**В. САРУХАНОВ**

**АГИТ**

БРИГАДА

**Проблемы**

**рекомендации**

**сценарии**

**Москва**

**ПРОФИЗДАТ**

**1989**

ББК 85.7

С20

Саруханов В. А.

С20 Агитбригада: Проблемы. Рекомендации. Сцена­рии.— М.: Профиздат, 1989.—288 с. 90 к.

Книга знакомит с организацией деятельности агитационно-худо­жественных коллективов. Показаны цели и задачи агитбригады, пути ее формирования, раскрыты организационно-творческие принципы работы. Автор знакомит о процессом создания агит спектакля, начиная от выбора фактического материала до его сценического воплощения, с принципами драматургии и режиссуры агит представлений*.*

*© Профнздат-1989*

**От автора**

Здравствуйте, уважаемый Читатель!

Не удивляйтесь, встретив на первой странице такое ч,- соасам обычное обращение, — оно возникло не слу­чайно. Его определили замысел книги, ее структура, призванная воссоздать атмосферу своеобразного семина­ра, творческой лаборатории руководителей агитационно-художественных самодеятельных коллективов, где най­дут свое место беседы и лекции, практические занятия и дискуссии. Немалый опыт проведения подобных семина­ров и лабораторий — в Минске и Сыктывкаре, Мурман­ске и Саранске, Харькове и Владивостоке, Ленинграде и Смоленске, Алма-Ате и Симферополе — вселяет в меня надежду, что если и не в прямом смысле слова я знаком С Вами, то хотя бы гипотетически представляю Вас и Ваши запросы. Именно это и дает мне основание обра­титься к Вам со страниц этой книги.

С благодарностью отмечу, что ее написанию в значи­тельной мере способствовал Ваш общий богатый прак­тический опыт, деятельность различных агитационно-ху­дожественных коллективов, масштабных, известных и менее заметных, — этой многотысячной армии бескорыст­ных и преданных нашему прекрасному и жизненно не­обходимому делу бойцов. Нашел отражение и собствен­ный творческий багаж автора как в самодеятельном ис­кусстве (30-летний опыт руководства молодежным агит-театром «Темп» Ленинградского ордена Ленина кораб­лестроительного института), так и в искусстве профес­сиональном, где довелось выступать в качестве драма-турга, режиссера и художника в театрах и на Ленин­градской студии телевидения,

Существенное место занимает в книге теоретическое наследие ведущих педагогов, деятелей литературы и ис­кусства, практиков культурно-просветительной работы, чей неоценимый опыт широко представлен на этих, стра­ницах.

И конечно же в своих теоретических рассуждениях автор опирался на фундаментальные труды классиков марксизма-ленинизма, выдающихся деятелей Коммуни­стической партии и Советского государства, на решения партийных и профсоюзных съездов.

Происходящая сейчас качественная перестройка об­щественного сознания не может не затрагивать и пред­ставителей художественного творчества, в том числе и творчества самодеятельного, в котором агитационно-ху­дожественное движение по нраву занимает передовые позиции.

От каждого из нас требуются сегодня бойцовские ка­чества, способность активно действовать во имя осу­ществления взятого партией курса, который отвечает чаяниям всего народа, действовать конкретно, целенап­равленно и результативно. А для этого агитационно-ху­дожественные самодеятельные коллективы располагают столь мощным и специфическим арсеналом средств воз­действия, какой порой недоступен даже самым ярким представителям профессионального искусства.

Этот удивительно многогранный вид художественно­го самодеятельного творчества дарит каждому его уча­стнику, а через него — каждому зрителю со-пережива-ние, со-мыслие, со-чувствие, со-действие, глубина кото­рых необыкновенна и удивительна благодаря тесному переплетению искусства с окружающей жизнью. Творче­ская активность здесь, по точному определению извест­ного советского социолога И. С. Кона, прежде всего об­щественная, социальная активность. Только чувство гражданственности соединяет воедино радость симосуществлсния («Я делаю то, что мне нравится») и удов­летворение от сознания выполненного долга (^Радуюсь я —это мой труд вливается в труд моей республики»).

Но одной активности, желания, стремления может оказаться недостаточно для подлинного творчества, для получения, оптимального результата, который в агит-бригадной практике, как правило, проверяется конкрет­ным результатом ее воздействия. Без необходимых знаний, умений и навыков в нашем таком специфичном и многосложном виде художественного самодеятельного творчества не обойтись. Конечно, как и в любом творче­стве, случаются и здесь минуты счастливого озарения, творческой интуиции, когда талантливые решения и сценические удачи возникают словно сами собой, но, повторим вслед за полководцем Суворовым, «раз пове­зет, два повезет. Но, помилуй бог, надобно и умение!». А умение определяется прежде всего владением мето­дикой организационно-творческой и учебно-воспитатель­ной работы в агитационно-художественных коллективах. Именно на выявление методики различных аспектов агитбригадной деятельности направлена предлагаемая Вашему вниманию книга, призванная помочь творческо­му становлению и развитию руководителей самодеятель­ных агитационно-художественных коллективов.

А теперь, после этого небольшого авторского вступ­ления, начнем занятие нашей своеобразной творческой лаборатории, где Вас ожидают анализ различных проб­лем агитационно-художественного самодеятельного твор­чества, знакомство с историей и современным развити­ем агитационно-художественного движения, изучение ос­нов драматургии и режиссуры. Автор намеренно не уп­рощал характера изложения теоретического материала, стремясь приблизить Читателя к тем нужным и интерес­ным научным трудам, которые ему могут встретиться на пути к расширению «круга познания». Также намеренно был по возможности сохранен разговорный язык в прак­тических занятиях и беседах, включающих цитаты из различных произведений и высказывания ученых, педа­гогов, драматургов, режиссеров, великих мыслителей древности и... Ваших коллег, руководителей современных агитколлективов. Этим хотелось лишний раз подчерк­нуть широту и многосложность агитационно-художест­венного самодеятельного творчества, его взаимосвязь со всеми сторонами окружающей нас жизни.

Впрочем, насколько правомочными оказались наме­рения автора, Вам предстоит определить самим.

Итак...

**Беседа первая**

**О ГЛАВНОМ**

XXVII съезд партии четко сформулировал! «...уско­рение социально-экономического развития страны — ключ ко всем нашим проблемам: ближайшим и пер­спективным, экономическим и социальным, политиче­ским и идеологическим, внутренним и внешним. Только таким путем может и должно быть достигнуто новое качественное состояние советского общества».

...Новое качественное состояние советского общест­ва!.. Вдумаемся еще раз в эти слова. Не это ли единая для всех нас цель наших устремлений и деяний, забота всех и каждого? Сегодня все мы единодушны: настало время вернуть подлинный изначальный смысл таким понятиям, как «правда», «гласность», «порядок», «ини­циатива», «ответственность».

Перестройка идет. Порою медленно, непросто.

Следует отдавать себе отчет в том, что новые цен­ности и представления даже в условиях утвердившегося социализма еще не стали достоянием каждого человека, в полной мере не осмыслены им. Мобилизовать духовную энергию людей на осознание своей гражданственности, на создание в стране атмосферы всенародного осужде­ния и нетерпимости к любым проявлениям узколобого мещанства, потребительства, частнособственнической психологии, самоизоляции в кругу мелких, эгоистических интересов и дел — такова задача. В преодолении этих чуждых нашей морали проявлений воспитывается совет­ский человек как активный гражданин нового общества, с присущими ему благородными идейными и нравственными нормами, высокой культурой труда и повседневного поведения.

Особое место в осуществлении перестройки всей на­шей жизни принадлежит советской литературе, культу­ре, искусству. И далеко на в последнюю очередь — ис­кусству самодеятельному. В программе КПСС подчер­кивается настоятельная 'потребность в постоянном совершенствовании содержания и методов культурно-про­светительной работы, важным звеном которой в целе­устремленной деятельности по идейно-политическому, трудовому, нравственному, эстетическому воспитанию, формированию гармонически развитой личности является художественное самодеятельное творчество,

Разумеется, задачи профессионального и самодея­тельного искусства различны. Первое направлено на са­мые широкие круги зрительской, читательской аудито­рии, а второе—главным образом на ф9рмирование личности участника самодеятельного художественного коллектива и «свою» аудиторию, аудиторию ближай­шего окружения. Питаясь единой природой творческо­го постижения мира, эти две сферы искусства как бы дополняют друг друга, образуя единую воспитатель­ную систему средствами искусства.

Сегодня можно со всей уверенностью утверждать, что самодеятельное творчество во всем многообразии своих видав, жанров и форм стало неотъемлемой ча­стью, важным звеном формирующейся социалистиче­ской культуры, и его дальнейшее развитие и совершен­ствование как неотъемлемой части всей культурно-прос­ветительной работы отвечает потребностям развития на­шего общества, трудовых коллективов, личности. И глав­ное направление его воздействия — социализация лич­ности.

Социализация личности — процесс формирования та­ких качеств человека, которые обеспечивают его вклю­чение в определенную общественную целостность; в атом процессе индивид осваивает знания, нормы, цен­ности, принятые в той или иной общности людей. Среди средств социализирующего воздействия, действующих на различных этапах человеческой жизни и в различных исторически конкретных общностях, самодеятельное художественное творчество занимает особое место.

По самой своей природе искусство обладает мощ­ным воспитательным потенциалом. Но наибольшая эф­фективность воздействия на личность возникает при его целенаправленности и систематичности, столь ярко проявляющихся именно в системе самодеятельною творчества, особенно в его агитационно-художественном на­правлении.

Деятельность агитационно-художественных коллек­тивов всегда отличала тесная связь содержания, идей­ной направленности с насущными задачами времени, стремление наиболее полно и ярко отобразить окру­жающую жизнь, остро чувствуя и откликаясь на акту­альные, волнующие «свою» аудиторию проблемы.

Отбирая наиболее интересные, волнующие факты, документы, события, раскрывая их образными, художе­ственными средствами, скрупулезно исследуя причин­но-следственные связи актуальных событий дня, агита­ционно-художественные коллективы были и остаются активными и действенными представителями самодея­тельного художественного творчества. Тесная связь с деятельностью предприятия, стремление активно вли­ять на жизнь его трудового коллектива, борьбу за по­вышение производительности труда, его эффектив­ность и качество, режим экономии, на дисциплину — вот что определяет сегодня творческое лицо рабочих агитбригад.

Но насколько ярка и убедительна суть их деятель­ности, настолько заметны и обшие для многих из них проблемы: незнание элементарных основ педагогиче­ского и творческого процесса, отсутствие опыта, скуд­ная информация, схематичные, застывшие на годы и да­же десятилетия ориентиры, там и сям насаждаемые от­дельными руководителями различного ранга, и т. д. и т. п. Все это явления в художественной самодеятельно­сти далеко не редкие, в какой-то мере естественные, а уж в агитбригадах даже неизбежные. Достаточно напом­нить, что более половины руководителей агитационно-художественных самодеятельных коллективов — общест­венники, имеющие совсем другие, не связанные с худо­жественным самодеятельным творчеством профессии — рабочие, инженеры, кадровые офицеры, студенты.

Потому-то и процветают расхожие, упрощенные агитбригадные штампы: они доходчивы, однозначны, привычны для многих (в том числе и — увы! — для раз­личных жюри, оценивающих нашу работу по тем же стереотипным меркам). На них ориентируются, часто не утруждая себя постоянными вопросами, а значит, и постоянными поисками ответов. А ведь без этого нет

8

и не может быть творчества, нет развития! «То, что не развивается, — гибнет» (В. Г. Белинский). А потому во­просы, вопросы, вопросы...

