуитивного характера. Все получается слишком просто: тема — замысел — сценарий. Но это не так. Обучение без научно обоснованной методики, оснащенной сценарной технологией, превращает занятия по сценарному мастерству в пионерские коллективные соревнования по сбору металлолома — нахождение известных приемов, ходов, ассоциаций и т. д.

Мы работаем не в филармонии и не в драматическом кружке клуба, где вполне возможна «коллективная драматургия», «коллективное творчество». Мы работаем в высших учебных заведениях, задача которых профессионально подготовить «штучный товар». Без методик, современных технологий подготовка специалистов XXI века невозможна. Как же тогда изучается в вузах культуры и искусств такой предмет, как «Методика преподавания специальных дисциплин»?

Заканчивая свое краткое критическое обозрение не принятым для жанра учебного пособия вступлением, тем не менее хочу пожелать всем педагогам, аспирантам, студентам, учащимся вдумчивого и осмысленного анализа предлагаемой работы.

С уважением ко всем коллегам, а также ко всем моим учителям и оппонентам, многих из которых, к сожалению, уже нет, но у которых мы всегда продолжаем учиться.

*Автор*



## ВВЕДЕНИЕ

Перерастание культурно-просветительной работы как исторически подвижного явления в более широкое, многоуровневое, многогранное — культурно-досуговую деятельность, новые реалии нашей жизни, потребности передовой культурно-досуговой практики требуют универсальной педагогической, психологической, творческой подготовки специалистов XXI века.

Жизнь выдвинула задачу подготовки особой категории организаторов — режиссеров театрализованных представлений и праздников, специализирующихся по вопросам организации разносторонней социально-культурной деятельности, специалистов, способных обеспечивать художественно-педагогическую коррекцию процесса социализации детей и взрослых, организовывать оптимальную среду, способствующую самореализации личности.

Сложность задач, которые приходится решать сценаристу-режиссеру, определяют меру той ответственности, которая должна быть проявлена при его обучении.

Театрализованные представления с их огромным воспитательным потенциалом составляют значительную часть содержания в художественно-педагогической деятельности культурно-досуговых учреждений. Вместе

с тем практика показывает заметную девальвацию качества театрализованных представлений, их несоответствие возросшим потребностям людей, компроментацию художественно-педагогических основ сценарного творчества, что отрицательно сказывается на деятельности учреждений досуга и их эффективности. Научную и педагогическую общественность беспокоят низкая теоретическая, методическая и общекультурная подготовка кадров, слабая профессиональная квалификация работников культурно-досуговых учреждений — выпускников вузов культуры и искусств. Сами выпускники отмечают один и тот же факт: самым трудным для них является практическое применение знаний, т. е. переход от абстрактно усвоенных знаний к практической реализации умений и навыков. Как результат таких последствий — наблюдающаяся деградация не только элитарных культурных ценностей, но и качества профессиональной деятельности во всех сферах культуры. Кризис обнаруживается прежде всего в области государственного общего и специального (особенно высшего) образования, поскольку из-за низкого качества учебных программ и подготовки преподавателей молодое поколение не получает знаний и навыков, необходимых для адекватной ориентации в социокультурной жизни и выполнения профессиональных обязанностей. Можно сказать, что современный этап развития культуры не имеет адекватной ей системы образования. Это обуславливает интенсивные поиски оптимальной модели образования.

Поиски путей преодоления кризиса образования ведутся не только в отдельных странах, но и на межгосударственном уровне. Так, в частности, в 1994 году был принят проект реформирования образования в Европе, в основе которого лежит идея взаимодополнения трех культур: культуры в буквальном смысле слова, социально-политической культуры и практической культуры [21]. Индустриально развитые страны рассматривают качест-

во образования как важнейший фактор обеспечения социально-экономического развития, научно-технического и культурного прогресса. Как подчеркивается в Декларации, принятой 44-й сессией Международной конференции по образованию (Женева, 7 октября 1994 года), высшее образование становится не только средством передачи молодому поколению накопленных знаний, формирования его культурно-нравственного и гуманитарного потенциала, но и важнейшим фактором подготовки к жизнедеятельности в новых условиях, к решению нестандартных задач [72], [194]. Важно отметить, что независимо от конкретных условий той или иной страны, ее социально-культурной ситуации, профиля вуза, декларируемые цели реформирования образования сводятся к главному: развитию талантов всех членов общества до максимального предела.

Опрос выпускников по специальности «Режиссер театрализованных представлений и праздников» выявил у них отсутствие необходимого художественно-педагогического и искусствоведческого тезауруса — системы понятий общих, видовых, жанровых, а также позволил сделать ряд существенных выводов, из которых следовало, что в своем большинстве выпускники вузов культуры и искусств полагаются только на: 1) приобретенный опыт-стандарт; 2) интуицию; 3) личные способности. Пренебрегая педагогической стороной дела и акцентируя внимание на стороне художественной (сценарно-режиссерской), все опрашиваемые специалисты, так или иначе, расписывались в своем непонимании сущности организации досуга театрализованными формами, незнании технологии создания сценария, в конечном итоге и своей сверхзадачи — цели художественно-педагогической деятельности. Создавалось впечатление, что выпускники вузов не имеют четких художественно-педагогических ориентиров в сфере культурно-досуговой деятельности, а сценарная культура находится на очень низком уровне.

От качества и уровня профессиональной подготовки режиссера данной специальности зависит качество и художественный уровень представлений и праздников. Анализ практики показывает наличие существенных противоречий в организации процесса профессиональной подготовки студентов режиссеров театрализованных представлений и праздников между характером учебной деятельности и реальной профессиональной деятельностью режиссеров данной специальности; теоретической подготовкой, недостаточно ориентированной на профессиональные задачи, и практической, не отражающей в полной мере многокомпонентную деятельность специалистов; системным использованием знаний и «разнесенностью» их усвоения по разным учебным дисциплинам. Таким образом, нарушается единство общего и профессионального развития личности будущего специалиста, цельность формирования его сценарной культуры. Осуществление профессиональных функций в современной социокультурной ситуации требует от постановщиков сформированных качеств, характеристика которых гораздо шире понятия «сценарное мастерство». Изучение функций, которые призваны осуществлять режиссеры театрализованных представлений и праздников, привело нас к убеждению в необходимости исследования сценарной культуры как категории педагогики высшей школы.

