

ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

РЕЖИССУРА ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Соколов Дмитрий Дмитриевич

*старший преподаватель, Санкт-Петербургский Государственный институт культуры,
РФ, г. Санкт-Петербург
E-mail: proshow@mail.ru*

Соколова Екатерина Викторовна

*преподаватель, Санкт-Петербургский Государственный институт культуры
РФ, г. Санкт-Петербург*

DIRECTION OF PUBLICISTIC PERFORMANCE

Dmitry Sokolov

*Senior Lecturer, Saint-Petersburg State University of Culture and Arts,
Russia, Saint Petersburg*

Ekaterina Sokolova

*Lecturer, Saint-Petersburg State University of Culture and Arts,
Russia, Saint Petersburg*

АННОТАЦИЯ

Статья раскрывает базовый теоретический комплекс связанный с современной режиссурой публицистического представления. Основные принципы и понятия режиссуры, такие, как «конфликт», «событие», «событийный ряд» рассматриваются в контексте специфических предлагаемых обстоятельств и общей событийной основы публицистики. Статья содержит отсылки к истории возникновения жанра «сценической публицистики», теоретизирует основные принципы создания подобного действия. Основное внимание авторов сконцентрировано на создании последовательного и логичного алгоритма, предназначенного для практической работы по постановке публицистического представления.

ABSTRACT

The article reveals the basic theoretical complex connected with the modern direction of publicistic performance. Basic principles and concepts of directing, such as "conflict", "event", "event line" are considered in the context of specific proposed circumstances and the general event basis of publicism. The article contains references to history of the genre origin of "stage publicism", and theorizes basic principles of creating such an action. The main attention of the authors is focused on creating a consistent and logical algorithm for practical work on the creation of publicistic performance.

Ключевые слова: режиссура театрализованных представлений и праздников; публицистический театр; событийный ряд; предлагаемые обстоятельства; конфликт.

Keywords: direction of theatrical performance and holidays; publicistic theatre; event line; proposed circumstances; conflict.

Для удобства чтения и последующего использования материалов статьи в практической и постановочной работе весь материал структурирован в определенном порядке, что позволяет читателю ознакомиться и с общими понятиями, и получить конкретный алгоритм работы над будущим публицистическим представлением. Не следует, однако, воспринимать данный раздел, как универсальную формулу или определенно-конкретное руководство для постановки. Прежде всего, следует помнить, что любые

изыскания по данной теме лежат в плоскости искусства, а, следовательно, чувственного, эмоционального, творческого и очень личного восприятия действительности!

«Научить режиссуре нельзя. Можно только помочь способному режиссеру раскрыть свое дарование, натолкнуть на интересное решение, предостеречь от опасных заблуждений. Некоторые режиссерские свойства можно тренировать и развивать, углуб-

лять и расширять, но если у человека начисто нет музыкального слуха, то петь он никогда не станет. Если человек лишен наблюдательности, фантазии и воображения, если у него отсутствуют чувство юмора, темперамент, ощущение ритма и т. п., он режиссером не станет никогда. Если подходить к нашей профессии с высокой позиции, то, вероятно, придется признать, что это самая трудная профессия в мире» [9, с.35]

О ПУБЛИЦИСТИКЕ И ЕЁ ЖАНРАХ

Для начала мы должны поговорить о литературной первооснове нашего материала. Публицистика (от латинского – *publicus* – общественный) – это не один жанр, а целое семейство литературных жанров (статьи, очерки, заметки, памфлеты, отчеты, репортажи, эссе и многие другие жанры, имеющие, например, отношение к печатным изданиям), которые своей целью ставят изучение общественно-значимых явлений и событий.

Стоит отметить, что литературная публицистика в том виде, в котором она существует в наше время, представляет собой эволюционировавшую журналистику. Это новая ступень изучения мира и общества вокруг. Если настоящий журналист ставит своей целью беспристрастное и максимально полное изложение фактов, позволяющее читателю самому судить о нравственной и этической наполненности материала, то публицист делает следующий шаг в подобном расследовании: собирает, обрабатывает, компилирует и преподносит факты таким образом, что становится очевидной ярко-выраженная позиция автора. Автор не только «сообщает», что на проблему он смотрит с определенной точки зрения, но и провозглашает, что его главной целью и задачей является «перетаскать» на свою сторону читателя. Для этого, помимо собранных в определенной последовательности фактов и документов, автор применяет художественные приемы, которые позволяют перевести восприятие информации из плоскости рациональной в плоскость эмоций и переживаний. Именно такой способ воздействия на читателя позволяет максимально эффективно превратить его из стороннего наблюдателя во взволнованного и заинтересованного союзника. Отсюда – родство публицистики не только с беспристрастной журналистикой, но и с художественной литературой. Именно это позволяет авторской публицистике рождать самостоятельные образы, которые производят свое воздействие на эмоциональном и, даже, подсознательном уровне.

По логике своего построения публицистика близка классическому режиссерскому анализу. Так же, как и в режиссерском анализе, где все теоретические выкладки, построение конфликта, сквозного и контр-сквозного действия, создание событийного ряда – все подчинено главной сверхзадаче, так и в публицистике – подбор всех фактов, документов, художественных, образных решений подчинен единой задаче – оправданию и художественной защите главной идеи, выдвинутой автором.

О СЦЕНИЧЕСКОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ

Жанр сценической публицистики родился в результате поиска театром и искусствами, близкими к театру, новых форм. Новые формы, в свою очередь, стали необходимы театру для актуализации действия, для более близкого, конкретного и эмоционально-действенного диалога со своим зрителем. Диалога не на отвлеченные темы, диалога, который посвящен не нравственности вообще, а конкретным вопросам бытия, тому, что творится здесь и сейчас (за окном, в нашем городе, в нашей стране, во всем мире). Не случайно в основу первых публицистических представлений ложились те события, которые разворачивались не годы, не месяцы и, даже, не дни назад, а те, которые происходили на улицах прямо в момент постановок: революции, войны, социальные и экономические потрясения – они не успевали отгреметь во внешнем мире, но уже появлялись на сцене и уже получали авторскую и тенденциозную оценку.