Начнем с самого, пожалуй, важного и на первый взгляд простого вопроса: что же такое агитбригада? Так ли уж прост и очевиден ответ на него? А куда отнести почти повсеместно существующие агитзвенья, агит-театры? Что входит в круг обязанностей агитационно-художественного коллектива и существуют ли эти чет­кие, незыблемые границы?

Агитбригада... Не является ли этот термин сегодня не совсем точным, неполным? Конечно, у него славное прошлое, богатые традиции, удачи и победы, но... вби­рает ли он в себя то реальное, объективно существую­щее последние десять с лишним лет, все ипостаси того многосложного, разветвленного, находящегося на сты­ке различных видов человеческой деятельности явле­нии, каковым стало агитационно-художественное само­деятельное творчество? Это явление социально-худо-жвстмнноо, педагогическое — отсюда и столь много-флмнл иго сущность, столь неоднозначна его природа и... сголь противоречивы порой встречающиеся в раз­ных изданиях его определения.

Но прежде чем мы попытаемся внимательно разо­браться в них, хочется привести в качестве примера раз­говор членов жюри республиканского смотра агита­ционно-художественных коллективов во время выступ­ления одной из агитбригад.

* Хороший коллектив! Яркий, убежденный, искренний... А как поют, двигаются!..
* Да, да, вы правы, прекрасные ребята!..
* Но... какая же это агитбригада?!
* Никакая это не агитбригада... А жаль! Смело ложно было бы давать первое место...
* Но почему не агитбригада?
* О-о!.. Тут много признаков: во-первых, не многожанрово! Только поют и говорят... во-вторых, нет вступительной песенки, после которой должен следовать позитивный материал.
* А почему обязательно вступительная песенка?!
* Потому что агитбригада!

Но это же не аргумент! Во всем, что происходит,

9

там более на сцене, тем более в ярком, точном по своему адресу агитационно-художественном действии (агитке!) должна быть, не может не быть четкая логи­ка этого действия, определяемая его целью! Вступи­тельная песенка должна быть только для чего-то: ска­жем, чтобы представиться, если коллектив незнаком аудитории и нет по поводу его выступления никаких афиш и объявлений, или для того, чтобы очертить круг проблем, которые рассматриваются в представлении, ввести зрителя в курс дела, или... Но только не просто так, не потому, что это обязательная принадлежность агитбригадного представления, словно действует стро­жайший приказ, который следует неукоснительно ис­полнять!.. И вот уже встречаешь руководителей, кото­рые не захотели или не сумели задать себе вопрос: «А зачем нужна вступительная песенка?» — чтобы потом ответить на него и вдохнуть в эту песенку рожденный четкой целью подлинный, а не формальный смысл! А разговор в жюри продолжается.

* Простите, а что вы имели в виду, когда говорили  
  о многожанровости?
* Ну как же!.. Ведь агитбригада — явление много­  
  жанровое!
* Обязательно?
* Обязательно!
* ?!

Еще один приказ? Разве он когда-нибудь издавался? Агитбригада многожанрова, да! Как правило! Но это не по приказу, не по требованию «соответствовать», а по свойству своей драматургии, которая в большинстве сво­ем носит дивертисментный характер, когда в едином сценарии собраны законченные номера, эпизоды (дивер­тисменты), решенные в различных жанрах, — отсюда и столь распространенная агитбригадная многожанровость.

Как следствие, но не как первопричина! Ибо много-жанровость (как и жанр) — это производное от сущест­ва, целей и задач программы. Это в конечном счете за­кономерность взаимосвязи понятий содержания и фор­мы. Сначала — содержание, а потом — логично вытека­ющая из него, рожденная его природой, пропущенная через творческую фантазию форма.

И разве справедлив упрек в отсутствии многожан­ровости, которая якобы не дает права коллективу счи­тать себя агитбригадой? Впрочем, остроту этого вопроса

10

дшшо уже сняла сама жизнь, выдвинув на агитбригад-мыо подмостки агитхоры и агитоперы, даже агитбригады (угубо танцевальные.

А разговор все еще продолжается... И продолжает <мо все тот же оппонент, который любит задавать вопро­сы и ставить под сомнение очевидные для своего со­беседника «приказные» истины.

— Все-таки, что ни говорите, это интересный агит-  
гоатр!

- Нет-нет, до агиттеатра им далеко, еще работать и работать!.. Пока это агитбригада. Мы рассматривали • озможность считать их агиттеатром, но решили отло­жить этот вопрос. Агиттеатр — это высокая ступень, это, •ели хотите, награда, которую еще надо заслужить!..

— ?1

А если агитбригада не хочет быть агиттеатром? Не жолпот — и все тут! Она хочет и в будущем строить свою работу только на местном факте, доступном и по-НМ1НРМ юпько своей аудитории, ближайшему окруже­нию, и видит этом единственный смысл своего суще-< 1ВОНЛНИИ И не собирав и и расширять границы фактов и том, распространяя их на все более широкие круги зрителей, которым доступны и близки более типиче­ские, обобщенные проблемы, что как раз и свойственно театрам, в том числе и агит.

А если, с другой стороны, коллектив только-только организовался и народу в нем — кот наплакал, и ма­стерства — увы! — пока негусто, а желают — и все тут! — сразу браться за драматургию типическую, по­нятную любому зрителю, и уж если в их программе и присутствует понятие «местный факт», то границы этой «местности» столь широки, что совпадают с границами действия как минимум республиканского телевидения — как быть в этом случае? И это агитбригады? А право на­зываться агиттеатром им еще предстоит завоевать? Нет ли здесь некоей путаницы в целях, задачах, путях твор­ческого роста отдельных агитационно-художественных коллективов?

...Разговор в жюри не окончился, он продолжается, и мы к нему еще, возможно, вернемся. Но сейчас хо­чется еще раз спросить себя: так что же это такое — агитбригада? А также агиттеатр?"~Агитзвено? Что в них самое главное: содержание (цели, задачи, Тема, идея, проблема и т. д.) или форма (жанр, стиль, композиция, выразительные средства и т. д.)?

Вопрос, очевидно, риторический. Содержание не мо­жет, не должно быть в рабской зависимости от формыГ Лозунг «Делай так и только так!», в творчестве еще ин­огда не давал хороших результатов. «Искусство тре­бует непрерывного обновления форм» (А. П6пов)Г «Художнику рецептура вредит, он сам вырабатывает за­коны существования» (Г. Товстоногов).

Заметим, сама жизнь свидетельствует о том, что «ре­цептурный период» постепенно сходит на нет — уже практически не встречаются на местах «резиновые» сце­нарии для агитбригад, рассылаемые сверху, где надо только вместо многоточий вставлять фамилии передо­виков и проценты плана, эти обезличенные, хотя и про­фессионально скроенные, сценарные болванки, которые никак не отличаются «...лица необщим выраженьем».

Сегодня уже вместе со сценарием рассылаются и методические указания к нему, побуждающие к само­стоятельному творчеству, пусть поначалу робкому, но творчеству. И уж коли «рецептура» на каком-то этапе небесполезна, то рядом всегда должен находиться учи­тель ( а ведь сеть повышения квалификации руководи­телей различных коллективов художественной самодея­тельности у нас — явление мощное, развитое, обеспе­ченное) — учитель, который объяснит, покажет, на­учит, наставит на путь... единственный, твой, творческий.

И отвечая на вопрос: «Что важнее: содержание или форма?» — а ответ на него, согласитесь, очевиден, — мы начнем попутно отвечать и на главный наш вопрос: «Что же такое агитбригада?» Точнее, самодеятельный агита­ционно-художественный коллектив?

Итак, сначала «что», а уж потом «как», сначала аги­тация и пропаганда, а затем художественными (заме­тим, сюда же входят и художественно-публицистиче­ские) средствами.

Этот тезис настолько очевиден, что вроде бы и не­ловко столь страстно его декларировать...

Очевиден и... потому, наверно, как это нередко бы­вает с очевидными понятиями, не вызывает порой по­требности каждый раз напоминать себе его смысл.

А если задуматься над ним, то окажется, что в иных агитбригадных программах, скроенных по всем «зако­нам жанра», при тщательном рассмотрении не обнару­живается как раз самого важного — агитации и про­паганды, когда со сцены декларируются общеизвестные (чтобы не сказать — прописные) истины, всеобъемлющие, но не затрагивающие определенную специфи­ческую аудиторию лозунги, призывы, сотрясающие воз­дух, после которых не остается в умах и душах зрите­лей ничего определенного, конкретного, побуждающего к действию. А форма при этом может быть самая яр­кая, самая мастерская, самая (к вящему удовольствию нашего недавнего знакомого из жюри смотра) «агитбригадная». Может быть, уместно, воспользовавшись словарем, еще раз напомнить о том, что такое агита­ция и пропаганда, фундаментальные основы которых разработаны в великих трудах В. И. Ленина.

Агитация — важнейшая составная часть идейно-вос­питательной работы партии, одно из испытанных средств побуждения людей к активному и сознательному дей­ствию, мобилизации их на осуществление политики пар­тии во всех областях общественной жизни. Агитация базируется на марксистско-ленинской теории, опирается на ленинские принципы коммунистической идейности, научности, классового подхода, правдивости, тесной свя­зи с жизнью и запросами повседневной практики.

Пропаганда — распространение среди трудящихся масс марксистско-ленинских идей, разъяснение поли­тики партии и социалистического государства, достиже­ний науки и практики и на этой основе неуклонное повы­шение сознательности и социальной активности совет­ских людей. Пропаганда — комплексное средство фор­мирования личности социалистического типа.

И еще немного о прописных истинах, связанных с деятельностью агитбригад, — истинах, казалось бы оче­видных порой даже для тех, кто совсем недавно всту­пил на этот нелегкий творческий путь.

Вот они: актуальность, злободневность, оператив­ность, мобильность...

Многократно повторенные на всех уровнях, они, бе­русь это утверждать, нередко не затрагивают нас, не стимулируют работу ума, постоянно задающего себе вопросы (а иначе как же без этого в творчестве, да еще в творчестве с таким активным социальным началом?!): а что это такое — актуальность, злободневность, опера­тивность, мобильность? Чем, каким сущностным содер­жанием наполнены эти понятия? Как ими оперировать в творческом процессе?

Актуально ли, скажем, поднять проблему, связанную с прохудившейся крышей в цехе, выпускающем точные приборы, если бюро погоды обещает через два дня за­тяжные ливневые дожди, а агитбригада, репетируя два раза в неделю, выпустит программу через месяц? Опе­ративно ли это? Не зальет ли к тому времени дорогую сверхточную продукцию водой, в которой утонут госу­дарственные миллионы?

Злободневно ли (пусть в яркой художественной фор­ме) палить из агитбригадных орудий по явлению, уже вскрытому администрацией, группой народного контро­ля, местной многотиражкой и «комсомольским прожектором», вместе взятыми, — по явлению, кото­рое благодаря этим совместным усилиям уже изжива­ет себя? Конечно, свой резон это выступление возы­меет, так сказать, в назидание на будущее, но все-таки?