Среди общепедагогических исследований не существует работ, в которых было бы зафиксировано понятие «сценарная культура». Современный уровень развития гуманитарных наук позволяет утверждать, что исследование проблемы формирования сценарной культуры режиссеров театрализованных представлений и праздников предопределяется интеграцией теории сценарной культуры и теории содержания конкретного вида высшего педагогического образования. Поэтому выявление закономерностей и методов формирования сценарной

культуры будущих специалистов зависит от научных предпосылок, позволяющих интерпретировать категорию сценарной культуры в контексте высшего художественно-педагогического образования.

Решение данной проблемы предопределяется необходимостью ввести в научный обиход педагогики высшей школы категорию «сценарная культура», интерпретировать феномен сценарной культуры в содержании высшего художественно-педагогического образования, проанализировать формы и методы обучения, способствующие становлению сценарной культуры студентов.

Необходимость формирования сценарной культуры режиссеров театрализованных представлений и праздников назрела не сегодня. Известное неблагополучие в сценарном «производстве» было зафиксировано еще в начале 1960-х годов. Суть обзорной критики сводилась к единому мнению: «разные сценарии, в разных краях и созданные разными авторами выглядят так, как будто написаны одной рукой, и похожи друг на друга, как близнецы-братья» [139]. Как это ни парадоксально, но уже более 30 лет эта ситуация не меняется к лучшему. Совершенно верно замечает профессор, драматург Д. Н. Аль, говоря о том, что сегодня драматургия — самое слабое звено театрализованных представлений и праздников, где одной из причин является низкий уровень обобщения сценарного опыта, а в основе большинства сценариев лежат не драматургические построения, а те или иные постановочные приемы [13]. Причиной существующего положения является, на наш взгляд, определенный разрыв между теоретико-методологической подготовкой в вузе и практикой выпускников. Скучные знания истории театрализованных представлений и праздников приводят специалистов к тому, что они заново «открывают» уже давно известные формы работы, механически переносят и обобщают сценарный опыт прошлых лет, кото-

рый явно устарел с точки зрения современного понимания проблем. Положение, в котором сегодня оказалась преподаваемая в вузах культуры дисциплина «Основы сценарного мастерства», ставит реальную угрозу распространения методологически неверных представлений о сущности драматургии театрализованных представлений и праздников, механического переноса понятий и терминов из теории драматургии традиционного театра, искаженного понимания основных закономерностей творческого процесса создания сценария.

Проблема формирования сценарной культуры режиссеров автоматически затрагивает и ее аспекты, одним из которых является квалификация состава специализированных кафедр. Анализ анкетных данных выявил картину, отражающую квалификационную полярность преподавателей дисциплины «Сценарное мастерство», которая, по нашим оценкам, существенно влияет на формирование сценарной культуры подготавливаемых специалистов. Преподавателями «Сценарного мастерства» являются выпускники институтов культуры специализации «режиссер театрального самодеятельного коллектива», бывшие режиссеры профессиональных драматических театров, режиссеры цирков, журналисты, актеры, профессиональные драматурги и организаторы-методисты. Вполне закономерным является факт и различного уровня сценарной культуры самих преподавателей, так как широкий спектр театрализации требует знаний ее специфичности.

Педагогическая интерпретация сценарной культуры предполагает междисциплинарный и культурологический подходы, при которых сценарная культура рассматривается как феномен человеческой деятельности, специфика которой обусловлена закономерностями системы разных видов искусств и особенностями художественно-педагогической деятельности режиссеров театрализованных представлений и праздников.

В контексте теории высшего художественно-педагогического образования категория сценарной культуры может быть проанализирована в двух аспектах. Во-первых, как интегративное профессионально значимое качество личности режиссера, включающее комплекс профессиональных многообразных характеристик. Содержание данного качества обусловлено: а) спецификой сценарно-режиссерского творчества, исторически сложившегося под влиянием интегративных тенденций системы искусств; б) особенностями художественно-педагогической деятельности преподавателя сценарного мастерства в высшей школе. Во-вторых, сценарную культуру следует рассматривать как сложный по составу компонент содержания высшего художественно-педагогического образования. Фактором реализации целостности сценарной культуры в учебном процессе выступают межпредметные (межхудожественные) связи. Формы и методы изучения сценарной культуры студентами-режиссерами отражают интегративный характер и творческую сущность данного феномена.

Основным противоречием сегодняшнего времени в сфере формирования сценарной культуры режиссеров театрализованных представлений и праздников является противоречие между объективной потребностью общества максимально эффективно использовать воспитательный потенциал драматургии театрализованных представлений и невозможностью его полной реализации ввиду:

- низкого уровня сценарной культуры у большинства режиссеров театрализованных представлений и праздников;
- не разработанности методики создания сценария;
- недостатка высококвалифицированных педагогов «сценарного мастерства».

О том, каким должен быть выпускник вуза искусств и культуры и как разработать его модель-эталон, сдела-



но немало исследований. И хотя разработка модели важное, сложное и трудоемкое дело, преобразовать эту модель в конкретный эффективный учебно-воспитательный процесс куда сложнее. Ведь не секрет, что зачастую емкие комплексные учебные планы вузов прекрасно выглядят на бумаге, однако от «знать, каким должен быть выпускник вуза» до «как его таким воспитать» огромная дистанция. В существенной степени это положение объясняется «иерархией ценностей», которая сложилась в вузах культуры: сначала — научная работа, затем — методическая, а уж потом — работа со студентами. И произошло это не только потому, что из всех видов труда в высшей школе больше всего стимулируется труд, связанный с выпуском научной продукции, но и потому, что в сравнении с научной работой педагогический труд преподавателя обезличен.