«Речь идет о современности проблематики, которой посвящено произведение. Сопереживать в театре можно опять же только живому, тому, что живет сегодня. Мертвому сопереживать невозможно. Поэтому зрителя взволнует, заставит сопереживать только то, что присутствует и в его сегодняшней жизни. С этой точки зрения пьеса историческая может быть вполне современной.

Когда Пушкин писал «Бориса Годунова», проблема — народ и царь, народ и власть была очень актуальна. Разумеется, он не мог ее решать на современном ему материале восстания 14 декабря 1825 года.

«Борис Годунов» не увидел в свое время сцены, настолько актуальным было это произведение, посвященное событиям конца XVI — начала XVII веков. Таких примеров можно привести много» [1, с. 11].

«В искусстве не бывает «сегодня, как вчера, а завтра, как сегодня». Искусство — всегда процесс, всегда поиск, всегда движение. И процесс этот бесконечен. Если ты остановился — значит, ты отстал. Залог молодости искусства, его жизнеспособности, его необходимости — в стремлении к новому, в непрерывности движения, в постоянном чувстве неудовлетворенности. Новый спектакль — новые задачи, новые проблемы, новые искания. В искусстве не бывает постоянных величин и вечных истин. Но в нем есть вечные ценности и абсолютные понятия. В нем нет неизменных критериев, но есть неизменные требования. И первое из них — требование гражданственности» [9, с. 23]

Позднее сценическая публицистика из прикладного жанра, своего рода художественного путеводителя по окружающей реальности, превратилась в самостоятельное течение в искусстве. Особенностью этого течения стала «правда», которая стала основным выразительным средством такого театрального действия.

А «правда», как выразительное средство, имеет мощнейший потенциал, она помогает «сломать»

стену естественного, природного недоверия к происходящему пред зрителем в пространстве действия: заставить зрителя поверить в реальность показываемых событий, а для сценического действия нет ничего важнее. Зритель, который, глядя на постановку, говорит: «не верю в то, что происходящее реально», уже не встанет на сторону отстаиваемой автором-режиссером идеи, ведь автоматически и идею он отождествит с тем, во что он «не верит», а, следовательно, не последует за логическими выводами и не позволит авторской сверхзадаче овладеть собой. В то же время любые умозаключения автора-режиссера, основанные на исследовании и изучении актуального материала, заставят зрителя сделать первый шаг к режиссерской сверхзадаче – зритель скажет: «да, я знаю, что такое существует, я видел это в телевизоре, на улице, в газете, мне про это рассказывали, я... верю», «по крайней мере, я верю, что такая проблема существует». И пусть зритель еще не разделяет взгляда режиссера на эту проблему – это даже хорошо, но он уже сделал первый, пусть и неосознанный шаг в нужную сторону – он начал принимать условия игры, которую ему «навязывает» режиссер. Он согласился «поговорить» о проблеме.

Итак: публицистическая форма представления полезна режиссёру для завоевания первичного зрительского внимания и позволяет перейти к совершенно иной форме аргументации, форме, где объект воздействия (зритель) уже согласен говорить на заданную режиссером-автором тему, зритель признал, что она существует, актуальна и важна для него или для окружающих его людей.

ОБ ИСТОРИИ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА И МЕСТЕ ПУБЛИЦИСТИКИ В СОВРЕМЕННОЙ РЕЖИССУРЕ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И ПРАЗДНИКОВ

История публицистического театра – это история яркой, художественной аналитики проблем современного общества. Это принципиальное место любой публицистики, ее позиция и закон ее существования: нет решительно никакого смысла осмыслять, полемизировать и предлагать тенденциозные решения проблем, которые не актуальны сегодня и начинают забываться обществом и отодвигаться на второй план.

Не случайно видные представители режиссёрского публицистического театра называли его театром политическим: ведь политика – это актуальный процесс, действительный только с привязкой к конкретному месту и сегодняшнему времени. Так Эрвин Пискатор и Бертольд Брехт посвящали свои представления самым актуальным явлениям современного им мира: войне, преступлениям нацизма, опасности милитаризации общества. Их театр – яркий пример тенденциозного и даже политизированного осмысления действительности. Их аргументы – документальные свидетельства, реальные исторические персонажи, рассказывающие о своих деяниях через призму авторского взгляда. Спектакли Брехта и Пискатора – всегда на острие политических и социальных столкновений. Их художественные образы не

опосредованы, а конкретны и утилитарны – они служат для отстаивания авторских идей в реалиях своего времени и страны. Не случайно в современном театре для постановки пьес Брехта, например, авторы-режиссеры ищут современные политические аналогии, чтобы раскрыть материал, сделать его понятным современному зрителю. В противном случае политические смыслы, лежащие в основе пьесы, были бы не понятны, а, следовательно, не интересны, что повлекло бы за собой невозможность выполнить главное предназначение публицистики: «перетащить» зрителя на авторскую сторону.

Следует, однако, четко определить границы театра публицистического – в основе которого, как уже неоднократно писалось, лежит открытое тенденциозное осмысление важных для общества явлений, часто с использованием художественных образов. На рубеже двадцатого и двадцать первого веков в театральном и около-сценическом обиход вошел новый вид театрального действия – Вербатим – сложно-организованный процесс, в основу которого положены исключительно документальные свидетельства, реальные диалоги и воссозданные реальные события. Такого рода действие также может воздействовать на зрителя, вызывая у него сильные эмоции и переживания, но является самостоятельной театральной формой и не несет в себе публицистической природы, ведь в нем отсутствует главное – оно лишено открытой авторской позиции и аргументы в Вербатиме подобраны беспристрастно, что более роднит это действие с журналистикой, от которой публицистика сознательно отделилась именно по причине невозможности в рамках журналистского расследования выражать открыто и ярко собственные мысли и убеждения.

Для театрализованных представлений и праздников форма сценической публицистики – один из ярких и выразительных приемов, который применяется широко и успешно в современной практике. По своей природе праздники и представления, посвященные важным историческим, социальным, общественно-значимым событиям, обязаны раскрывать перед зрителем их суть и давать им в глазах общества современную оценку – это является одним из признаков публицистики.