Один коллектив, например цеховое агитзвено, посто­янно выступая только в своем цехе, мобильно реагиру­ет на возникающие в этой локальной трудовой среде проблемы, а другой, например сельская агитбригада, мобилен в географии своих выступлений — на ферме, *в* поле, на центральной усадьбе... Это одна и та же мо­бильность или разные?

Вопросы, вопросы, вопросы...

А где же ответы? Они, конечно, есть, часть из них уже прозвучала в этой беседе, часть еще не прозвуча­ла, непроизвольно проявляясь как бы сама собой, мно­гие появятся позже: в лекциях, анализе практического опыта, которые вы встретите дальше...

Но важнее, мне кажется, не они, ответы, **а** именно вопросы, сами вопросы, которые в реальной конкрет­ной творческой жизни каждый из Вас встретит, может встретить, должен встретить на своем пути! И их бу­дет неизмеримо больше, чем прошло перед вами на этих страницах. Их будет больше, они будут непросты и специфичны, ибо будут содержать в себе только ва­шему коллективу, только вашему городу, району, пред­приятию, колхозу, цеху, училищу присущие особенности, только вам лично присущие индивидуальные — социаль­ные, творческие, человеческие — черты... Значит, и большинство ответов придется искать самому. Надо лишь стремиться искать их и мучиться ими — они обяза­тельно придут! А на этих страницах вы встретите отве­ты главным образом на общие для всех вопросы, ос­новные положения, определяющие цели и задачи агитационно-художественных коллективов, основы их жизнедеятельное. И важнейшие среди них — ленинские \_ положения о партийности и народности искусства.

Народность, как высшее качество художественного творчества, неразрывно связана с судьбой народа, с раз­витием социалистической революции, Лишь обращаясь к важнейшим в жизни народа процессам и событиям, художник получает возможность выразить существен­ные черты эпохи и человека этой эпохи. Реализуется эта возможность только при условии правдивого вос­произведения жизни в свете высоких идеалов, которые характерны для мировосприятия народа, обусловли­ваются его нравственными позициями, его представле­ниями об истине и справедливости («VI неподкупный го­лос мой был эхо русского народа». А. С. Пушкин).

Верность правде жизни всегда была основополагаю­щим принципом передового искусства. Но в эпоху, от­крывающуюся социалистической революцией, правди­вое — не только в главном, но и в частностях, в под­робностях. Отражение действительности заключает в себе в качестве непременного условия четкое представ­ление художника о характере движения времени, о тех преобразованиях, которые происходят в жизни, народ­ных массах под воздействием коммунистических идей.

Требование быть ближе к жизни с особой силой и остротой звучит именно сейчас, когда партией взят курс на решительную интенсификацию производства, рачи­тельное использование всех материальных и духовных ресурсов, учет в первую очередь человеческого фак­тора, на повышение ответственности каждого за выпол­няемое им дело. И, говоря о встающих перед всеми нами задачах, стоит вспомнить ленинские слова о необ­ходимости поддерживать «простые, скромные, буднич­ные, но живые ростки подлинного коммунизма».

Разве не прямо нам, тысячам и тысячам агитационно­художественных коллективов различных организацион­но-творческих видов и форм и сотням тысяч их участ­ников, адресованы эти ленинские слова?

Партийность — ведущий принцип нашего творчества, предполагающий рассмотрение всех вопросов с позиций марксизма-ленинизма, непримиримость к буржуазной идеологии, правдивость.

В этой беседе мы лишь затронули основные вопро­сы агитбригадного движения, но «объять необъятное» и не было ее целью. Целью скорее было другое — воз­будить Вашу мысль, уважаемый Читатель,

Окрашенная человеческой, творческой индивидуаль­ностью каждого из Вас, помноженная на численности агитбригадной армии, новая коллективная мысль всегда будет шире и богаче любого учебника, любой книги, лю­бого творческого направления. Это самое важное!

Наша первая беседа подходит к концу, уступая ме­сто теоретическому занятию. Но перед этим хотелось бы еще раз подчеркнуть, что наша работа — неотъемлемая часть идеологической работы партии. Это работа во имя человека, работа во благо человека, кропотли­вая, повседневная, динамичная по своей социально творческой природе, бескорыстная, порой очень труд­ная, требующая убежденности, стойкости, кристальной честности и мужества.

**ИСТОРИЧЕСКОЕ СТАНОВЛЕНИЕ**

САМОДЕЯТЕЛЬНОГО

АГИТАЦИОННО-

ХУДОЖЕСТВЕННОГО

ДВИЖЕНИЯ

Начало широкому агитационно-художественному дви­жению в нашей стране положила Великая Октябрьская социалистическая революция, давшая свободный выход возрастающей творческой энергии масс. В эти первые послереволюционные годы родились наиболее яркие и эффективные его формы, такие, например, как митинг-концерт— своеобразное сочетание политического собра­ния с концертно-зрелищной программой. Сама форма таких выступлений, агитационная направленность, мобильность, актуальность и злободневность репертуара стали своеобразным фундаментом деятельности агита­ционно-художественных коллективов в последующие де­сятилетия.

Основой агитации и пропаганды являлось ясное, чет­кое и правдивое объяснение задач, стоящих перед Со­ветской Республикой. Надо было поднять трудящихся на отпор внешнему врагу — иностранному империализ­му. Надо было вдохновить их на борьбу с эксплуататор­скими классами, которые пытались с помощью интер­вентов свергнуть Советскую власть и вернуть утрачен­ные позиции. Надо было мобилизовать рабочих и кресть­ян на строительство в стране социализма.

По инициативе трудящихся во многих городах орга­низовывались агитационно-просветительные пункты (агитпункты). Они широко применяли художественно-изобразительные средства агитации (плакаты, карикатуры, агитпьесы). При агитпунктах создавались крас­ные повозки, агитлодки, агиттрамваи, агитфургоны, их коллективы устраивали на улицах и площадях митинги

и концертные выступления профессиональных и само­деятельных артистов. В Москве, Петрограде и некото­рых других городах функционировали «депо агиток».

На специальных агитпоездах и пароходах отправля­лись по стране выдающиеся агитаторы и пропаганди­сты. Один из таких поездов — «Октябрьская револю­ция»— возглавлял М. И. Калинин, другой — Н. К. Круп­ская. Иногда, вместе с агитаторами уезжали и самодея­тельные концертные группы. «Красный казак», «Крас­ный Кавказ», «Красный Восток» и многие другие агит­поезда исколесилп сотни и тысячи километров по доро­гам нашей страны, по фронтам гражданской войны.

У истоков широкого агитационно-художественного движения стояли и завоевавшие огромную популярность в первые же месяцы после Великой Октябрьской социа­листической революции массовые праздники.

Организацию многих народных праздников и зрелищ взяли на себя известные деятели просвещения и творче­ские работники, стремившиеся отыскать новые формы и жанры искусства, определить пути наиболее эмоцио­нальных и действенных средств агитации. Они обрати­лись к традиции площадного театра, старинного балага­на, прибегая к прямому общению со зрителем, стараясь развить и обогатить эти формы активным политическим, агитационным содержанием.

Уличные театральные представления с их широко известными персонажами — соломенным чучелом Капи­тала, Рабочим, разрывающим цепи и сокрушающим ог­ромным молотом толстенных буржуев, — стали тогда ак­тивной формой агитации, пропаганды, призыва к немед­ленным и конкретным действиям.

Напряженная, удивительная по значительности про­исходящих в стране событий атмосфера первых лет жиз­ни Советского государства с его острейшими экономиче­скими и политическими задачами определила дальней­шее развитие агитационно-художественного движения.

В книге «История советского драматического теат­ра» отмечается:

«Развитие агитационного театра шло двумя основными потоками. Один тяготел к образам-аллегориям, к об­разам-символам, словно перекликаясь с характерными для той поры «космическими» категориями молодой поэзии революции и с такими произведениями, как «Мис­терия-буфф» Маяковского. Другой поток явно предпочи­тал «агитацию фактами», стремился к сугубой

*Стр19*

конкретности бытовых зарисовок, перекликался с поэзией Демьяна Бедного и с примечательной фотографичностью молодой революционной прозы.

Обе эти тенденции нашли свое четкое выражение в драматургии агитационного театра».

Наиболее яркие представители агитационно-художе­ственного движения стали основателями главных его направлений. Это зародившаяся в годы гражданской воины «Живая газета» и возникшая позднее «Синяя блу­за». Свой вклад в него внесли и менее известные тече­ния, возглавляемые Теревсатом (Театром революцион­ней сатиры) и Мастфором (мастерской Фореггера), чей активный поиск выразительных средств, сценических форм и приемов отразился на развитии «Синей блузы» и «Живой газеты», равно как и острая фактическая ос­нова «Живой газеты» была в дальнейшем взята на воо­ружение «Синей блузой», а творческие достижения «Си­ней блузы» в области театрализации, повышения роли актера и режиссера оказали большое влияние на раз­витие «Живой газеты», ТРАМов (театров рабочей моло­дежи), а в дальнейшем и современных агитбригад.

Получившая широчайшую популярность «Живая га­зета» явилась в определенной степени прямой предшест­венницей агитационно-художественных бригад. В 1920 году «Правда» писала: «...взамен митингов, в значитель­ной степени приевшихся, в последнее время появляется другое средство агитации — это «Живая газета». Глав­ное и неоценимое ее достоинство заключается в том, что «Живая газета» — не обыкновенный печатный лист, не­понятный неграмотному красноармейцу, рабочему, кре­стьянину, а подлинное живое слово, для всех понятное».

Массовым явлением в первой и особенно во второй половине 20-х годов стало возникновение. «Живой газе­ты» при профсоюзных клубах. «Живая газета» считала своей основной задачей массовую пропаганду и агита­цию, ее «театрализация» произошла не сразу, посте­пенно. Сначала обычное громкое чтение газет монтиро­вали с художественными сценическими выступлениями, потом в помощь информации появился театрализован­ный текст — диалог, затем — иллюстрация движением — танец, физкультура, хоровая декламация, пение и, на­конец, инсценировка.

Материал располагался по газетному принципу: пе­редовая, статьи, фельетоны, хроника, письма в редак­цию, корреспонденция и т. д. Обрабатывали материал

*Стр20*

специальные редколлегии. Они давали «живые портре­ты», «карикатуры», «живые диаграммы!, инсценировали, одушевляли цифры.

Основой работы «Живой газеты» над местным мате­риалом был так называемый каркас, то есть заранее подготовленный сценарий с пропусками, которые запол­нялись злободневными фактами из жизни того или иного производственного коллектива. При таком схематическом подходе к построению материала, во многом оп­равданном условиями и обстоятельствами, в которых он применялся, особую роль играло качество составляющих программу «номеров». А оно нередко было очень высоким, так как над репертуаром для «Живой газеты» спе­циально работали многие крупные советские поэты: Д. Бедный, А. Безыменский, А. Жаров и др. Следует от мстить, что с возникновением «Живой газеты» связано начало творческого пути многих известных поэтов, композиторов и актеров.

В дальнейшем, в связи с подъемом культурного уров­ня масс и увеличением выпуска печатной продукции, не­обходимость в такой простой форме политической агитации отпала, но стремление «живгазетчиков» к активи­зации зрителей, к привлечению их в качестве соучастни­ков сохранилось и в дальнейшем, что потребовало поис­ка других, более сложных способов вовлечения зрителя в действие.