Известный немецкий деятель искусств Ганс Рихтер писал: «Драматургию, которая стремится к решению воспитательных задач, мне бы хотелось назвать социальной драматургией» [167], [119]. К сожалению, специальной подготовки режиссеров, владеющих «социальной драматургией» в вузах культуры и искусств нет. Об этом пишет крупный мастер режиссуры театрализованных представлений и праздников И. М. Туманов, подчеркивая, что «...к сожалению, специально подготовленных драматургов и сценаристов массовых праздников нет... и на практике же часто недооценивается значение четкого, активного сценария» [197, с. 11].

Призыв мастера к «специально подготовленным сценаристам» требует от высшей школы очень точной диагностики способностей абитуриентов, поступающих на данную специальность, определяемых как «...сложная синтетическая особенность личности, которая определяет ее пригодность к деятельности» [165].

Зачастую происходит обратное — набор студентов на специальность происходит на основе «актерских дан-

ных», без выявления их общей эрудиции и способностей к художественно-педагогической деятельности, По этому поводу верное замечание делает Ш. А. Амонашвили: «...отбор будущих учителей в педагогических вузах осуществляется на базе, так сказать, „чистых“ знаний, без всякого выявления призвания к деятельности [19].

В большинстве цивилизованных государств в настоящее время провозглашена своего рода «социально-педагогическая эра», отражающая быстрое возрастание роли социальной педагогики. Одним из таких социальных педагогов является режиссер театрализованных представлений и праздников. Вот почему при разработке системы учебного процесса мы обязаны учитывать художественно-педагогическую направленность специалиста вуза культуры.

Концепция образования — наиболее общий критерий и основополагающее условие целенаправленного поиска, отбора и актуализация востребованной информации, а также прогнозирования ее гипотетической значимости. Сегодня невозможно строить образовательные программы, не имея прогноза содержательного развития той области, для работы в которой должен готовиться специалист. Такой прогноз необходим и при подготовке режиссеров театрализованных представлений и праздников. Здесь перемены могут порой свести к нулю ценность информации, полученной в процессе неверно ориентированного обучения. Определить, кто из педагогов, когда и на каком этапе допустил брак в обучении и воспитании довольно трудно, а отсюда и результат: неумение выпускника творчески работать в условиях ломки сложившихся форм социальных отношений. В этой связи необходимо понять действительно творческое обучение как деятельность не столько репродуктивную, воспроизводящую, сколько продуктивную, творческую, в ходе которой будущий специалист не только будет осваивать профессиональные знания и способы их построе-

ния, но и сам будет создавать новые знания, новый социально-значимый опыт. Такая внутренняя предпосылка для студентов и педагогов будет вырабатывать готовность к конструктивной перестройке целой системы высшего образования в вузах искусств и культуры. Современное образование, игнорируя принцип «штучного товара», в вузах искусств и культуры выглядит как массовое «убийство» талантов.

Изучение сценарной культуры режиссеров театрализованных представлений как художественно-педагогического явления подготовлено длительной историей развития массовых праздников. Тем не менее ни монографических исследований, ни какой-либо литературы, определяющей понятие «сценарная культура», пока не имеется.

Начало изучения драматургии театрализованных представлений и праздников (пользуясь современным понятием) было положено в 1920-е годы. В этот период, окрашенный революционными потрясениями, было высказано немало интересных идей, относительно проблем драматургии в культурно-просветительных учреждениях. Эти идеи представлены в работах Г. Авлова, Н. Каржанского, А. Пиотровского и др. [6], [7], [86], [96]. К сожалению, ни в 1920-е годы, ни в последующий за ним период не была создана сколько-нибудь серьезная и обоснованная методология научного изучения теории сценария.

Только в 1970-е годы стали появляться первые публикации, определяющие первые научные подходы к определению понятия «сценарий».

Развитие теоретических представлений о сценарии привело к формированию разнородных концепций, каждая из которых вносила определенный вклад в характеристику сценария, но не давала всестороннего описания его сущности. В конце 1970-х годов наступил новый этап в теоретическом осмыслении сущности сценария.

Сценарий стал осознаваться как сложное образование, требующее профессиональной сценарной культуры. И хотя опыт накоплен немалый, к сожалению, он нуждается в синтезировании. Заметный недостаток — полное отсутствие обобщающих работ. Другой недостаток касается глубины проникновения в проблему. Наша литература, непосредственно касающаяся драматургии театрализованных представлений и праздников, представлена всего лишь некоторыми авторами, такими как Д. Н. Аль, М. И. Маршак, И. Г. Шароев и А. И. Чечетин. Однако, несмотря на важность работ вышеназванных авторов, они отдалены от рассматриваемого нами педагогического аспекта. Этот аспект нашел отражение в трудах Д. М. Генкина и А. А. Коновича.

Вот почему так остро ощущается потребность в научном осмыслении теории сценария, исходящая как от научных работников, так и от практиков, которые принимают серьезные усилия в проектировании новых форм театрализации, но вынуждены при этом часто идти на ощупь, ибо не представляют себе смысла такого художественно-педагогического явления, как «сценарная культура» режиссеров театрализованных представлений и праздников.

Сценарная культура понимается нами как комплекс специальных теоретических знаний и практических навыков интеграционного характера, необходимых для профессионально художественного регулирования воспитательных процессов в обществе.

Сценарную культуру нельзя отделить от общества: не только потому, что исторически она возникла и развивается вместе с развитием общества. Впрочем, общество потому и создает ее, так как на всех этапах своего исторического развития, при всех формациях общество активнейшим образом использовало сценарную культуру как сильное оружие осуществления своих целей, как деятельность, без которой невозможно общественное

движение вперед. Самое существенное в том, что сценарная культура является органичной частью общества, его структурным элементом, одной из форм его сознания и практической деятельности.