Современный режиссер театрализованных представлений и праздников не может позволить себе отойти в сторону от диалога с обществом по поводу того или иного события. Нейтральное прочтение любой темы любого мероприятия не позволит говорить со зрителем на одном языке, не позволит преодолеть тот самый барьер «не верю», с которым любой зритель подсознательно приходит на праздничное действие.

О НАЧАЛЕ РАБОТЫ НАД ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИМ ПРЕДСТАВЛЕНИЕМ

Принимаясь за работу, вам следует ответить на два важных вопроса:

1. О чём/о ком будет моё публицистическое представление?
2. Что я хочу сказать своим представлением?

Совершенно очевидно, что оба этих вопроса отсылают нас к известному нам методу работы над будущей постановкой – Идеино-тематическому анализу и являются основой для формирования «темы» и «идеи».

Выше мы упоминали, что публицистическое представление посвящается актуальным проблемам, связанным с жизнью современного нам общества, но рассматривать эти проблемы вы можете на любых доступных и важных лично для вас примерах: представление может быть посвящено какой-либо личности (истории жизни, творчества, подвига и пр.), какому-либо событию (тому, что произошло однажды, свершается регулярно, имеет общественный, социальный, исторический, политический, художественный резонанс), явлению или течению (художественному или философскому объединению, течению, исторической общности, социальному процессу, движению, общественным тенденциям).

Но в любом случае, в центре вашего исследования будет человек или люди, а не факты, объекты или технические подробности, ведь искусство своим предметом имеет лишь одно – изучение человека!

В ответе на эти вопросы не стоит говорить о сюжете, хотя и он важен. Какую нравственную идею вы утверждаете? Чего вы ждете, в связи просмотром, от вашего зрителя? Какого эмоционального, человеческого, гражданского отклика?

Ответив на два этих важных вопроса, вы можете приступить к созданию своей композиции.

О КОМПОЗИЦИИ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Зачастую основа публицистического представления — это не его сюжет, а его событийность (факты, документы, специальный материал), поэтому наиболее удобно выстраивать драматургическую композицию будущего действия поэпизодно, посвящая тем

или иным событиям, фактам, явлениям отдельные законченные фрагменты представления, которые складываются для зрителя не в сюжетную хронологию, но в смысловую конструкцию, позволяющие понять явление, событие, личность с разных сторон.

Напомним, что эпизод – это самостоятельная структурная единица, как драматургическая, так и сценическая, обладающая всеми признаками полноценного произведения (драматургической и режиссерской композицией, жанром, самостоятельным художественно-постановочным решением и пр.).

Мы будем говорить о режиссерской композиции – построении событийного ряда, как представления в целом, так и отдельных его эпизодов, но поскольку эпизод является небольшой, но полностью самостоятельной структурной единицей представления, нам будет проще разобраться в принципах построения событийного ряда на его примере. Важно, также, упомянуть, что публицистическое представление, состоящее из отдельных эпизодов, обязано иметь свою композицию и тут существует два вероятных подхода к ее созданию:

- представление – череда самостоятельных фрагментов (эпизодов), которые связаны друг с другом по принципу принадлежности к событию, идее, личности, но не образуют единого событийного ряда;
- представление – череда самостоятельных фрагментов (эпизодов), которые, несмотря на собственную внутреннюю структуру, являются элементами большой режиссерской композиции, занимают конкретное место в общем событийном ряду и, соответственно, решают не только свои внутренние проблемы и задачи, но и функционально являются важными элементами общей режиссерской структуры, подчиненной генеральному конфликту и борьбе за главную сверхзадачу представления.



Рисунок 1. Объединение отдельных эпизодов в представление по принципу принадлежности к одной идее

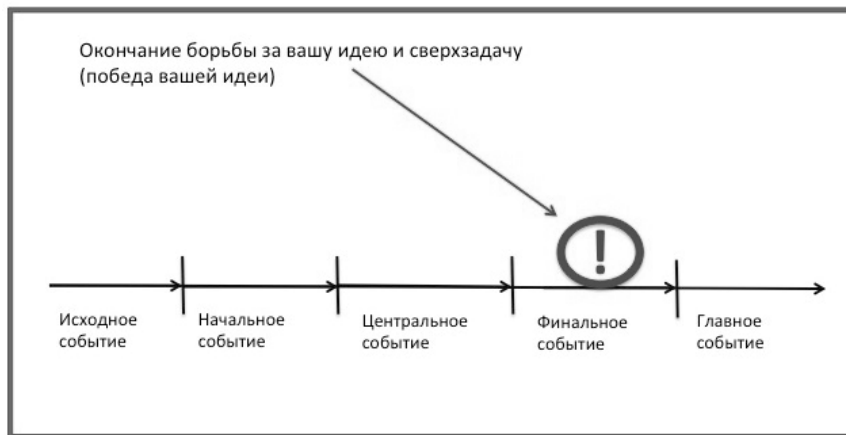


Рисунок 2. Окончание борьбы за идею и сверхзадачу

Но вернемся к эпизоду, как к самостоятельной режиссерской единице, обладающей всеми необходимыми элементами, и попробуем проследить все этапы его создания.

Зная то, что вы собираетесь утверждать, ту нравственную идею, которую вы выбрали в качестве ответа на второй важный вопрос, вы можете поместить ее на линейку событийного ряда в то место, где обычно происходит достижение сверхзадачи. В финальное событие.