«Живую газету» начинают рассматривать как росток нового театра революционных масс, как метод театраль­ного оформления злободневного общественно-политиче­ского и производственно-бытового материала. В практи­ке выступлений «Живой газеты» вырабатывается мно­жество разнообразных форм сценического воплощения ее содержания. Это различного вида агитпарады, ин­сценировки, доклады с диаграммами и наглядными по­собиями, таблицами. И тут же частушки, шутки, клоунады-диапазон выразительных средств постоянно рас­ширялся, синтезируя в себе достижения многих видов искусства, спорта и т. д.

«Живая газета» не утратила своего значения и в по­следующие годы, наполненные заботами хозяйственной, производственной жизни. Однако со временем стали про­являться и ее недостатки: в выступлениях преобладали схематизм, увлечение лозунгами, неоправданная парад­ность представлений в ущерб художественному, образ­ному отражению жизни. Злоупотребление «каркасом

*Стр.21*

приводило к штампу и однообразию, стандартным «за­чинам» и «концовкам».

Во второй половине 30-х годов форма «Живой газе­ты» была снята с вооружения, при этом незаслуженно были забыты ее положительные качества: злободневность и политическая заостренность репертуара, актив­ное вторжение в жизнь производственного коллектива, поиски новых форм воплощения материала, сочетание различных средств массово-политической и культурно- просветительной работы.

Наряду с «Живой газетой» сложились и действовали многие другие творческие коллективы, в той или иной степени развивавшие направление, так ярко намеченное живгазетчиками. Заметное место среди них занял Теревсат.

Заведующий театральным отделом Наркомпроса В. Э. Мейерхольд так определил главную задачу новых театров: «Теревсат должен в маленьких сатирических ве­щах... показывать недостатки и буржуазного строя, и наши болезни — бюрократизм, волокиту и саботаж». Большое значение сатирических театров заключалось в том, что они привлекали такие литературные и художе­ственные силы, без которых сегодня немыслимо предста­вить советское искусство. Для теревсатов работали И. Эренбург и В. Маяковский, актеры В, Топорков, Г. Ярой, Л. Утесов и многие другие.

К 1922 году теревсаты отказываются от сатирическо­го драматургического материала, от недавней почти мгновенной оперативности и злободневности содержания, переходят к большим формам. Но, несмотря на кратко­временное свое существование (1919—1922 годы), те­атры революционной сатиры сыграли важную роль в становлении советской полит эстрады, в развитии искус­ства художественной агитации, в формировании его принципов и основ деятельности.

Немалое влияние на развитие агитационно-художест­венного вида искусства оказал и некогда популярный коллектив Мастфор, появившийся на свет как агитаци­онный политический театр малых форм. В отличие от Теревсата, который вел поиски прежде всего в области репертуара и немало сделал в этом направлении, в ма­стерской Фореггера большое внимание уделялось раз­работке новых сценических выразительных средств. Для Мастфора характерен интерес к народному театру,

Стр.22

комедии дель-арте, средневековому фарсу, русскому бала­гану, яркому, зрелищному действу.

Однако вскоре от злободневности буффонады «Хоро­шее отношение к лошадям» Мастфор переходит к тради­ционному мюзик-холлу, к чистому развлечению. Попав под влияние специфических вкусов нэпмановской публи­ки, он перестает быть сатирическим и агитационным те­атром, каким зарекомендовал себя в течение двух пер­вых сезонов. Осенью 1922 года коллектив покидает ра­ботавший е нем Эйзенштейн, в марте 1923 года — В. Масс и С. Юткевич, а еще через год мастерская пре­кращает свое существование.

Богатый опыт Теревсата (особенно в области репер­туара), яркие находки Мастфора, расширившие диапа­зон сценических выразительных средств, в совокупно­сти с оперативностью «Живой газеты» нашли свое от­ражение во всей последующей судьбе советской эстра­ды и театра и во многом определили творческое лицо различного рода агитационно-художественных коллекти­вов — профессиональных, полупрофессиональных (сме­шанных) и самодеятельных. Самыми значительными сре­ди них по масштабу, массовости и эффективности сво­ей деятельности, по степени обобщения накопленного опыта стали сформировавшиеся к середине 20-х годов коллективы «Синей блузы».

Свое название «Синяя блуза» получила от унифор­мы, в которую были одеты ее участники. Синяя блуза — традиционная рабочая одежда металлистов — была на­брана коллективом как символ принадлежности к са­мому прогрессивному классу страны, как заявка своей гражданской, политической позиции в нелегкой борьбе за социализм.

Созданный в 1923 году в Московском институте жур­налистики (организатор и руководитель поэт Б. Южа­нин), этот кружок положил начало массовому движе­нию, которое перешагнуло даже границы страны. Сна­чала кружок обслуживал чайные и пивные, а затем ра­бочие клубы, он не ждал своего зрителя, он сам шел и нему.

Вот что писали синеблузники о характере своей дея­тельности: «Синяя блуза» — агитатор, «Живая газета», монтаж политаттракционов. Станок синеблузников — го­лая эстрада. .Средство воздействия —слово, музыка, физкультура. Ее оружие — пафос и едкая сатира. Моло­дость, задор, искренность и темперамент в соединении

Стр.23

с яркой целеустремленностью... «Синяя блуза» — это не театр, это то, что случилось сегодня, вчера, это — жизнь».

Первые программы «Синей блузы» в основном вы­глядели так: на сцену выходили актеры — спектакль на­чинался парадом-антре, ставшим для синеблузников традиционным ритуалом:

Мы — синеблузники,

Мы — профсоюзники.

Мы — не баяны-соловьи,

Мы только гайки Великой спайки Одной трудящейся семьи.

После парада разыгрывалось несколько сценок: ак­теры выступали без грима; были только аппликации — символы, детали, быстро и легко дополнявшие унифор­му в соответствии с решаемой задачей. Как правило, программы строились по следующей схеме; парад; оратория;

международное обозрение;

городской или деревенский фельетон;

сцена-лубок;

диалог или дуэт;

раек, скороговорка, рассказ;

частушки;

местные темы;

заключительный марш **1.**

Основные требования к тексту: «Краткость, компакт­ность, сатирическая острота, идеологическая четкость. Никакой сложной композиции, запутанной интриги. Мо­тивировки поступков просты и четки»**2.**

Тематика программ синеблузников весьма разнооб­разна. Ведущее место занимает пропаганда режима эко­номии, повышения производительности труда, индуст­риализации, кооперации, печати, кодекса охраны труда, сберкасс, страхкасс и т. д. Есть даже диалог, написан­ный по заказу Московского почтамта под названием «Чтоб не было канители в наркомпочтеле, сначала про­верьте адрес на конверте». Некоторые программы

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1.См.: Русская советская эстрада. 1917—1929: Очерки истории. С. 332.

2. Техника драматургии в «Живой газете» // Синяя блуза. 1925. All 10. С. 4.

Стр. 24

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

«Синей блузы» знакомят зрителей и е историей страны. Райки, диалоги, частушки, сценки отражают различные стороны общественной жизни, черты нового быта: проб­лемы самообразования и антирелигиозную пропаганду; борьбу за равноправие женщины и новые взгляды на семью и брак; борьбу с алкоголизмом и хулиганством, с беспризорностью.

Развитие «Синей блузы» шло в общем русле «лево­го» революционного искусства. Начав с простейших иллюстраций, коротких докладов о текущем моменте, она впитывала в себя то новое, что появлялось в театре и на эстраде. Однако эстетическая программа синеблуз­ников была лишена определенности и испытывала на себе различные влияния: одни требовали не порывать с «Живой газетой», другие тяготели к эстраде, третьи — к театрализации и большим формам.

Значительное влияние оказала на развитие «Синей блузы» и молодая кинопублицистика, ее выразительные средства: правда факта, лозунговость, стремительный монтаж.

Оратории «Синей блузы» выросли из массовых действ, карнавальных и физкультурных шествий, распро­страненных в первые послереволюционные годы, только изменился их масштаб: просторы площадей сузились до размеров небольшой сценической площадки в клубе, а вместо тысячи участников на нее выходили десять — пятнадцать человек, но остался неизменным принцип массового зрелища с коллективной декламацией, гимна­стическими построениями, сменой патетических эпизодов сатирическими.

«Синяя блуза» сразу нашла контакт со зрителем топ поры, особенно с молодежной рабочей аудиторией. Об этом свидетельствует и тот факт, что по типу московской «Синей блузы» в СССР в 1928 году работало уже около семи тысяч коллективов. Это движение охватило и сель­ские районы: в сельской художественной самодеятельно­сти коллективы такого типа выступали под именем «Красная рубаха». Свыше восьмидесяти синеблузных коллективов насчитывалось и за границей при рабочих организациях Германии, Чехословакии, Англии, Фран­ции, США и других стран.

Поистине удивительный размах синеблузного движе­ния можно объяснить прежде всего насущной потреб­ностью в нем широких масс трудящихся, активным тре­бованием времени. В программах «Синен блузы», поначалу рыхлых, наивных, даже художественно беспо­мощных, уже намечается путь к соединению серьезного агитационного содержания с поисками сценически яр­кой эстрадной формы. Создатели «Синей блузы\* точно почувствовали социальный заказ времени и оперативно ответили на него.

Специальная роль в работе синеблузников с ее спе­цификой, сложностью задач и сценических решений от­водилась режиссеру, его важнейшей функцией станови­лось изучение жизненного материала — основы всех про­грамм коллектива.

В одной из редакционных статей журнала «Синяя блуза» говорится, что режиссер — это прежде всего ре­портер, изучающий жизнь внимательным и всевидящим глазом: «Берн от жизни, от сегодняшнего дня все, что зрелищно, и переноси это на сценическую площадку «Си­ней блузы»1.

Мастерство синеблузного режиссера близко мастерст­ву плакатиста. Его выразительные средства — лаконизм, точные густые мазки, минимальное оформление («декорации— ненужная ветошь»), униформа, дополненная аппликативными комбинациями, что позволяло осуще­ствлять мгновенные перемены (если на исполнителе шлем, значит, он изображает красноармейца, большой фартук и платок — принадлежность крестьянки, цилиндр и подвернутая в виде фрака блуза — дипломата и т. д.). Широко используются музыка, ритм и, главное, движе­ния, которые как подчинены существу происходящего, так и нередко являются своеобразным подкреплением текста. Акробатика, танец, четкий, выверенный ритм, музыкальность помогали синеблузникам ярче выразить мысль, расставить точные акценты.

«Ритм слов, рифма, стих, ритм звуков, музыка в со­единении со зрительными симметрически разбросан­ными композициями»2 определяли стилистику представ­ления.

Однако частые смены программ требовали поиска новых приемов, неожиданных форм, оригинальных по­становочных решений. Уже недостаточными оказыва­лись самый напряженный темп, самая контрастная сме­на ритмов.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. Чтобы работать без склоки и ссоры, нужны синеблузные ре­жиссеры *II* Синяя блуза. 1925. № 16. С. 5.

2. Мачерет А. Советы молодым режиссерам // Синяя блуза. 1928. *К°.* I. С. 50.

Стр.26

Но главное, все чаще раздаются замечания, что рабо­чий зритель перерос содержание материалов и те методы их подачи, которыми оперирует «Синяя блуза». Прислу­шиваясь к критике, агитационно-художественные кол­лективы стремятся углубить содержание, настойчиво об­ращаются к большим формам. Для «Синей блузы» на­чинается полоса глубокого творческого кризиса. Уходят многие интересные актеры, которых уже не удовлетво­ряют традиционные «синеблузные» маски, характер ра­боты на сцене, специфическая драматургия. Однообразие приемов рождает штампы, стремительность темпа при­водит к скороговорке и ненужной торопливости, к не­возможности тонкого проникновения в психологию пер­сонажей, более глубокого освоения жизни на сцене.