Актуальность проблемы, вынесенной в название учебного пособия, обусловлена остротой тех задач, которые стоят перед высшим художественно-педагогическим образованием на данном этапе его развития. Эти задачи мы видим, прежде всего, в том, чтобы перейти к подготовке специалистов с широким общехудожественным кругозором, высокими ценностно-эстетическими ориентациями и педагогической направленностью. Это возможно на основе радикального пересмотра теоретико-методологических основ содержания высшего образования и поиска современных технологий формирования сценарной культуры специалистов в области режиссуры театрализованных представлений и праздников.

От специалиста, подготовленного в высшей школе, нужен высокий профессионализм, так как это требует не ремесленных знаний, а нравственных категорий, определяющих творческое лицо художника, творца, педагога. Подчеркивая важность такой подготовки, А. С. Макаренко писал: «Цели нашей работы должны быть выражены в реальных качествах людей, которые выйдут из наших педагогических рук» [122], [198].

По замыслу автора, предложенное читателю учебное пособие должно служить своего рода ответом на положение дел, которое сегодня сложилось в области сценарной подготовки режиссеров театрализованных представлений и праздников.



## ЦЕЛЬ И ЗАДАЧИ УЧЕБНОГО ПОСОБИЯ

Всякая новая область знаний неизбежно начинается с определения исходных понятий, объекта и предмета изучения: без этого она не имеет права на жизнь. Пока что многие ключевые дефиниции, относящиеся к проблематике исследования сценарной культуры, или не исследованы вообще, или трактуются достаточно приблизительно.

**1. Исходные понятия.** Их по меньшей мере два: «сценарная культура» и «досуговая деятельность». Именно этими понятиями обозначена интересующая нас область знания. В понятии «сценарная культура» мы выделяем четыре группы явлений и процессов.

1. Свойства социального субъекта (личности режиссера театрализованных представлений), которые необходимы для художественно-педагогической деятельности.

2. Деятельность социального субъекта по созданию, распространению и освоению продуктов сценарной культуры.

3. Продукты сценарной культуры — сценарные разработки, драматургические произведения, художественная критика.

4. Институты, обеспечивающие подготовку высокопрофессиональных специалистов.

В связи с неразработанностью смыслового теоретического ядра проблемы, существенно влияющей на формирование сценарной культуры режиссеров, автором поставлена цель — разработать технологию обучения сценарному мастерству режиссеров театрализованных представлений как художественно-педагогическую систему, способную формировать сценарную культуру специалиста.

Для достижения поставленной цели автором решаются задачи различного характера.

#### **1. Теоретические задачи.**

1.1. Проанализировать генезис формирования и становления сценарной культуры режиссеров театрализованных представлений.

1.2. Определить современное состояние и тенденции развития сценарной культуры.

1.3. Исследовать сценарную культуру как междисциплинарную категорию современного гуманитарного знания; выделить закономерности сценарной культуры как целостного феномена.

1.4. Опираясь на эти положения, определить сущность понятия «сценарная культура». Разработать теоретическую и практическую модели сценарной культуры как интегративного профессионально-значимого качества личности режиссера-педагога.

1.5. Обосновать компонент сценарной культуры в содержании высшего художественно-педагогического образования.

1.6. Обосновать сущность сценария как программу воспитательных целей.

1.7. Разработать и обосновать собственный понятийный аппарат теории драматургии театрализованных представлений и праздников, как специфического художественно-педагогического явления.

#### **II. Методические задачи.**

2.1. Обобщить и проанализировать опыт сценарной подготовки режиссеров театрализованных представле-

ний и праздников в вузах культуры и искусств с точки зрения ее художественно-педагогических основ.

2.2. Показать специфику профессиональной подготовки режиссеров в области сценарной культуры.

2.3. Проанализировать особенности формирования сценарной культуры студентов в процессе освоения дисциплин специализации.

2.4. Выявить сущность и структуру обучающей технологии создания сценария.

2.5. Обосновать методику сценарно-педагогического моделирования поведения массовой аудитории.

### **III. Прикладные задачи.**

3.1. Апробировать методику формирования сценарной культуры режиссеров театрализованных представлений и праздников.

3.2. Внедрить художественно-педагогические условия и технику формирования сценарной культуры режиссеров театрализованных представлений и праздников в учебно-педагогическую практику вузов культуры и искусств.

**Объект исследования** — сценарная культура режиссеров театрализованных представлений и праздников.

**Предмет исследования** — художественно-педагогическая технология формирования сценарной культуры режиссеров в вузах культуры и искусств.

**Гипотезу исследования** составили следующие предположения:

1. В художественно-педагогическом процессе формирования сценарной культуры режиссеров театрализованных представлений и праздников следует исходить из понимания природы и специфики социокультурного творчества, из полифонической направленности структуры досуговой деятельности различных групп населения.

2. Оптимальность художественно-педагогического воздействия театрализованных представлений и праздников



на различные группы населения будет в значительной мере зависеть от:

а) точности сценарного целеполагания и учета социокультурных факторов макро- и микросреды;

б) практического владения навыками создания художественных программ воспитательного воздействия;

в) навыками сценарно-педагогического моделирования поведения массовой аудитории;

г) владения драматургической логикой технологии создания сценария.

3. Эффективность вузовского педагогического процесса формирования сценарной культуры режиссеров театрализованных представлений и праздников будет в значительной мере определяться:

а) точным диагностированием и учетом исходных природных художественно-конструктивных задатков у абитуриентов, поступающих в вуз;

б) поэтапным раскрытием выявленных художественно-конструктивных задатков в учебном процессе и их обогащением;

в) развитием художественного восприятия (понимания языка искусства, специфика жанра и т. д.), готовностью к оценочной деятельности, интересом к художественно-педагогической деятельности;

г) высокотехнологичной методики обучения.



## МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Предлагаемая методология образования строится на базе культурно-исторической концепции (Л. С. Выготский), в рамках которой развитие личности определяется и осуществляется ее социально-культурным контекстом, влиянием исторически развивающейся культуры, что позволяет гармонично сочетать всестороннее развитие личности и воспитание социально-ориентированного и общественно-ответственного субъекта. В связи с этим образование мы рассматриваем как специфический способ «преобразования» природных задатков и возможностей человека.

Методологическую основу учебного пособия составили идеи и прогрессивные теоретические взгляды крупнейшего теоретика и практика политико-воспитательной работы А. В. Луначарского, подчеркивающего значение подлинной демократизации массовых форм культурно-просветительной деятельности. Осмысливая значение театрализации досуга, А. В. Луначарский утверждал возможность и необходимость ее применения в «известном педагогическом смысле». Концепции А. В. Луначарского — пропагандиста демократических традиций театра, живо откликающегося на любые сценические эксперименты, принимавшего участие в редактировании и об-

суждении сценариев массовых представлений, его идеи в определении перспектив массового театра, его огромный авторитет и богатейшее театральное наследие — составили серьезную методологическую платформу.

Работы русских и советских педагогов К. Д. Ушинского, А. С. Макаренко, В. А. Сухомлинского имели принципиальное значение при рассмотрении вопросов воспитания личности в коллективной общности.

Отправным пунктом исследования стали прогрессивные взгляды А. П. Пинкевича, подчеркивающего, что педагогика в своем основании научна, а в своем практическом приложении она является искусством.

Работы, посвященные педагогике сотворчества (Ш. Л. Амонашвили, Г. И. Гончарова, И. Ф. Гончаров), также сыграли существенную роль в разработке методики преподавания художественно педагогических основ сценарного мастерства.

«Историчность» как метод анализа конкретной ситуации был важным методологическим принципом познания и практики сценарного творчества.

Обращаясь к богатому наследию истории массовых праздников, насчитывающей около тридцати веков, прослеживая генезис развития драматургии от праздников Древней Эллады, маскарадных процессий Средних веков, мистериальных представлений XV–XVI веков, комедий дель арте, праздников Французской революции (1789–1794), политизированных праздников 1920–1930-х годов, отбирая скудные сведения сценарного творчества, автор опирался на труды мыслителей и таких исследователей мировой культуры, как Платон, М. Бахтин, А. Веселовский, А. Гуревич, Д. Лихачев и А. Панченко, Ю. Липс, Ю. Лотман, В. Пропп, В. Шкловский.

Наибольший интерес из опыта работы сценаристов в первые годы власти представляли работы Г. Авлова, Н. Каржанского, А. Пиотровского, М. Петровского.

В силу комплексного характера теоретических концепций учебного пособия автор опирался на основные методологические положения философии, социологии, общей и социальной психологии, педагогики. Автор обращался к фундаментальным трудам по проблемам воспитания (В. Г. Ананьев, Л. С. Выготский, А. С. Макаренко), на исследования философских (В. Г. Афанасьев, М. С. Каган, А. И. Мазаев, И. С. Мансуров, В. К. Скатерщиков, Э. В. Соколов), социологических (А. Л. Вахметса и С. Н. Плотников, С. Н. Иконникова, Л. Н. Коган, Ю. А. Шеркович, В. А. Ядов), социально-психологических (В. А. Апполонов, Е. С. Кузьмин, И. Т. Левыкин, П. В. Симонов, В. Д. Парыгин) и педагогических (А. А. Конович, Ю. А. Стрельцов, В. Я. Суртаев, В. А. Разумный, В. Е. Триодин) аспектов изучаемой темы.

Значительную роль в осмыслении специфики сценарного творчества режиссеров театрализованных представлений и праздников сыграли взгляды М. Бахтина, писавшего, что всякое творчество определяется своим предметом и его структурой.

Особое место в учебном пособии заняли работы выдающихся деятелей культуры и искусства А. М. Горького, В. Э. Мейерхольда, С. М. Эйзенштейна, Э. Пискатора, Б. Брехта, Дж. Лоусона.

Движение теоретической мысли должно рассматриваться не только с точки зрения прошлого, но и с точки зрения будущего — диалектически, так как одним из важнейших методологических принципов теоретического познания и практики является принцип развития. В этом смысле среди публикаций, затрагивающих определенные срезы аспектов авторской позиции, следует выделить работы Э. В. Вершковского, В. Л. Дранкова, А. П. Маркова, А. Д. Силина.

Особую роль в разработке концептуальных понятий, используемых в исследовании, сыграло высказывание Д. Н. Аля о недопустимости механического, непродуман-

ного переноса в массовый театр понятий и терминов общей теории драматургии.

Неоценимую помощь в аргументации авторской концепции создания методики работы над сценарием сыграла огромная практика и теоретические работы И. Г. Шароева, который писал: «Мы, практики жанра, редко ведем разговор о мастерстве сценариста. А ведь это очень важно, чтобы драматург, работающий над созданием массового праздника..., знал **технологию** своего ремесла, был знаком с теми основными закономерностями, которые являются определяющими в этом жанре» [222, с. 63].

Преимущественное значение для доказательства гипотетических положений имели работы современных авторов: Д. М. Генкина, А. И. Коновича, Ю. Смирнова-Несвицкого, И. М. Туманова, И. Г. Шароева.