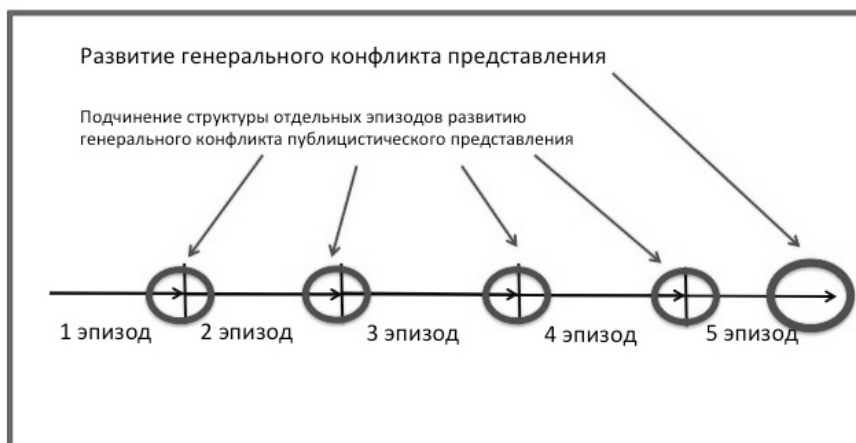


Рисунок 3. Развитие генерального конфликта представления

Если вы знаете, о чем будет ваше финальное событие, то вы можете проектировать остальные. Начнем с начального (основного) – если финальное –

это завершение борьбы за сверхзадачу, то начальное – это начало этой борьбы. Итак – у нас уже есть два события.

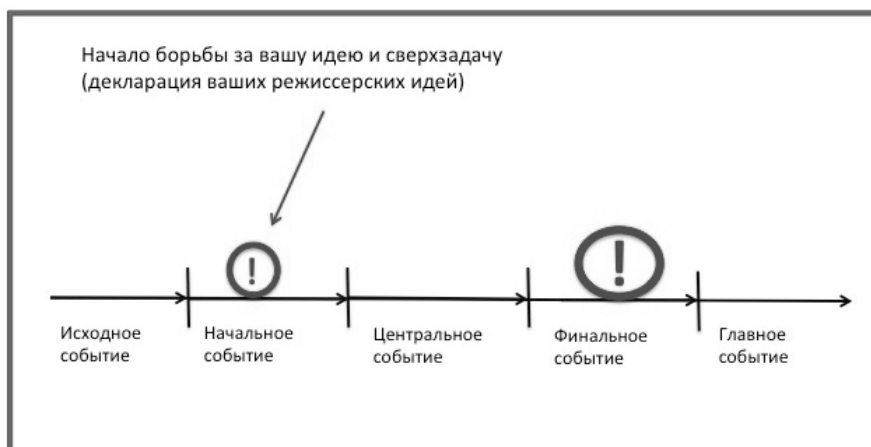


Рисунок 4. Начало борьбы за сверхзадачу

Если вы знаете, за что вы боретесь и чем должна закончиться эта борьба, то вы легко сможете обозначить еще два важных для событийного ряда элемента – исходное и главное события. В исходном речь идет об обстоятельствах, предшествовавших началу борьбы, а в главном – о тех обстоятельствах, которые в результате борьбы сложились.



Рисунок 5. Начало и завершение борьбы

Нам остается одно событие – центральное – оно отвечает за ход вашей режиссерской борьбы за сверхзадачу, по сути – это путь от начального события к финальному.

Важно понимать, что учение о событиях и событийном ряде неразрывно связано с учением о режиссерском конфликте – противостоянии нравственных начал.

«Цепь событий — это уже путь к постановочному решению, составная часть режиссерского замысла. Нельзя построить цепь событий вне сквозного действия пьесы. Стало быть, замысел и решение постановки, которые реализованы в последовательном, точном развитии конфликтов, переходящих из одного в другой, — это и есть то, за чем в спектакле будут следить зрители. Сквозное действие и есть сценическое выражение той мысли, ради которой поставлен спектакль» [9, с. 132].

«Если мы правильно определили событийный ряд пьесы, если этот процесс пошел верно и органично и цепь конфликтов выстроена, то далее начинаются поиски конкретного действия в столкновении двух, трех или десяти партнеров. Как минимум их должно быть два — без них не может происходить действие, развиваться конфликт. (Вопрос о монологе должен рассматриваться отдельно, как об особом виде сценического действия)» [9, с. 131].

Итак, у вас готов предварительный (естественно, что в процессе работы детали выкристаллизовываются яснее и четче) режиссерский событийный ряд.

Что с ним делать? Зачем он нужен? Чем он может нам быть полезен? Все это не риторические вопросы, а реальные предпосылки к действию.

Составление гипотетического событийного ряда будущего эпизода – это действие, которое прямо следует из ответа на вопрос №2 «Что я хочу сказать?»

Прямое следствие из вопроса №1 «О чем/о ком этот эпизод/представление?» - весьма трудоемкий, но очень увлекательный процесс, от него зависит эстетическая, художественная, содержательная и эмоциональная составляющие предстоящей работы.

Вам предстоит отбор документального, фактического и художественного материала, связанного с вашей темой (о чём или о ком?).

О ПРИНЦИПАХ ОТБОРА ДОКУМЕНТАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА

Назовем несколько важных факторов, каждый из которых должен определять закономерность вашего выбора или отказа от того или иного материала:

- Выбранный вами документальный или художественный материал должен быть связан с темой (той персоной или тем явлением, о которых вы хотите создать эпизод). Связь эта может быть прямой или опосредованной. Художественной, исторической, преемственной, любой другой, подчиненной вашей логике. Обращаем внимание, что под «темой» мы имеем в виду вполне конкретные рамки, обозначающие границы выбранных автором (вами) предлагаемых обстоятельств. Вставленные в представление факты не связанные с темой разрушат целостность действия.

- Выбранный вами документальный или художественный материал должен быть связан с вашей идеей (тем, что вы хотите сказать – вашей личной человеческой или гражданской позицией – помните о природе публицистики и публицистического театра). В жизни вашего главного героя, в историческом или художественном контексте, который вы исследуете,

могут случаться всевозможные, подчас удивительные вещи. Но удивительность – не самый главный, хотя и желательный, критерий отбора. Отобранный вами материал должен укладываться в русло вашей идеи. Если говорить режиссерским языком, он должен быть вписан в линию сквозного или контр-сквозного действия. Если же материал не вписывается, увы, с ним придется расстаться. В противном случае, даже самый интересный факт или художественный момент, подходящий к теме, но идущий вразрез с вашей идеей, просто разрушит целостность вашего эпизода или представления, уничтожит линию смыслового и художественного восприятия.