Закат «Синей блузы» был так же стремителен, как и ее взлет, чему способствовала и полная смена руко­водства. Коллективы быстро утрачивают свое художест­венное лицо, становятся «заурядным театром миниатюр со скетчами, театрализованными романсами, одноактны­ми водевилями. Как зрелый плод в силу необходимости падает с дерева легко и безболезненно, так и «Синяя блуза» подошла к своему естественному концу» ***1.***

Однако, несмотря на сравнительно недолгое сущест­вование— около десяти лет, «Синяя блуза» принесла на сцену новые решения, синтезировав то лучшее, что было до нее и рядом с ней, наметила пути подхода к разра­ботке ранее, казалось, совершенно несценических тем, выработала такие формы и приемы, которые до сих пои живут и дают свежие ростки не только на эстраде, но и в театре, цирке и прежде всего в работе самодеятель­ных агитационно-художественных бригад — наследников «Синей блузы».

В конце 20-х — начале 30-х годов начинает формиро­ваться система организационно-методического руковод­ства, снабжения художественной самодеятельности ре­пертуарными материалами и учебными пособиями; все более значительное место в жизни самодеятельных кол­лективов занимает учебно-воспитательная работа, поста­вившая одной нз своих целей повышение исполнитель­ского мастерства. На этом этапе вырабатывались и за­креплялись различные организационно-творческие фор­мы массовой самодеятельности, методы руководства

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1**.Арго А. Звучит слово: Очерки и воспоминания, М., 1968. С. 97.

Стр. 27

этим движением. Все это нашло свое отражение и в аги­тационно-художественном творчестве.

В 1925 году конференция ленинградских единых ху­дожественных кружков (ЕХК.) 1 вынесла резолюцию: «Рядом с праздничной инсценировкой и па местном ма­териале построенной живой газетой должна стать, как наиболее совершенная форма ЕХК, «клубная пьеса», со­храняющая основные формы инсценировки и живой га­зеты, но обладающая в то же время единым и увлека­тельным действием (сюжетом)»2.

И как бы в предчувствии спада деятельности «Си­ней блузы», с 1925 года в стране стало зарождаться но­вое явление в театральной самодеятельности — театры рабочей молодежи (ТРАМы), которые ставили перед со­бой задачу играть пьесы о молодежи, силами молодеж­ных актеров, для молодежной публики.

Среди первых ТРАМов наиболее ярким был Ленин­градский, создателем и руководителем которого стал М. Соколовский. 21 ноября 1925 года был поставлен первый спектакль — комсомольская комедия с песнями и танцами «Сашка Чумовой» по пьесе А. Горбенко, чле­на этого же коллектива.

И потом, в течение нескольких лет, ТРАМ не обра­щается к профессиональной драматургии, не находя в ней пригодных для себя материалов. Пьесы писали сами трамовцы — часто коллективно. Лозунг театра — «ТРАМ на баррикады нового быта». Отсюда тематика самодея­тельных трамовских пьес, направленных против распу­щенности, хулиганства, потребительского отношения к жизни. Конечно, драматургически они были несовершен­ны, но близость их рабочему молодежному зрителю де­лала свое доброе дело. И молодежь шла в театр.

Вторая половина 20-х годов была периодом расцвета ТРАМов. В 1927 году был создан и Московский цент­ральный театр рабочей молодежи, а к 1928 году в стране насчитывалось уже 60 таких театров.

Позднее, когда ведущие ТРАМы стали профессиона­лизироваться, под их руководством на заводских пред­приятиях возникли так называемые «ТРАМ-ядра» — те­атральные кружки. Они вели работу на основе конкрет-

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. См.: Единый художественный кружок: Методы клубно-худо­жественной работы. Л., 1924.

2. Цнт. по кн.: Авлов Г. Клубный самодеятельный театр. JI.J М. 1930. С. 142-143.

Стр. 28

пого местного материала; темы выступлений были свя­заны с производством, учебой, воспитанием, бытом.

Клубные пьесы тех лет несут в себе многие черты но­вого подхода к решению конкретных злободневных тем, содержат ростки той драматургии, за которой впослед­ствии утвердится термин «клубная драматургия» с ее публицистичностью, документальной основой, открытым способом контакта со зрителем. Характеризуя творче­ский метод ТРАМа, Луначарский говорил: «Кто-нибудь мог бы принять за наивность то совершенно естествен­ное употребление условностей, к которому прибегает ТРАМ. Ему ничего не стоит, чтобы вдруг посреди дейст­вия одни из актеров обратился в зрительный зал с призывом: «Ребята!» — и сказал ему агитационную речь. Ему ничего не стоит перейти от действительности к символике» 1

Находясь в тесной связи с комсомолом, имея в сво­ем репертуаре тематически актуальные пьесы, создавая острые агитационно-политические спектакли, ТРАМы шли во главе театральной самодеятельности тех лет.

Причины, приведшие ТРАМы в своеобразный творче­ский тупик, кроются в самих принципах, которые они декларировали, в несоответствии этих принципов изме­нившимся требованиям времени, новым запросам ауди­тории и творческим потребностям самих участников. Бу­дучи по самому замыслу театрами агитационными, вы­росшими из драматических кружков, ТРАМы продол­жали в своем опыте традиции творческих поисков худо­жественной самодеятельности 20-х годов с ее деклара­тивностью, схематизмом, простыми плакатными форма­ми. А между тем проблемы, которые ставили в своих спектаклях эти молодежные театры, заметно усложни­лись, они становились главным образом морально-эти­ческими, а это требовало других средств выражения, бо­лее углубленной, подробной разработки характеров и со­бытий. Повышение актерского мастерства, глубокая дра­матургия, сложные сценические образы потребовали серьезного репетиционного периода, стационарного обра­за организационно-творческой жизни. Естественная в сложившихся условиях профессионализация ТРАМов повлекла за собой определенный отход от таких пози­ций агитационно-художественного движения, как опера­тивность, мгновенная реакция па происходящее вокруг.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. Правда. 1928. 8 июня.

Стр. 29

Этот вакуум мобильности и оперативности, возникший с переходом ТРАМов на новые рельсы, был заполнен последователями «Живой газеты-», продолжавшими раз­вивать ее принципы, — самодеятельными художествен­ными агитколлективами: агитпропбригадами, агитбрига­дами.

Большое распространение, особенно в годы первой пятилетки, получили агитационно-пропагандистские бригады (сокращенно — агитпропбригады), которые вы­ступали за полное подчинение художественных задач самодеятельного искусства задачам политическим и оце­нивали результаты своих выступлений не только и не столько по степени эмоционального воздействия на зри­теля, сколько по конкретным их последствиям. «...Реаль­ным результатом нашей работы в деревне, — писали уча­стники одной из Барнаульских агитпропбригад, — была организация красных обозов (с хлебом) в пунктах на­ших выступлении. Если нет красного обоза — значит, поражение. Если наша «игра» и замечательна, а хлебо­заготовка все же не наладилась — значит, задача нами не разрешена» 1.

Агитпропбригады использовали многие приемы «Жи­вой газеты» (инсценировки, частушки, обозрения), но выступали против «каркаса» и излишней театрализации программ. Они культивировали такие формы работы, как агитштурмы, агитшествия, агитрейды, и были непремен­ными участниками всех агитационных кампаний, прохо­дивших в стране. (В 1931 году начал выходить специ­альный журнал «За агитпропбригаду и ТРАМ», в кото­ром освещался опыт работы этих бригад.)

Представители другого направления — агитбригады, опираясь на опыт «Живой газеты» и «Синей блузы», придерживались несколько иного принципа, обычно по­казывая одну или две небольшие пьесы, играя их в гри­ме, костюмах н настолько правдоподобном оформлении, насколько позволяли условия; к этому добавлялись концертные номера — музыка, танец, песня; в редких случаях — синеблузная хоровая декламация. Но в то же время от «Синей блузы» агитбригады заимствовали принцип предварительного сбора местного материала (на заводе или в колхозе, где бригада выступала), ко­торый обязательно использовался в программе.

Опыт художественного агнтпропбрнгадннчсства: (Листовка). М.; Л.. 1931. С. 14.

Стр. 30

Традиции «Живой газеты» н «Синей блузы», обога­щенные достижениями всего советского искусства, широ­ко использовались агитбригадами 1929—1940 годов, когда наиболее яркие, проверенные жизнью формы, приемы выступлений «Живой газеты» снова стали при­меняться многочисленными самодеятельными коллекти­вами, организованными при воинских частях, заводских клубах, домах культуры, райкомах ВЛКСМ, школах, ремесленных училищах, различных учреждениях.

Вероломное нападение фашистской Германии и на­чавшаяся Великая Отечественная война потребовали пе­рестройки всей работы художественной самодеятельно­сти, подчинения ее задачам и условиям военного време­ни. Призыв «Все для фронта, все для победы!» стал ее девизом.

С первых же дней войны художественная самодея­тельность как испытанное идеологическое оружие была мобилизована и призвана к участию в общей борьбе. И в городе, и на селе стали складываться небольшие кол­лективы, получившие название агитационно-художест­венных бригад. В их программах была политическая на­правленность, актуальность, строились они на местном материале, на фактах трудового коллектива.

Агитационно-художественные бригады воспевали по­беды Советской Армии и производственные успехи пред­приятий, подвиги советских воинов и трудовую доблесть работавших в тылу, клеймили фашистских захватчиков п в сатирических сценках высмеивали нарушителей дис­циплины, паникеров, распространителей слухов.

Участники художественной самодеятельности наряду с профессиональными актерами выезжали на фронт для выступлений перед воинами, сражавшимися с фашист­скими захватчиками. В Новосибирске был даже прове­ден специальный конкурс на право участия во фронто­вых концертах **1**.

В годы Великой Отечественной войны развивалась армейская художественная самодеятельность, которая рассматривалась как составная часть политико-воспита­тельной работы среди бойцов и командного состава. По своему подходу к решению важнейших задач она напо­минала художественную самодеятельность в годы граж­данской войны, но масштабы, уровень работы были ины­ми. С первых дней войны в армейскую художественную 1

См.: Шехтман Л. Б. Искусство миллионов. М., 1968. С. 19.

*Стр. 31*

самодеятельность влилось немало профессиональных ма­стеров искусств, призванных в армию и добровольно ушедших на фронт. Создавались новые кружки и кол­лективы, многие из которых бтличались высоким мастер­ством участников и квалифицированным руководством.

Неизменным успехом пользовались песни, созданные воинами, в которых они раскрывали героические по­двиги своих товарищей.

Художественная самодеятельность в годы Великой Отечественной войны 1941 —1945 годов была направле­на на патриотическое воспитание многочисленных слу­шателей и зрителей, на мобилизацию советских людей на борьбу с врагом, внося свой вклад в великую победу советского народа.

В первые послевоенные годы число агитационно-ху­дожественных бригад несколько уменьшилось, но они продолжали оставаться одной из самых популярных, оперативных и действенных форм клубной работы.