В работе применялись следующие методы исследования:

- теоретический анализ философско-эстетической, психолого-педагогической, искусствоведческой литературы;
- изучение индивидуального опыта работы педагогов сценарного мастерства;
- анализ учебно-педагогической документации (учебных планов, программ, квалификационных характеристик);
- моделирование сценарной культуры как личностного образования;
- профессиографический анализ художественно-педагогической деятельности режиссеров театрализованных представлений и праздников;
- создание учебных моделей, позволяющих интерпретировать феномен сценарной культуры в содержании общехудожественной и специальной педагогической подготовки студентов;
- опытно-экспериментальная работа (педагогический эксперимент, педагогическое наблюдение, анкетирование, интервьюирование, рейтинг методик).

Реализация вышеназванных задач потребовала опытно-экспериментальной работы, которая проводилась с 1975 по 2003 год на базах высших учебных заведений: Московского государственного университета культуры и искусств, Алтайского государственного института культуры, Кемеровской государственной академии культуры и искусств, Краснодарского государственного университета культуры и искусств.

Автором проводились исследования с 1975 года. Первый этап разработки проблемы осуществлялся с 1975 по 1979 год. На начальном этапе автором была заложена долгосрочная программа изучения эффективности театрализованных представлений и праздников и их зависимости от качества сценария. Различными приемами и методами эмпирического исследования изучалась педагогическая действенность сценариев. Во время проведения эксперимента велась фиксация зрительских реакций в их эмоциональном проявлении. Данные обратной связи анализировались и позволяли судить о достоинствах и недостатках сценариев. Используя методы математической обработки количественной информации, была создана серия таблиц, диаграмм, шкал, позволяющих отобразить динамику эмоционального, ценностного отношения зрителей-участников к проводимым представлениям и сценариям.

Обобщение графиков наблюдений дало возможность построить график коллективной реакции участников на те или иные эпизоды сценария.

Второй этап (1979–1985) характеризовался критическим осмыслением методики преподавания дисциплины «Сценарное мастерство» в вузах культуры и искусств. Здесь автором была выявлена закономерность, указывающая на показатели брака в обучении студентов художественно-педагогическим основам сценарного творчества. Этот факт позволил задуматься о создании принци-

пиально новой концепции обучающей технологии сценарного творчества.

С 1985 по 1989 год теоретическая концепция прошла апробацию на теоретических и практических занятиях по курсу «Художественно-педагогические основы сценарного творчества». Опыт преподавания, данные обратной связи (студенты), большой творческий сценарно-режиссерский опыт автора позволили внести существенную корректировку в разработанную методику преподавания.

С 1989 по 2003 год проводилась опытно-экспериментальная работа по формированию сценарной культуры студентов в рамках учебно-воспитательного процесса и учебно-производственной практики. Таким образом, исследование, осуществлявшееся на протяжении почти тридцати лет, состояло из ряда этапов, на каждом из которых происходила выкристаллизация и более четкое обоснование смыслового ядра проблемы, — методологии, теории и практики формирования сценарной культуры режиссеров театрализованных представлений и праздников.

Под методологией формирования сценарной культуры режиссеров театрализованных представлений и праздников мы понимаем деятельность педагога, направленную на выработку теорий, учебных программ, планов, методик, методов, форм и средств, позволяющих студентам целенаправленно и эффективно теоретически познавать, практически преобразовывать в художественно-педагогическом русле полифоническую структуру досуговой деятельности, создавать культурно-досуговую среду, способствующую самореализации личности.

Учебное пособие «Сценарная культура режиссеров театрализованных представлений и праздников» закладывает, на наш взгляд, прочную методологическую базу для повышения теоретико-практического уровня предмета «Основы сценарного мастерства».



## ГЛАВА ПЕРВАЯ

# ГЕНЕЗИС ФОРМИРОВАНИЯ СЦЕНАРНОЙ КУЛЬТУРЫ РЕЖИССЕРОВ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И ПРАЗДНИКОВ

### § 1. ХАРАКТЕРИСТИКА СТАНОВЛЕНИЯ СЦЕНАРНОЙ КУЛЬТУРЫ: ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

*А*нализ наиболее значимых характеристик сценарной культуры позволил предположить, что ее педагогическая интерпретация должна опираться: а) на целостное представление о данном феномене; б) на междисциплинарные обобщения, при которых закономерности сценарно-режиссерской деятельности и личностные характеристики специалиста тесно связаны с закономерностями функционирования системы искусств и педагогики. Автор предположил, что сценарную культуру режиссеров театрализованных представлений и праздников следует рассматривать как интегративное личностное образование, структура которого соотносима с основными характеристиками целостного художественно-педагогического явления. Этот предварительный вывод позволил перейти к исследованию целесообразности изучения указанного качества как профессионально значимого в деятельности режиссеров. Сказанное позволило сформулировать конкретные требования к подготовке режиссеров театрализованных представлений и праздников, а именно: он должен быть профессионально компетентен в вопросах теории и истории мировой художественной культуры, в вопросах теории и истории драматургии театрализованных представлений и праздников,



знать особенности функционирования системы различных видов искусств и роль драматургии в развитии художественного синтеза, уметь претворять эти знания в своей профессиональной деятельности. Но как проникнуть в сложную художественно-педагогическую природу этого феномена? Описание, даже самое подробное, не способствует этому. Не помогут здесь, очевидно, и умозрительные концепции, основывающиеся на интуиции и поверхностных наблюдениях. Поэтому автор избрал наиболее реальный, как ему представляется, путь анализа практики, а также воззрений, сформировавшихся в ходе эволюционного развития драматургических форм, так как они отражают в той или иной мере и теоретические, и практические проблемы своего периода и, следовательно, позволяют извлечь сценарную культуру режиссеров из самой ее истории.

«Историчность», как метод анализа конкретной ситуации, с точки зрения ее истории была важным методологическим принципом познания и практики сценарного творчества. Неслучайно, Н. Г. Чернышевский писал: «...без истории предмета нет теории предмета; но и без теории предмета нет даже мысли о его истории, потому что нет понятия о предмете, его значении и границах» [213].