- Важно понимать, что вы по смыслу отбираете не только материал, который работает на вашу идею, но и обязательно тот материал, который с вашей идеей борется, разрушает ее, является диаметрально-противоположным по смыслу, работает на контр-сквозное действие, которое должно быть ярким, зримым, эмоциональным и убедительным. Иначе ваша «победа», если она вообще состоится в конце вашего эпизода или представления, будет не такой значимой и убедительной.

- Вы не просто выбираете документальный и художественный материал, у вас есть алгоритм действий, схема, дорожная карта, пустые ячейки, которые вам следует не случайно, а методично и скрупулезно заполнять. У вас есть событийный ряд. И отбор фактов, свидетельств, художественного и любого другого материала должен идти по принципу его соответствия тому или иному режиссерскому событию. Для каждого события вы должны подобрать некоторое количество материала. Отбор осуществляется по принципу паритетности (с оглядкой на место в событийном ряду, которое занимает событие – чего там должно быть больше: «за» или «против»). И место в событийном ряду ваш материал может занять не по принципу того, что случилось раньше или позже в связи с вашей темой (имеется в виду принцип прямой хронологии), а исключительно из-за того, отображает ли тот или иной факт определенный этап борьбы.

О ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Важной особенностью нашей профессии, профессии режиссера театрализованных представлений и праздников является возможность быть единым в двух лицах: быть и драматургом (сценаристом), и режиссером, об этом неоднократно упоминалось в предыдущих разделах. В случае с публицистическим представлением это, практически, не возможность, а единственный продуктивный вариант, учитывая изложенные выше тезисы об авторском взгляде на проблему.

«Предметом изображения в драматургическом произведении является, как мы уже знаем, социальный конфликт (того или иного масштаба), персонафицированный в героях произведения.

История драматургии показывает, что создать целостный художественный образ конфликтного события, соблности казалось бы простое условие, показать не только начало конфликта, но и его развитие и результат, — отнюдь не просто. Трудность заключается в том, чтобы найти единственно правильное драматургическое развитие, а затем и завершение начальной ситуации» [1, с. 16].

Итак, у вас есть отобранный вами же материал, важно понимать, что это не основа для реплик ваших будущих героев, будущий сценарий публицистического представления или эпизода устроен принципиально иначе.

То, что вы отобрали на первом этапе работы – это ваши будущие предлагаемые обстоятельства. Обстоятельства места, времени и действия.

В этих обстоятельствах и будет развиваться ваш драматический конфликт, представленный вашим же сюжетом с его основной коллизией и перипетиями.

Этот сюжет будет вами простроен в соответствии с законами композиции в драматическом произведении (коим и является ваш сценарий).

«...трагедия есть воспроизведение действия, а действие совершается какими-нибудь действующими лицами, которые непременно имеют те или другие качества характера и ума, и по ним мы определяем и качества действий, то естественными причинами действий являются две: мысль и характер. И соответственно им все достигают или не достигают своей цели.

Воспроизведение действия — это фабула. Фабулой я называю сочетание событий. Характером — то, на основании чего мы определяем качества действующих лиц. Мыслью — то, посредством чего говорящие доказывают что-нибудь или просто выражают свое мнение» [2, с. 47].

Следует помнить, что элементы драматургической композиции не тождественны элементам режиссерской композиции. Исходное, начальное, центральное, финальное и главное события не накладываются пропорционально на экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию и развязку.

Для составления сюжета вам необходимо использовать классические драматургические каноны, но, помня о том, что вы сочиняете режиссерско-постановочный сценарий, необходимо для развития вашего сюжета использовать последовательность предлагаемых обстоятельств, регламентированную уже составленным событийным рядом и отображенными ранее материалами.

Что еще вам нужно знать про сюжет? Сюжет у вашего эпизода или представления должен быть обязательно. Ведь все, о чем мы говорили и писали до – это внутреннее наполнение, а вот то, что станет внешним проявлением, то, за чем будет следить зритель (причем, обязательно, чтобы он следил с интересом) – это сюжет.

Одной из самых важных отличительных черт драматургии публицистического представления должна являться ее «правдивость». Мы не сочиняем события, персонажей и даже слова (тексты). Мы осо-

бым образом упорядочиваем уже существующие события, персонажей и их высказывания, создавая из всего этого, а также связанного с исследуемой нами темой и исповедуемой нами идеей художественного материала новое, уникальное, подчиненное лишь нашим задачам целое. Однако, на пути создания этого «нового целого» нас подстерегает большая трудность, которая может стать серьезной проблемой. Если зритель не заинтересуется вашим рассказом, а фактически в этот момент мы продолжаем говорить о сюжете, то вся проделанная до этого работа по созданию событийного ряда, конфликта, отбора материала будет напрасна. Теперь нам предстоит дальнейшая работа над драматургической основой нашего представления или эпизода.

«Динамику драмы порождает переменчивость успеха, неопределенность результата частного драматического столкновения. Но каждый из этих «циклов действия», которые могут быть выделены с разной мерой отчетливости в произведениях любого драматурга, должен знаменовать собой более высокий этап развертывания конфликта по сравнению с предыдущим этапом, обострять противоречия вплоть до последнего этапа — развязки. То есть действие в драме развивается по восходящей, напряжение по мере развития действия усиливается. Эту закономерность отмечает подавляющее большинство теоретиков искусства. Следовательно, конструктивно единое действие в драме строится из совокупности «циклов действий», обладающих всеми признаками драматической композиции: в каждом из них есть экспозиция, завязка, кульминация, развязка.

В развитии единого действия каждой пьесы есть рубеж, знаменующий собой решительный поворот, после которого изменяется характер борьбы и неудержимо надвигается развязка. Этот рубеж называется кульминацией.

Аристотель придавал огромное значение кульминационному моменту, называя его «пределом, с которого наступает переход к счастью от несчастья или от счастья к несчастью».

Несмотря на кажущуюся архаичность, это определение наиболее глубоко и точно выражает сущность кульминации. Только понимая внутреннюю обусловленность идейной и композиционной структуры драмы, можно безошибочно отыскать кульминационный момент, перелом в развитии действия. Архитектоника кульминации может быть весьма сложной, кульминация может состоять из нескольких сцен. Попытки теоретически установить ее место в драматической композиции, как правило, бесплодны. И протяженность кульминационного момента, и его место в каждом отдельном случае определяются стилевым и жанровым обликом пьесы, но прежде всего — смысловой задачей. Неизменно лишь одно — эстетическая сущность кульминации, знаменующей собой перелом в ходе драматической борьбы.