Вместе с тем отдельные руководители клубных уч­реждений стали рассматривать агитационно-художественные бригады как отживающую форму культурно-про­светительной работы («дань военному времени»), В ряде районных домов культуры и клубов агитбригады фак­тически прекратили свое существование; в период весенне-летних сельскохозяйственных работ, избирательных или других кампаний создавались небольшие сборные концертные группы. И хотя они назывались агитбрига­дами и выступали с концертами в колхозах, совхозах, МТС, эти подчас случайно составленные исполнитель­ские коллективы были по своему характеру далеки от подлинных агитационно-художественных бригад.

Вновь деятельность агитационно-художественных бригад заметно оживилась в 1953—1954 годах, когда бы­ли приняты важные решения партии и правительства, направленные на подъем сельского хозяйства страны.

С середины 50-х годов началось массовое создание агитационно-художественных бригад при сельских и кол­хозных клубах, при управлениях культуры облисполко­мов. Агитационно-художественное движение вступило в новый период своего развития, с одной стороны нераз­рывно связанный с богатым предшествовавшим опытом послереволюционных десятилетий, а с другой — отра­жающий в своей динамике новый этап развития обще­ства с его актуальными идеологическими, народнохозяй­ственными, нравственными задачами.

Стр. 32

**Уроки на сегодня**

Давая краткий исторический анализ формирования и развития агитационно-художественного самодеятель­ного движения в первые годы Советской власти, ведя разговор о ТРАМах и агитпропбригадах, перед кото­рыми встали важнейшие задачи социалистического строительства, а потом и о новой крепнущей волне ог­ромного числа агитбригад, прошедших через жестокие будни Отечественной войны и великий Праздник Побе­ды, через тяготы и свершения послевоенного времени, мне хотелось показать, что весь этот богатейший опт не монументальная, отстраненная от забот сегодняшних агитбригад история, а живая основа, ни на миг не пре­рывавшая связи с днем нынешним. Десятилетия (и ка­кие десятилетия!) этого опыта содержат в себе соци­ально-художественные и организационно-творческие за­кономерности, знание которых, овладение жизненно важно сегодня.

Многое из творческого наследия наших предшествен­ников покажется нам наивным, вероятно, даже прими­тивным. Однако и сегодня приемы построения сценария, режиссуры, которыми они пользовались, если не бук­вально могут быть использованы в агитбригадной прак­тике, то уж наверняка возбудят нашу творческую фан­тазию, обогатят творческий поиск, станут его стартовой площадкой. Думается, что особую пользу находки и от­крытия тех лет принесут начинающим руководителям агитколлективов, руководителям-общественникам, не имеющим сколь-нибудь значительного времени на приоб­ретение опыта (особенно опыта драматургического) и стоящим перед необходимостью — социальной необходи­мостью! — скорейшего достижения творческого резуль­тата в кратчайшие сроки.

Опыт «Живой газеты», буквально заимствованный или творчески переосмысленный, может стать для них начальной ступенькой на бесконечной творческой лест­нице.

Итак, опыт.

В начальный период своего развития, «Живая газе­та» стремилась непременно удовлетворять требованиям верстки — расположения материалов по обычному газет­ному принципу и их подачи, вводя в свои программы лишь элементы театрализации, которые не затушевыва­ли бы газетной природы выступления и не превращали бы его в своеобразный спектакль. Отсюда и основные драматургические формы, которые использовались в тот период в «Живой газете». Рассмотрим наиболее интерес­ные и распространенные из них, встречавшиеся в прак­тике почти всех коллективов1.

**Передовая** — ведущая статья дня. Передовая ста­вит самые актуальные вопросы, организует вокруг них аудиторию. Вот ее темы: «Посевная должна быть за­кончена образцово»; «Наш завод не выполнил план»; «Политехнизация нашей школы»; «Предстоящие кани­кулы»; «За качество»; «МОПР».

Передовая как форма живгазетной статьи пользует­ся целым рядом приемов, отвечающих ее глубокому по­литическому содержанию. Это монолог, инсценировка, комбинация слова и плаката, оратория, литмонтаж из стихов и газетных выдержек. Например, «ораторный» прием: живгазетная оратория более, чем какой-либо иной вид драматургии, пользуется приемами литератур­ного монтажа, в ее ткань вплетаются отрывки из от­дельных произведений, речей, документы и цифры, осо­бенно там, где тема оратории — производственный отчет. По своей структуре оратория внешне чрезвычайно про­ста: она представляет собой стихотворный текст, рас­пределенный между отдельными чтецами или группами чтецов — хорами.

Темы ораторий — патетические: «Красная Армия», «Электрификация» и т. д. При этом следует заметить, что решаются эти темы обобщенно, во всей своей широте, во всем размахе событий, связанных с ними.

**Фельетон** пользуется приемами небольших пьес с завязкой, перипетиями и развязкой. Фельетон обяза­тельно злободневен, обязательно конкретен, построен не на выдумке, а на факте. Хорош тот фельетон, конец ко­торого для зрителя становится неожиданным. Он доль­ше и глубже остается в памяти, следовательно, автор

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. Даны в кратком изложении. Полный текст см.: Теория и практика живой театрализованной газеты. Пермь: Изд. ЖТГ, 1929.

Стр. 34

«Живой газеты» достигает своей цели, концентрируя внимание на теме, взятой фельетоном.

Статья или выступление на определенную тему. Например, «Электрифицируем мастерские», «Починим дороги», «Вступай в кооперацию» и т. д. В отличие от фельетона статья не имеет завязки, интриги и развязки. Успех статьи зависит от остроты вопроса и связи его с аудиторией.

Чисто газетная форма — подборки, обзоры. Это все виды систематизации мелких заметок. Формы подачи подборок: телеграммы, музей, шарманка, диалоги. Здесь участвуют персонажи Пат и Патошон, Дурак и Умный, Лекарь и Аптекарь, Вредитель и Строитель — словом, две спорящие (конфликтующие) стороны, использующие в ходе спора фактический, «корреспондентский» мате­риал.

***Обозрение*** подразумевает ту же подборку, но в большем масштабе. Вначале при использовании этой формы в ней отсутствовали какие-либо драматургиче­ские элементы (завязка, действие, развязка). Но по мере роста театрализации «Живой газеты» обозрение все больше основывается на инсценировке, где либо по сю­жетному, либо по ассоциативному принципу находит от­ражение целый ряд местных и других фактов, событий, явлений. Например, автор обозрения «Вокруг света с чемоданом» Ив. Вахонин, задумав в своей инсцениров­ке познакомить школьников с жизнью детей других стран, ввел в нее двух пионеров, которые, решив побы­вать во всех странах, влезают в чемоданы некоего ком­мивояжера, собирающегося с рекламой своей фирмы объехать все страны. На остановках пионеры вылезают из чемоданов, преодолевая различные препятствия, встречаются с детьми разных стран, знакомятся с их жизнью, радостями и бедами и т. д.

***Телеграммы и объявления*** — удобная и гиб­кая форма для оперативной информации. («Факты, а не реклама—наши телеграммы...».) Далее излагаются ме­стные факты, желательно в образной, художественной, юмористической форме.

...Таков основной, хотя и далеко не полный, перечень сценарных форм, утвердившихся в период становления «Живой газеты». Желание преодолеть заданность тес­ных рамок газетной структуры, декларативность, не сценичность информации приводят живгазетчиков к зна­чительному увеличению удельного веса театрализации,

*Стр. 35*

образному художественному способу решения тем, к обобщению и типизации, что не могло не отразиться на оперативной, построенной на местном факте стороне их деятельности.

В 1925 году журнал «Жизнь искусства» (№ 2. С. 18) писал: «Перейдя в театрализованные, некоторые живые газеты сделались театральными—отяжелели. Отяжеле­ли настолько, что не успевают за жизнью. Где же вы­ход? Нужна другая форма, нужен другой текст. Одна из форм — это каркасность».

Что же это такое — каркас? Что он содержит в себе полезного для практики сегодняшних агитбригад? Ва­шему вниманию предлагаются некоторые основные виды каркасов, используемых «Живой газетой». (Нетрудно заметить, что каркасы создавались не на голом месте, они использовали уже накопленный опыт предыдущего периода деятельности живгазетчиков.)

***Простейший каркас*** характеризуется тем, что имеет готовое начало и конец, являющиеся как бы об­рамлением для газетной статьи, например:

Алло, алло,

Новости во всем мире,

Пойманные в эфире... и т. д.

Это рифмованное вступление каркаса «радио», да­лее следует импровизация, основанная на фактическом материале, местных сообщениях. После окончания им­провизированной вставки идет каркасный конец. Так, например, могут пропеться ранее заготовленные частуш­ки. Простой каркас чаще всего используется для хрони­ки, вопросов и ответов, рекламы, объявлений и инфор­маций 1 и т. д. (Отметим, что простейший каркас пред­лагался для оперативного материала, который не мог быть каким-нибудь другим образом заранее решен в сценарии.)

***Усложненный каркас*** отличается от первого тем, что у него имеется не только готовое начало и ко­нец, но и серединные части, между которыми вставляется

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. Здесь и далее такие понятия, как реклама, объявление, замет­ка, очерк н т. д., свойственные газетным жанрам, — традиционные для коллективов «Живой газеты», начинавших с читки газеты вслух и использовавших газетную терминологию. Эта терминология не отражает характера драматургических (сценарных) приемов и форм, их жанрового диапазона в отличие от принятых сегодня по­нятий — сценарный ход, миниатюра, монолог, реприза и т. д.

Стр. 36

импровизационный текст. Примером такого каркаса может служить диалог. Диалог-каркас может начинать­ся с простейшего циркового приема. Например, двое сталкиваются и начинают спорить (вступление). Один говорит, что нечестно ударять товарища, второй опро­вергает его, выставляя в качестве доказательств местные факты. Использовав в первой части диалога (импрови­зация) пять-шесть заметок рабкоров, участники (это за­ранее разученная середина) вдруг неожиданно пыта­ются бежать наперегонки и на бегу спорят о том, кто из них быстрее; спор незаметно расширяет свои рамки: кто вообще (на заводе, в колхозе и т. д.) быстрее? И тут выясняется, что, скажем, Иванов самый быстрый — он раньше всех удирает с собрания и т. п.

Усложненный каркас может быть использован для местного обзора, для приведения как отрицательных, так и положительных фактов.

***Тематический или специальный каркас***— всегда на определенную тему, например о пьян­стве, о производительности и т. д. Этот тип каркаса име­ет свое преимущество, так как увязан с импровизиро­ванными вставками. Каркас специального назначения может быть простым, усложненным и сложным.

***Каркас с многоточием*** — это каркас для вставки цифр, фамилий, названий городов, заводов, улиц и т. д. Например, в инсценированной статье говорится: «Как ты, прогульщик... (такой-то) ведешь себя? На... (таком-то заводе) производительность (поднялась, упа­ла) на... (столько-то процентов)». Нет никакого сомне­ния, что на подобных каркасах злободневной газеты не построить. В него можно втиснуть только тот материал, который требуется, а не тот, который имеется на ме­стах.

***Сложный каркас*** является прекраснейшим костя­ком для очерка и обзора. Например, предположим, что мы задались целью сделать обзор нашего завода, вовсе не имея конкретного материала. Мы строим каркас. Туристы, приехавшие в Харьков (предположим), вместе с представителем завкома решили обойти завод. Это начало каркаса. Представитель завода коротко говорит о заводе: что он вырабатывает, сколько, каков оборот и т. д. Наличие самой речи будет каркасом, содержа­ние речи является импровизационной вставкой. Речь в зависимости от дня выхода может носить любое содер­жание. Затем идет ряд простых каркасов, таких, как

Стр. 37

интервью, спор (или диалог) двух рабочих, встречные девчата поют частушки.