Проблема определения «сценарная культура» встает, как только мы спросим: из каких именно явлений в сценарном творчестве режиссеров театрализованных представлений и праздников мы заключаем, что существует сценарная культура? На первый взгляд, некоторые из этих явлений кажутся очевидными: режиссер сам создает сценарии и создает их определенным способом. Какие именно аспекты сценарной культуры следует выделить как потенциально важные с точки зрения художественно-педагогических целей театрализации?

Как известно, функции режиссера не исчерпываются постановкой того или иного представления. Его профессиональное мастерство заключается в умении создать

художественно-полноценный и педагогически дееспособный сценарий. Низкое качество сценариев свидетельствует о том, что режиссеры еще не в полной мере владеют соответствующими методами сценарного творчества.

Практика показала, что в разработке драматургии театрализованных представлений и праздников ведущая роль отводится самому режиссеру. Определение «режиссер-драматург» сохраняет полную силу в применении не только к создателям эстрадных программ, пластических композиций, цирковых номеров, но и к театрализованным представлениям и праздникам. Наличие такой формы деятельности, как режиссер-сценарист, продиктовано самой природой.

В 1960-е годы была распространена и нередко воспринималась как единственно возможная точка зрения, согласно которой инициатива драматурга первична, призвание же режиссуры состоит в подчинении драматургу. Тем самым режиссура понималась как вид деятельности несамостоятельный. В дискуссии о режиссуре начала 1960-х годов наиболее категорично высказывался в этом духе Г. Георгиевский, говоря о том, что «...на приоритет драматургии в театре уже не покушается никто» [63], [207].

В настоящее время термин «автор» употребляется чаще, чем термин «драматург». С течением времени положение автора существенно менялось. До начала XVII века автор во Франции — всего лишь простой поставщик текстов. И только благодаря П. Корнелью драматург становится личностью в общественном смысле, лицом, играющим важнейшую роль в работе над представлением. С другой стороны, в сценическом творчестве приоритет писателя имеет место не всегда. Так, не писательским, а актерским по преимуществу был средневековый театр масок, где большинство диалогов и монологов импровизировались. Режиссура В. Э. Мейерхольда и Б. Брехта в каком-то смысле доминировала над творческой волей авторов.

Первенствующую роль писателя-драматурга подвергал сомнению А. Таиров. Г. Крэг говорил о том, что в новом театре режиссер сам должен стать драматургом [109], [102]. А. Довженко любил писать сценарии, сам смотрел на свою режиссерскую работу как на повторение всего творческого процесса в тесном единстве [237]. Многие из режиссеров выражали и сегодня выражают недовольство тем, что создаваемые писателями пьесы недостаточно учитывают зрелищную природу театра. В. Э. Мейерхольд высказывался о драматургической миссии режиссера с достаточной определенностью: «В хорошем режиссере в потенции сидит драматург. Ведь когда это была одна профессия...» [59].

Крупнейший мастер театрализованных представлений и праздников И. М. Гуманов на всех семинарах подчеркивал, что в разработке драматургии ведущая роль отводится самому режиссеру.

Насколько правомочно определение «сценарист-режиссер» в применении к театрализованным представлениям и праздникам?

Лессинг утверждал, что временная последовательность — область поэта, пространственная — область живописца. Режиссер совмещает в своем творчестве два искусства: пространственное и временное, являясь одновременно и «поэтом» и «живописцем». История является тому свидетелем.

Театрализованные представления и праздники, в современном понимании этого слова, явление настолько сложное, что его невозможно представить стихийно возникшим из неупорядоченного взаимодействия творческих импульсов. Зрелищно богатые театрализованные формы досуга настойчиво требуют, чтобы «бразды правления» были переданы одному лицу — режиссеру, воплощающему в себе драматургическое начало. О таком союзе, который объединяет сплав творческих сил, мечтал А. М. Горький. Он говорил, что режиссер и сцена-

рист «это даже не параллельные силы, а как бы втекающие одна в другую. Надо потолковать не о какой-то демаркационной линии, которая распределила бы права режиссера и сценариста, а о том, как сделать так, чтобы это слилось в нечто целое и дало бы наибольший эффект» [50].

Подобно тому, как существует понятие «авторского кинематографа», как есть примеры «авторского театра», когда режиссер преобразует театральными средствами литературную основу, так и в жанре театрализованных представлений и праздников авторская индивидуальность постановщика весьма отчетливо обнаруживается в драматургической организации действия. Здесь идет речь о явлении, которое можно обозначить термином «режиссерская драматургия».

Поскольку история массовых праздников достаточно широко освещена в литературе [5], [46], [135], [214], [223], сделаем попытку краткого анализа только тех аспектов проблемы, которые касаются непосредственно сценарно-режиссерского творчества.

Массовые празднества (как одна из форм досуга) родились в Древней Элладе. История таких действий насчитывает около тридцати веков. Праздничные многодневные действия, триумфальные шествия, средневековые мистерии, буйство красочных карнавалов, традиционные театрализованные шествия, празднества французской революции, русские народные гулянья, а также современные массовые — все это, та или иная разновидность массовых форм досуга. Они веками сопровождали все значительные события в жизни народа, и, конечно же, за этими действиями стояли не только их организаторы-устроители, но и сценаристы. Организацию афинских театральных праздников брало на себя государство в лице одного из архонтов. Цель таких зрелищ — поддержать в народе веру в Бога и внушить высокие идеалы гражданской доблести.

В том, что все праздники кем-то придумывались и разрабатывались (сценарии), а затем осуществлялись (режиссура), не может быть никаких сомнений, потому что огромное количество празднично-обрядовых действий должно было обязательно организовываться и направляться. В те времена, конечно же, их не называли режиссерами-сценаристами. Целые группы поэтов и композиторов создавали специальные произведения для массовых праздников Древнего Рима. В XVI веке на карнавальном празднестве возникает одно из самых значительных явлений искусства эпохи Возрождения — комедия дель арте, объединившая в первый профессиональный площадной театр жонглеров и буффонов. Этот театр стал создавать первые «сценарии», на основе которых актеры уже разыгрывали импровизационные действия. Так стали появляться традиционные бродячие сюжеты.