Построение действия по восходящей («нарастание действия»), по мнению теоретиков, — общая закономерность, не знающая исключений. Она равно проявляется в пьесах всех жанров, в произведениях

любых композиционных структур, вплоть до пьес, обращающих действие вспять. Отступление от этой непреложной закономерности, коренящейся в самой сущности драмы и в структуре действия, означает введение в драму лирического или эпического элемента. Но и после кульминационного момента напряжение отнюдь не спадает, действие не движется по нисходящей. Проблема композиционного завершения драмы, проблема развязки теснейшим образом связана с требуемым от нее нравственным эффектом» [10, с. 102].

«В драме создается образ конфликтного события, образ социального столкновения. Этот образ должен обладать тремя обязательными элементами, обуславливающими его целостность. Прежде всего, надо объяснить, что происходит, где, почему и отчего возникло столкновение. Без этого оно не будет понятно. Надо показать развитие столкновения, его существо. И, наконец, надо показать, к чему это развитие привело» [1, с. 16].

Чаще всего сюжеты, которые развиваются по принципу «жил, работал, творил, умер» не интересны вашему зрителю, ведь помимо идейного и тематического наполнения в таких сюжетах не за чем следить. Еще никто не избегал смерти, любой герой рано или поздно умрет — это не секрет, не открытие, не откровение и не то, что вызывает интерес.

Что же тут можно поделать? И это опять не риторический вопрос.

Нам нужен «разумный парадокс»!

Разберем оба слова отдельно. Начнем с «парадокса»:

В тот момент, когда ваш читатель и зритель говорит: «все понятно», он «захлопывает» свое сознание и не готов следовать за вашей мыслью и идеей дальше. В каждом сюжете должны быть неожиданные повороты. Неожиданное для зрителя завершение всей череды таких поворотов — ваша основная задача.

Если упростить все до формулы, то она может выглядеть так: «Объясните, о чем вы собираетесь рассказать, дайте надлежащее направление вашей мысли, убедитесь, что за вами последовали, измените маршрут, убедитесь, что и в этом направлении за вами пошли, поменяйте направление кардинально и приведите ваших последователей в совершенно неожиданное для них (но не для вас, ведь вы именно это и планировали) место!».

Таким способом вы не дадите вниманию зрителей ослабнуть, сконцентрируете их на ваших главных мыслях, обеспечите максимальный интерес к развязке и той идее, которую вы утверждаете в своём эпизоде.

Разберём второе слово — «разумный». Это для вашего зрителя происходящее должно носить неожиданно-парадоксальный характер. А вот ваши действия исключительно строго регламентируются словом «разумный». Все происходящее не случайно, а выстроено разумно на основе проведенных до этого аналитических работ, работ над режиссерской и драматургической композициями, отбора документального и художественного материала, компоновки

этого материала в пространстве вашего эпизода или представления.

Теперь, после всего того, что мы сделали, собрали, проанализировали, составили и переделали, у нас есть режиссерская композиция, интересный сюжет на основе отобранного материала и наших знаний о «разумной парадоксальности».

Но сюжет – это еще не сценарий публицистического представления. Напомним: основу нашего материала составляют разрозненные материалы, документы, художественные и прочие фрагменты. Все это необходимо не только подчинить логике развития сюжета, но и увязать с уже созданным режиссерским событийным рядом и драматургической композицией. Напомним, что и первое (событийный ряд), и второе (драматургическая композиция) призваны лишь для одного – регламентировать ход развития борьбы (конфликта), того, без чего не существует

развития действия ни в представлении, ни в любом другом действии, основанном на принципах аристотелевской драмы.

«Поскольку без основных элементов драматургической композиции — изображения начала борьбы, хода (развития) борьбы и результата борьбы — невозможно создание целостного образа конфликтного события, — их наличие и названная последовательность расположения в драматургическом произведении являются необходимым, в полном смысле этого слова, элементарным художественным требованием драматургического искусства».

На необходимость присутствия в произведении драматургии трех названных основных элементов в свое время обратил внимание Гегель. Поэтому принципиальную схему, лежащую в основе драматического произведения, принято называть гегелевской триадой.



Рисунок 6. Триада Гегеля

Для наглядности принципиальная структура драматургического произведения — триада Гегеля — может быть изображена таким образом» [1, с. 119].

«Главной специфической чертой драматургии театрализованных представлений является проявление драматического конфликта через композицию путем монтажа. Именно на основе творческого монтажа документального и художественного материала, при единой авторской мысли создается произведение нового, комплексного рода искусства. Задача сценариста в том и состоит, чтобы создать основу единого, цельного и оригинального художественного публицистического произведения путем соединения документальных материалов, публицистических выступлений, церемоний, действий с поэтическими произведениями, музыкой, песнями, с пластическими фрагментами из спектаклей и кинофильмов. Монтаж служит подчинению всего этого материала общему замыслу, единой идее» [10, с. 144].

В предстоящем разговоре о монтаже и материале важно понимать, что это лишь материал и инструмент для более значимого и важного процесса. Процесса, который позволяет создать действие представления из непредназначенных изначально для этого материалов. Отобранный вами материал неоднороден и, самое главное, он не предназначен для реализации в пространстве сценического действия. Важным способом, который поможет решить эту проблему является театрализация.

О ТЕАТРАЛИЗАЦИИ В ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ

Театрализация – это процесс перенесения в пространство сцены материала, не предназначенного из-

начально для действенной пространственно-временной реализации. Все отобранные вами документы, песни, цитаты, события, факты – все они уже могут сложиться в сюжет, но еще не могут быть показаны на сцене как единое действие. А театрализация помогает перевести все это на специфический язык сценического действия.

У сценического действия действительно свой язык, и просто прочитав вслух найденные вами материалы не достаточно, чтобы они стали сценическими.