Председатель завкома делает заключение: так живет и работает наш... (местное название) завод. Очерк кон­чается.

Этот тип каркаса является лучшим и наиболее зани­мательным. Он дает возможность использовать весь за­пас материала. Видов сложного каркаса очень много.

Метод построения вещевого (предметного) каркаса сводится к следующему: берется произволь­ная вещь и сопровождается текстом, часто не имеющим к ней прямого отношения.

Ряд вещей — примус, коробка спичек, самоварная труба, калоши — может быть взят как каркасный стер­жень, на который нанизывается свежий газетный ма­териал. Например, статья «Наш паноптикум». С пе­нием и шутками выносят на сцену вещи, объявляющий по порядку перечисляет их и дополняет соответ­ствующим текстом газетного характера: «Вот, граждане, труба — самая обыкновенная, что в ней особенного? Да ничего нет! Но тем не менее она историческая, гражда­не. В нее пролетела смета на лыжи, утвержденная тем-то и тогда-то». Или эта труба может быть использо­вана по поводу другой заметки, например в связи с го­ловотяпством отдельных товарищей. Каркас остается тот же: «Труба... Ну что в ней особенного? Ничего, кро­ме того, что через нее самую мозги у тт. (Петрова, Сте­панова и т. д.), которые в месткоме сидят, закоптились». Дальше излагается местный факт. «У него, граждане, не глотка, а труба, вот эта самая труба. Он столько гово­рит, столько кричит и не охрипнет (излагается факт)».

Таким образом, любая вещь может быть использова­на в связи с любым местным материалом. Предметный каркас, как видите, прост и занимателен.

***Ассоциативный каркас.*** Например, у нас име­ется каркас с несвязанными этапами. Из них первый о косметике, а второй о коммунальной бане. Кончив кар­касный этап о косметике, мы можем связно перейти к какой угодно местной теме.

Скажем, у нас есть заметка, что общежитие рабочих стекольного завода содержится неряшливо. Один из участников делает переход: «Да, знаете ли, нынче все мажутся, даже стены и те косметикой занимаются». Второй заинтересованно: «Где стены косметикой зани­маются?» Первый ехидно сообщает: «В общежитии рабочих

*Стр. 38*

стекольного завода все стены под конюшню за­гримированы». Или с той же косметической темы можно перейти на тему о рационализации.

«Эх, — говорит один, — прямо не жизнь, а губная помада. Навели этого глянцу у нас в типографии, плака­ты по рационализации повесили, комиссию создали, бе­седу провели, а самой рационализации и не создали. Один румянец на ней накрасили\*.

С коммунальной бани можно перейти на любую те­му: «Ну, коммунальная баня — это что! Вот вчера соб­рание с самокритикой было, Петру Петровичу баню за­давали, так действительно жарко было».

Переход может использовать все виды ассоциации (по смежности, по сходству, контрасту).

Этот тип каркаса открывает блестящие возможности для творчества самого живгазетчика.

Совокупностью всех изложенных выше каркасов яв­ляется комбинированный каркас, или каркас-сценарий. В нем уже нет текста, но есть схема разверты­вания действия, которая заполняется любым местным материалом.

Сценарий «Утильсырье».

Вывеска: «Утильсырье».

Появляется агент по сбору утильсырья. Расписыва­ется. Рекомендуется. Начинает издалека. Рассказывает о значении сбора утиля, о видах утиля. Ввертывает шу­точки.

Появляется второй агент, гонит первого, мотивируя тем, что здесь идет вечер, художественная часть.

Первый агент возражает и призывает сделать очеред­ную инсценировку по линии утильсырья.

Пререкаются, вступают в спор. Приходят к заклю­чению, что будут собирать новый вид утиля.

Участник из зала делает предложение. У него, ока­зывается, большой запас утиля, а именно: соха, цепь и все выходящее из обращения, все обломки старого ук­лада деревни.

Просят пояснения.

Тогда участник называет неисправимого лодыря (или пьяницу) и приводит факты. Предлагает сдать в утиль.

Разгорается спор. Приходят к заключению, что мож­но его еще раз испытать. Слишком уж позорно в утиль идти.

Выясняется, что сдавать больше нечего.

Возражения: предлагают сдать, скажем, халатность.

Стр. 39

Спрашивают, чью же? У кого халатность есть. Про­сит назвать.

Из зала участники (в случае плохой активности ауди­тории) называют несколько имен, имеющих халатность в избытке. Вскрываются конкретные носители зла.

Оказывается, халатности — хоть отбавляй. Для пере­возки требуется целый поезд.

Заключение. Двое действующих на сцене «агентов по сбору утильсырья» поют куплеты. Примерный смысл песни таков: в жизни, в труде, в быту утиль не только кости, тряпки — утиль встречается в других видах, как, например, сегодня в нашей сценке. Все, кому дорого на­ше строительство, дорог колхоз, сдавайте все ненужное, все мешающее в наш пункт.

...Авторам, составляющим по этому сценарию сценку, дается возможность подобрать новые виды местных не­достатков, подлежащих сдаче в утиль.

Рассматривая сегодняшними глазами виды жнвга- зетных каркасов, можно заметить, что простейший кар­кас предназначен для самой оперативной местной ин­формации, собранной непосредственно перед выступле­нием.

Разумеется, такой каркас (который лишь условно можно назвать сценарным ходом, так как он не содер­жит в себе драматургического развития и развязки) имеет заранее подготовленный зачин (опять-таки услов­ную драматургическую завязку), представленный в на­шем случае началом «радиопередачи».

«Радиопередача» по современной общепринятой тер­минологии — это ключ к сценическому ходу. Таких клю­чей может быть бесчисленное множество. Можно найти (сочинить!) большой их ряд, отобрав наиболее эффек­тивные, оптимальные, исходя из конкретных условий и обстоятельств, в которых работает агитколлектив, задач, стоящих перед ним, его возможностей, наконец, творче­ских наклонностей авторов и т. п. Например, радиопере­дача, ревизия, телетайп, подслушанные разговоры... Этот список, где каждое слово может стать катализато­ром фантазии, продолжите, надеюсь, сами. И если не для конкретных целен использования простейшего жив газетного каркаса в сценарии, то уж как минимум для собственного творческого, драматургического тренинга.

Конечно, этот каркас прост, даже примитивен (не случайно он и назван простейшим), но здесь тот осо­бый случай, когда высокие художественные, драматургические

Стр. 40

критерии при всей неоспоримости их значения добровольно отходят на второй план, уступая место пре­дельной оперативности. Его применение целесообразно тогда, когда сиюминутная, даже сиюсекундная опера­тивная информация не успевает пройти путь художест­венного решения.

Усложненный каркас уже явно содержит в себе при­знаки драматургического развития: событие-завязку

(двое сталкиваются и начинают спорить), развивающее­ся действие («доказательства» состоят из местных фак­тов, которые строятся в разрезе «честно» и «нечестно»). Можно предположить, что накопление «доказательств» приведет к кульминационной точке, если не в результа­те развития событий сюжета — что не прослеживается в каркасе, то наверняка благодаря внутренней линии дра­матургии (метод накопления, развивающий внутреннюю линию драматургического действия, широко распростра­нен в эстрадной драматургии — ближайшей родственни­це драматургии агитбригадной).

Но именно более совершенный драматургический ха­рактер усложненного каркаса, явные попытки решить его художественными средствами (при сохранении за­дачи освещения местного материала) ярче проявляют и его недостатки, самый главный из них — отсутствие дра­матургической развязки. Заметим, что именно отсутст­вие драматургической развязки, подмена художествен­ных выразительных средств другими — декларативными, на уровне «подведения итогов», свойственными скорее производственному собранию, газетному очерку и т. п.,— типичная беда и нынешних агитбригадных программ.

Тем не менее не следует торопиться отвергать услож­ненный каркас из-за незавершенности, уязвимости его драматургической схемы. Этот каркас—прекрасная школа для поиска своих, более совершенных вариантов, учитывающих опыт творческих предшественников. И опять-таки замечательный повод для собственного тре­нинга: попробуйте дополнить эту схему придуманной, сочиненной развязкой, возможным завершающим собы­тием. Например, финиш «бегунов», зафиксировавший по­беду одного из спорящих. Кого? Почему? Кто это опре­деляет? Как это происходит? Или, скажем, неожиданное отсутствие финиша, а значит, и отсутствие победителя в споре. Чем это вызвано? Какова реакция на это участ­ников спора, зрителя и т. д.

Тематический каркас не предлагает особой драматургической

*Стр. 41*

схемы и является, по существу, его целевой, смысловой, содержательной характеристикой.

Крайне любопытным (и столь же уязвимым с пози­ций современного уровня развития агитационно-художе­ственного самодеятельного творчества) представляется каркас с многоточиями.

Он тоже не содержит в себе драматургической схе­мы, по предполагает наличие заранее заготовленного сценария, учитывающего дальнейшее использование в нем конкретных цифр, фамилий и т. д. Подобного рода сценарии имели достаточно широкое распространение еще в недалеком прошлом, и их исчезновение свидетель­ствует о том, что такой прием становился все более не­приемлемым из-за формального звучания местного ма­териала, так как предварительная заготовка не отража­ла во всей своей узнаваемости конкретный факт, а лишь называла его внешние признаки. Сценарная заготовка, отражавшая типическое для многих явлений, как бы не ' принимала в свою художественную ткань формальное обозначение местного факта, а требовала или выво­дить его также на уровень образного обобщения, типи­зации (и тогда уже конкретные фамилии и цифры ста­новятся несущественными, второстепенными), или ре­шать эпизор (сценарий) с помощью узнаваемых дета­лей и признаков конкретного местного материала.

Думается, что это произошло во многом благодаря возросшему уровню зрительской аудитории, ее стремле­нию либо к глубокой художественной образности и обобщению, либо к всесторонне раскрытому и проанали­зированному сценическими средствами факту, не говоря уже об идеальной, а потому так редко и трудно дости­жимой гармонии, синтезе художественного и докумен­тального, образного и конкретного.

Сложный каркас в первую очередь имеет отношение к программе в целом, в его структуре находят свое ме­сто различные эпизоды (живогазетные статьи), посвя­щенные актуальным темам и проблемам, решенные с по­мощью простых каркасов. По сути дела, это один из множества примеров сочинения сценарного хода-связки, правда, не содержащего в себе подлинно драматурги­ческих основ будущего действия — конфликта развиваю­щейся действенной линии, финала-развязки, но имею­щего их внешние признаки («Туристы... решили обойти завод», «Представитель... говорит о заводе», «Председа­тель завкома делает заключение...»). При всей,

*Стр. 42*

нынешний взгляд, примитивности этого примера нельзя не увидеть в нем один из самых распространенных и сегод­ня принципов построения дивертисментных агитбригадных программ (а они составляют большинство в много­гранной драматургической палитре агитационно-художе­ственного движения).