Для комедии дель арте характерно коллективное творчество актеров, создающих спектакль путем импровизации движения, жеста и реплик на основе канвы. Комедианты брали за основу драматический сюжет и, получив руководящую схему, импровизировали. В этом театре акцент ставился на пластическом мастерстве, искусстве замены длинных речей несколькими жестами-знаками, а также «хореографической» организацией игры.

Отсутствие близкой народу драматургии заставило актеров перерабатывать литературные сюжеты в сценарии и по ходу спектакля самим сочинять текст своих ролей, сохраняя при этом основной конфликт ренессансной комедии — борьбу между старым укладом жизни и новыми молодыми силами. Действующими лицами выступали карнавальные маски. Маска в комедии дель арте имела двойное значение: во-первых, она была сценическим аксессуаром — актер, надевая маску, показывал свою принадлежность к миру карнавала, а во-вторых, маска выражала определенный социальный тип, с раз

и навсегда установленными психологическими чертами, неизменным обликом. Самыми популярными масками комедии дель арте были народно-комедийные типы, так называемые «дзани»: Бригелла — плут и весельчак и второй дзани — Арлекин — простодушный, но не лишенный хитрецы. И разбитная и веселая девица — служанка Смеральдина.

Комедия дель арте не только забавляла народ, но и выражала его общественные чувства, нравственные убеждения. В лучшую пору своего развития — во второй половине XVI века — комедия дель арте была полна острой социальной мысли и оптимизма. О мастерстве актеров этого театра говорило само название. В переводе *comedia dell arte* значит «искусная комедия», «комедия мастерства».

Важнейшей особенностью драматургии комедии дель арте было абсолютное чувство зрительного зала. Сам механизм импровизационной комедии начинал действовать только при соприкосновении с публикой, с народной толпой. И самым ценным для нас является то, что импровизационная драматургия в своем первоначальном виде представляла из себя не что иное, как «смысловой каркас пьесы», «скелет». В середине века в маскарадных процессиях появляются сатирические эпизоды, злободневные политические остроты, составляющие основу таких сценариев.

Организация мистериальных представлений (XV–XVI веков), несмотря на религиозную направленность, поручалась городскому совету и Церковь не принимала прямого участия. Сценарная основа мистерий строилась на сочетании религиозных канонических сюжетов и жизненного злободневного материала.

Драматургическим и традиционным конфликтом такой драматургии был конфликт между Богом и дьяволом, раем и адом, чертями и ангелами. Религиозные пьесы носили наименование «миракль» («чудо»). Обычно в

мираклях происходили жуткие драматические происшествия, насилия, всякие обманы, убийства, после которых злодеи испытывали угрызения совести и обращались с мольбой о прощении к небу. Следует констатировать факт, что сценарии мистериальных шествий зачастую создавались самими участниками — представителями различных гильдий — и реже — духовенством. Главный режиссер-постановщик мистерий назывался «руководитель игр». В его обязанности входило: отбор исполнителей, репетиции, создание постановочного плана. Хотя история нам оставила довольно скудные сведения о самих сценарных разработках, тем не менее можно констатировать факт, что постановочная культура мистериального театра была высокой: это и движущиеся повозки, с сооруженной на них декорацией, переодевание актеров, построение действия одновременно в нескольких местах и многое другое.

Сценарные тексты мистерий — это в основном «режиссерские указания» для актеров: «здесь говорит шут», «здесь поместить несколько рассказов собственного сочинения» и т. п.

История сохранила описания придворных праздников со сложными постановочными решениями и замыслами, где режиссером-постановщиком, художником и конструктором одного из таких театрализованных представлений был великий Леонардо да Винчи. Под его руководством было поставлено множество праздников, для которых он изобретал различные пиротехнические эффекты.

Великая французская революция 1789–1794 годов вызвала к жизни грандиозные массовые зрелища, где лучшие поэты, художники и музыканты объединяли свои усилия по созданию таких праздников. Одним из авторов-постановщиков был выдающийся художник Франции Луи Давид, где он выступал в качестве и сценариста, и режиссера.

Во время Великой французской революции сценариям массовых праздников придавалось такое значение, что они без утверждения Конвентом не допускались к постановке. И здесь стоит напомнить, что в России во времена царизма театр, например, находился в ведении министерства внутренних дел. Им ведало даже министерство двора, ответственное за состояние царских конюшен, виноделия и карточных фабрик.

Театром под открытым небом были и древнегреческий театр Диониса, и комедия дель арте, и средневековый мистериальный театр. И даже шекспировский «Глобус» — профессиональный английский театр родился под открытым небом.

Немецкий историк режиссуры Адольф Виндс называет ведущий хор в античном театре режиссером. В немецком театре конца XVIII века А. Виндс различает уже разные типы режиссеров, относя к их числу и Гёте, и Экгофа, и Шредера. Гёте первый употребляет слово «режиссер». Таким образом, режиссура и драматургия, как своеобразная организаторская и творческая деятельность, существуют столько же, сколько существует театр, но вместе с развитием театра содержание этой деятельности эволюционирует. Она превращается в профессию и деятельность в двух сферах: в области внешней, зрелищной организации действия и в области внутренней — в создании драматургии действия.

В древнегреческом театре в роли дидаскала («учитель») нередко выступал сам автор представления, исполняя обязанности организатора. В Средние века за идеологическую и эстетическую стороны постановки мистерий нес ответственность руководитель театральной труппы. В эпоху Возрождения и Барокко спектакли нередко организовывали архитектор и декоратор сообразно собственным планам. В XVIII веке эстафету принимают великие актеры: Иффланд, Шредер становятся крупными «режиссерами» в Германии. И только с расцветом реалистического