Необходимо для каждого выбранного вами элемента найти свой сценический эквивалент. То, что передаст суть, смысл, эмоциональное наполнение вашего материала, а не буквально воспроизведет его в пространстве сцены.

Язык сцены – это выразительные средства: свет, звук, сценография, проекции, пластика, мимика, реквизит, костюмы, специальные эффекты, художественное слово. Из всего этого вам предстоит создавать ваше действие, прогнозируя те или иные выразительные средства, как способ реализации вашей мысли уже на стадии создания сценария.

«В сложном процессе создания сценического произведения режиссер имеет дело с различными художественными компонентами, которые он должен привести в определенное взаимодействие. Подобно композитору, который, оркеструя произведение, пишет отдельную партию для каждого инструмента, отводя ему то или иное место в общем звучании, режиссер каждый из этих компонентов должен решать, исходя из общего целого. Пластическая, декорационная, музыкальная стороны существуют в спектакле не сами по себе, а в контексте общего замысла, во взаимодействии с живым, действующим на сцене человеком» [9, с. 146].

На этом этапе работы над будущим представлением начинается новый отбор, нам необходимо отобрать выразительные средства. Тут все зависит не только от исходного материала или, например, постановочных возможностей. Выбор выразительных средств – важнейший этап для создания основы для психоэмоционального восприятия будущего представления. Тут многое зависит от эмоционального и эстетического опыта режиссера, его кругозора, эрудированности и возможности в любой момент воспользоваться полученным прежде опытом для создания нового.

«Режиссер должен быть широкообразованным человеком. Он обязан хорошо разбираться в музыке, изобразительном искусстве, технике театра и даже в хозяйственных и организационных вопросах» [9, с. 34].

Назовем несколько важных факторов, каждый из которых должен определять закономерность вашего выбора или отказа от того или иного выразительного средства:

- Прежде всего, следует определить жанр вашего действия. Каждый жанр, будь он классический, будь сложно-составной, уже предполагает определенный набор выразительных средств.

«Когда я объясняю это студентам, я просто говорю: вот предмет, и мы должны его отразить. Давайте поставим против этого предмета зеркало. Если взять обычное зеркало и поставить его прямо против предмета, мы увидим точный повтор его в зеркале, только в обратном ракурсе. Но если взять не простое зеркало, а, например, с выпуклой линзой, то отражение будет иным. Если к тому же поставить зеркало не прямо, а под углом, то отражение еще больше изменится. Всякое произведение тем или иным способом отражает жизнь. Способ отражения, угол зрения автора на действительность, преломленный в художественном образе, и есть жанр» [9, с. 94].

- Далее следует говорить о смысловой, эстетической и этической совместимости вашего материала и потенциальных средств выразительности.

- Эмоциональность воздействия следует вынести в отдельный пункт, ведь, помимо режиссерской композиции, композиции драматургической, существует и композиция эмоционального воздействия, где для каждого выразительного средства должно быть свое место и время.

Напомним, что тот материал, который вы отобрали – это предлагаемые обстоятельства. Их и нужно создавать в сценическом пространстве. Самая частая ошибка в работе над представлением (как в его сценарной, так и в реальной постановочной форме) – все возможные обстоятельства, подробности, нюансы актеры просто проговаривают со сцены, но, ведь помимо этого актеры еще и произносят свои программные тексты. Из-за этого все сливается воедино и смысл становится малоразличим.

А между тем, 80 процентов информации человек воспринимает глазами. А сцена – это то место, которое предназначено в большей степени для того, чтобы смотреть, нежели слушать.

Ваша задача – большую часть отобранного материала превратить в предлагаемые обстоятельства.

Например: все ваши события произошли во времени и пространстве. А время и пространство лучше всего на сцене решаются не словом, а сценографией, проекцией, светом.

Художественный материал: музыка, песни, танцы – подойдут для выражения характера и эмоционального наполнения действия.

А вот многие средства актерской выразительности, такие как пластика, мимика, слово – уже смогут обеспечить существование ваших героев в заданных предлагаемых обстоятельствах. Причем не формальное существование, а образующее смысл, наполненное эмоциями и ориентированное на борьбу за ваши идеи (сверхзадачи).

Тут необходимо вернуться к драматургической структуре вашего будущего действия. В том, как вы оформляете ваш замысел в сценарий, кроется ответ на множество «постановочных» вопросов.

Классическая форма записи сценария предполагает наличие прямой речи персонажей и ремарок.

Самая частая ошибка в работе над сценарием – перенос методом прямого копирования всего массива отобранного материала в реплики персонажей и формализация ремарок до уровня: вышел, ушел, включается проекция, на сцене – пластическая композиция «Война».

Учитывая все вышеизложенное, следует посоветовать вам при записи ваших идей, максимальное внимание уделять ремаркам, описывающим порядок, характер и особенности сценического действия, состоящего из последовательного или параллельного использования различных выразительных средств.

А при создании реплик ваших персонажей учитывайте, что в пространстве сценического действия, которое строится по законам драматургии, не бывает только лишь информативных текстов. Ваши персонажи обязаны отстаивать линию сквозного и контрсквозного действия и добиваться достижения собственных и общих сверхзадач, использовать все возможные и подвластные им средства сценической выразительности, в том числе – слово.

Проще говоря, вы, как драматург и режиссер, в каждой отдельной сцене, событии, всем сценарии выстраиваете борьбу, которая обязана быть отражена повсюду, в том числе и в репликах ваших персонажей. Именно такая работа приведет к созданию интересного, выстроенного и образного представления.

ОБ ОБРАЗЕ В ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ

Совершенно не случайно, что этот этап в нашем алгоритме, далеко не последний по значимости, завершает нашу работу и описывается последним. В процессе научного подхода к созданию представления (описываемого в данном разделе) отдельные элементы дополняют и логично продолжают друг друга. При этом, на первый взгляд, образ будущего пред-

ставления может родиться в голове режиссера самостоятельно и помимо всех предыдущих теоретических изысканий.

«К сожалению, многие из нас недооценивают важность и значение этого периода для всего процесса создания спектакля и совсем немногие пытаются разобраться в своей собственной творческой лаборатории. В режиссуре, так же как и в литературе и в актерском искусстве, существуют свои установившиеся штампы. И корни этих штампов лежат у самих истоков создания будущего спектакля, когда после прочтения пьесы начинает работать воображение, когда оно должно как бы изнутри вскрыть природу авторского замысла, идейный смысл произведения. Вот на этом этапе и подстерегают воображение режиссера опасные враги, которые в самом зарождении убивают нормальный и свободный процесс формирования образа спектакля. Я считаю, что главным тормозом в начальном периоде поисков режиссерского решения, вынашивания замысла является так называемое видение будущего спектакля, которое возникает сразу же после прочтения пьесы. В нашей практике мы часто употребляем термин: «режиссерское видение». Мы говорим: «я вижу сцену», «я вижу спектакль», «я вижу характер, образ». Понятие режиссерского видения представляется мне подозрительным, оно требует к себе отношения опасливого и осторожного, ибо на первом этапе работы над пьесой видение является самым главным врагом нашего воображения, как у актера — видение результата» [9, с. 77].

Наверняка вы знаете, что искусство – это процесс переработки автором жизненной действительности и отображения её через систему специфических образов.

В чем заключается эта специфичность? Для каждого из видов искусств она своя. Для литературы специфичность образа в том, что он создается при помощи слов в пространстве текста, для музыки – в том, что образ передается импульсно при помощи звуковых колебаний, живопись оперирует зрительными образами в двухмерном пространстве (чаще всего) и так далее.

Для сценического действия, как вида искусства, характерны образы, развивающиеся во времени и пространстве сцены, создаваемые при помощи выразительных средств, свойственных театру.

Очень важно понимать, что образ в сценическом действии не равен образу в живописи, а именно – не является прямой визуализацией. Действие представления развивается в пространстве и времени, так же существует в нем и образ.

Итак, прежде всего, создание образа – это видимый глазу зрителя процесс.

Образ – это выраженное содержание действия, в то время как идея является его внутренним содержанием.

Логично обратиться к ходу развития идеи в вашем сценарии. Напомним, ваша идея в своей активной фазе выражена вашей сверхзадачей.

Путь достижения вашей сверхзадачи – это путь сквозного действия (развитие одной из сторон конфликта).

Отсюда: развитие вашего образа – это визуализация вашего сквозного действия с конечной точкой в виде достижения вашей сверхзадачи. То, что визуально помогает отстаивать ваши творческие мысли и является частями вашего образа. А то, что по смыслу противостоит вашей идее, должно с этим образом визуально входить в столкновение, разрушать его, мешать ему сформироваться до самого конца. В чем же следует искать основу для визуализации и создания образа? Конечно, в исходном материале (том, что уже был изучен вами в рамках исследования темы и отбора фактов). Для этого следует к нему обратиться еще раз уже в контексте всей проделанной до этого работы и искать те внешние или эмоциональные элементы, которые помогут вам визуализировать в пространстве сцены путь к вашей идее.

В предложенном алгоритме действий вам предстоит еще раз переработать уже сложившийся сценарий и постановочный план вашего представления, чтобы подчинить все ваше действие системе найденных вами образов.

Еще раз подчеркнем: создание образной системы – эмоциональный и творческий процесс, он может не всегда завершаться убедительной победой (создание точного, лаконичного, эмоционального образа), но этот процесс – неотъемлемая часть работы над сценарием, вы обязаны включать этот этап в свою работу и стараться логично доводить его до завершения.

Подведем итог, структурируем пошагово все то, что вы должны сделать, чтобы процесс создания вашего публицистического представления прошел максимально успешно:

- определиться с темой;
- определиться с идеей;
- провести идейно-тематический анализ и составить событийный ряд;
- начать отбор документального и художественного материала для будущего эпизода или представления, согласно проведенному анализу;
- составить драматургическую композицию на основе выбранного материала;
- на основе драматургической композиции проработать сюжет;
- начать работу над сценарной и режиссерской театрализацией;
- определиться с жанром предстоящего эпизода;
- начать отбор выразительных средств;
- приступить к первичной записи постановочного сценария, учитывая особенности ремарок, прямой речи и текста и конфликтного построения сценического действия;
- на основе анализа всего корпуса материалов, жанра, выразительных средств, выбранных вами для реализации идеи, приступить к созданию художественного образа вашего эпизода.

Представленная последовательность действий имеет в своей хронологии учебные закономерности, она регламентирует творческий процесс работы над

публицистическим представлением, что при этом не означает, что в реальном творческом процессе эта последовательность может не быть иной, при условии соблюдения наличия всех отдельных её элементов.

Список литературы:

1. Аль Д.Н. Основы драматургии : уч. пособие / Д.Н. Аль. – Изд. 6-е, испр. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета Музыки, 2013. – 288 с.
2. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель ; пер. Аппельрот В. – Москва : Азбука, 2016. – 320 с.
3. Вершковский Э. В. Режиссура театрализованных представлений: Учеб. пособие / Э. В. Вершковский. – СПб: Нестор-История, 2017. - 88 с.
4. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – Москва : Азбука, 2017. – 448 с.
5. Голачинская М. Театр – пространство – тело – диалог. Исследования в современном театре / ред. М. Голачинская и И. Гушпит, пер. М.В. Григорьева. – Харьков : Гуманитарный Центр, 2017. – 312 с.
6. Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли : уч. пособие / М.О. Кнебель. – Изд. 4-е, стер. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета Музыки, 2017. – 204 с.
7. Сахновский В.Г. Мели о режиссуре : уч. пособие / В.Г. Сахновский. – Изд. 2-е, испр. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета Музыки, 2017. – 140 с.
8. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены: учебное пособие / Г. А. Товстоногов. – Изд. 3-е, испр. – Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета Музыки, 2017. – 400 с.
9. Товстоногов Г.А. О профессии режиссёра : уч. пособие / Г.А. Товстоногов. – Изд. 2-е, стер. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета Музыки, 2017. – 428 с.
10. Чечетин А.И. Основы драматургии театрализованных представлений : учебник / А. И. Чечетин. – Изд. 2-е, стер. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета Музыки, 2013. – 288 с.