Вариантов (сценарных ходов) сложного каркаса мно­жество: замените «туристов» на «корреспондента» или неведомого «инопланетянина», командированного на Землю для изучения быта землян, — принцип построе­ния сложного каркаса остается неизменным. Он сохраня­ется и в тех, уже сегодняшних, драматургических реше­ниях, где действие переносится из привычных, реальных обстоятельств в обстоятельства фантасмагорические — в! сказку, где все персонажи из мира животных, на Олимп, населенный исключительно богами, или на дно морское, не теряя при этом четкой узнаваемости местного мате риала, конкретного факта, органично существующего в вымышленных обстоятельствах. Сценарный ход-связка, в сложном каркасе объединяет законченные эпизоды, решенные различными выразительными средствами драматургии, причем они могут лежать в русле одной темы (что встречается реже в современных дивертисментных агитбригадных программах) или быть тематически весь­ма разнообразными (что встречается значительно чаще).

Опыт использования «Живой газетой» сложного кар­каса позволяет предвидеть возможные трудности, ошиб ки и творческие потери, ожидающие тех, кто становится на этот путь драматургического решения программы. Их истоки — в сложности достижения своеобразного ба­ланса драматургии всего сценарного хода и каждого от­дельного эпизода. Особенно часто опасность подстере­гает авторов там, где активно развивающийся сюжет сценарного хода постоянно прерывается тематически и жанрово многообразными самостоятельными эпизодами; и чем ярче, интереснее драматургия сценарного каркаса и драматургия каждого эпизода, тем больше они могут мешать друг другу, разрушая линию непрерывного эмо­ционального воздействия на зрителя.

Но и стремление сконцентрировать внимание на ак­туальных, социально значимых проблемах, решаемых в эпизодах, приводит — не без оснований — к тому, что сценарному ходу отводится второстепенная, служебная роль, нередко представленная навязчиво, надоедливо. Когда нет активного действенного развития в сценарном

Стр. 43

ходе, неоднократное повторение каркасных связок (на­пример: «А теперь расскажем вам о наших строителях». Или: «Теперь пройдем в этот цех». Или: «Перевернем еще одну страницу книги... переключим программу в те­левизоре» и т. д.) становится формальным и ненужным. Не случайно в дальнейшем возникла драматургическая форма, где структура сценарного хода «завязка — разви­вающееся до кульминации действие — развязка» транс­формируется в структуру «пролог — эпилог» («завязка — развязка»), «Завязка-пролог» содержит в себе событие, предлагающее последующие «условия игры», которые дают логичный повод для включения различных номе­ров и эпизодов, но не предполагает их формальный пов­тор в связках между ними, а «эпилог-развязка» подыто­живает программу, завершая драматургический прием.

Цельность программы, состоящей из различных само­стоятельных эпизодов, не связанных друг с другом сред­ствами драматургии, достигается постановочными выра­зительными средствами: декоративными, музыкальными, пластическими и т. д. Такая форма, позволяющая избе­жать описанных выше возможных ошибок, тоже имеет свои корни в живгазетных каркасах, лишний раз подчер­кивая неразрывную связь дня прошедшего и нынешнего, в котором немало начинающих агитколлективов, не бу­дучи оснащенными опытом прошлого, нащупывают свой творческий путь ценой излишних ошибок и потерь.

Вещевой (предметный) каркас и ассоциативный кар­кас не предлагают агитколлективу закопченного драма­тургического приема, а содержат в себе метод его поис­ка (сочинения) исходя из вещи, предмета или ассоциа­ции. Тем не менее эти каркасы интересны тем, что на­глядно демонстрируют возможности сценического проч­тения, перевода фактического местного материала на язык образный, намечают пути художественного реше­ния сценарного материала.

Комбинированный каркас или каркас-сценарий пред­ставляет собой развернутую форму сложного каркаса, краткий анализ которого был дан выше. Вероятно, ком­бинированный каркас выделен живгазетчиками для того, чтобы дать отдельный пример детального построе­ния законченного эпизода или своеобразного плана (со­бытийного ряда) сценария, программы в целом. Суще­ство же и принцип построения в обоих случаях идентич­ны. Это и подтверждается приведенным здесь каркасом- сценарием «Утильсырье», являющимся прекрасным

Стр. 44

примером рабочего сценарного плана, который всегда ле­жит в основе процесса создания драматургического ма­териала агитбригадного представления. Даже поверх­ностное знакомство с конкретным драматургическим опытом «Живой газеты» было бы неполным без обзора некоторых возникших позднее театрализованных сценар­ных форм (приемов), нашедших широкое применение в практике агитколлективов тех лет.

Они достаточно ясны сами по себе и не требуют до­полнительных комментариев. Заметим только, что при­веденные ниже сценарные формы не исчерпывают собой поистине бесконечный диапазон возможных их вариан­тов. Сегодня они интересны не с точки зрения непо­средственной возможности нх прямого заимствования, а скорее как демонстрация методов решения драматурги­ческих задач. Эти формы автоматически передают атмо­сферу, характеристики, приметы своего времени, и мно­гие из используемых в них средств кажутся сегодня ар­хаичными и не отражают многих сторон дня нынешнего. Но важно то, что все они предполагают активное соучас­тие зрителей, их постоянное включение в действие.

Итак, сценарные формы, используемые «Живой га­зетой».

Подарки. Принцип этой формы очень несложен. Живгазетчики дарят разным людям или учреждениям остроумные подарки, которые подчеркивают их дости­жения или недостатки. Например, плохо оборудованным баням преподносят дырявый таз; завкому, который за­парился в работе, — веник, сопровождая соответствую­щим пояснительным текстом.

Загадки, пословицы. Это также очень про­стая форма, заключающаяся в отгадывании требуемого слова по рифмованным частушкам. Иногда выступает в виде вопроса-загадки.

Первый.

Угадать, вы. не хотите ль.

Кто наш Костин-управитель?

Он бумажкам очень рад, —

Значит, Костин...

Второй. Бюрократ!

Или:

Первый. Головная боль в желудке, температура 40° — после того как градусник около свечи подогрел. В кармане бюллетень... Кто это?

Стр. 45

Лото. Необходимое содержание зачитывается по мере выкриков того или иного номера. Например:

Ведущий. Восемнадцать...

Первый. ...предложений рабочих...

Второй. ...по рационализации производства...

Третий. ...проведено в жизнь.

Здесь, как и в самой игре в лото возможны выигры­ши или проигрыши в зависимости от содержания но­меров.

Викторина. Ее можно использовать для освеще­ния местного материала. Интересные результаты может дать такой способ проведения викторины: вопросы обще­го характера, в «мировом масштабе», а ответы узкоме­стные. Контраст заинтересовывает, привлекает внимание. Например:

Первый. А кто построил падающую башню в Италии?

Второй. Хы, ясно кто, паш... (*Указать местную плохо строя­щую организацию.)*

Первый. А кто разрушил Рим?

Второй. Разрушил? Не иначе как... *(Указать фамилию мест­ного хулигана.)* Он еще, когда в пьяном виде бузил да стекла бил, так кричал: «Р-р-разрушу, чисто место будет».

Конечно, можно вопросы ставить и прямо, с таким расчетом, чтобы ответы возникали у слушателей.

Живгазетный музей. Форма, очень напоминаю­щая «подарки». Здесь делается обзор экспонатов му­зея, причем показ каждого экспоната увязывается со злободневными фактами. Например, громадная черниль­ница оказывается обитаемой, в ней живет главбух Иван Иванович — бюрократ. Музей может быть в зависимости от темы выступления историческим, растратным, воло­китным п т. п.

Удочка. Выступающий — рыбак с удилищем в ру­ках— закидывает леску за кулисы или в бездонную боч­ку, стоящую над отверстием в полу, и вытаскивает «рыб­ку за рыбкой» — живых людей, причем подбор персона­жей зависит от темы. Само собой разумеется, что при­манки на крючке должны меняться. Задача автора — указать их.

Частушки-загадки. В конце каждой частушки должно указываться слово-отгадка. Хорошо, если это

Стр. 46

слово будет отгадываться хором самими слушателями. Например:

Чтоб узнать про все на свете

В книге или же в газете,

Чтоб науку изучать,

Надобно уметь... (читать).

Коль неграмотность добьем,

Сразу лучше заживем,

Зацветет у нас тогда

Царство вольного... (труда).

Вещевая лотерея. Билеты и вещевые выигры­ши, связанные с местными фактами, случаями, подби­раются в законченный номер.

Живгазбриз. Представляется живгазетное бюро изобретении, куда приходят изобретатели, приносящие с собой художественно оформленные заметки-изобрете­ния, отражающие местный материал.

Письма. На сцене два живгазетчика ведут пере­писку, в процессе которой воссоздаются события и фак­ты местной жизни. Основное в этой форме заключается в сохранении стиля письма: «Здравствуй, дорогой друг Витя...».

Лубок. Эта форма представляет собой «оживаю­щую» картинку с кукольными персонажами. На картоне или полотне рисуются в зависимости от темы известные типы. Для действующих лиц делают прорези, откуда высовывается их голова (так называемые тантамарески). Каждый участник либо отдельно выступает, либо ведет диалог с другими. Содержание лубка — агит­ка, как правило, сатирическая. В лубке галерея местных типов или международных (политическая сатира) мо­жет быть подана в более наглядной и интересной форме. Лубочный текст лучше всего комбинировать из райков, частушек, народных песен и т. д. Темы могут быть са­мые разнообразные.

Клоунада. Это диалог, в основе которого лежит анекдот, или ряд анекдотов, построенных на недоразу­мениях. Недоразумение — основа всякой клоунады. Оно может выражаться в слове; в жесте, например, человек размахнулся, чтобы ударить, а вместо этого почесал за ухом; в вещи, употребляемой не по назначению, скажем, ведро надевается на голову. В качестве образца клоу­нады, приспособленной к живогазетным целям, возьмем статью (напоминаем, статьей в программах

Стр. 47

«Живой газеты» назывались эпизоды на определенную тему) о лик­видации неграмотности. Выходит громко плачущий че­ловек с письмом в руках. На вопросы второго: «Что

случилось? Мать умерла? Дом сгорел? Отец удавился?» — следует ответ: «Хуже. Хуже. Хуже». Наконец, когда второй приводит совершенно нелепые догадки, первый, после небольшой паузы, заявляет: «Да я чи­тать не умею». Так заходит разговор о вреде неграмот­ности. После клоунады незаметно переходят к серьез­ной статье о ликвидации неграмотности в данном окру­ге, приводят цифры, описывают очередные задачи и т. п.

Клоунада строится в плане диалога, участвуют два лица (реже — три), из которых один умен и стоит вне недоразумений, другой, наоборот, все время подвержен недоразумениям. Словесная форма клоунады требует крайней заостренности, краткости фраз, неожиданно­стей и т. д.

Комический хор. Этой формой пользовались еще дореволюционные гротесковые театры. Например, все участники изображают оборванцев, инвалидов и боль­ных, представляя таким образом в зависимости от темы отдельных лиц, организации и пр. (Вспомним, кстати, хор нищих в «Трех грошовой опере» Бертольда Брехта.) От каждого тянутся веревочки, сходясь радиусами к ру­ководителю хора. Руководитель тянет то за одну, то за другую веревочку, в ответ ему откликаются пением от­дельные хористы. Потянув все сразу, руководитель до­стигает того, что поет весь хор. Потешные костюмы и преувеличенно шутовской тон исполнителей требуют от автора остро юмористических куплетов, а весь ход дей­ствия, несомненно, должен отвечать требованиям шаржа.

Заголовок. Он необходим для того, чтобы сооб­щить зрителю название газеты (имеется в виду название коллектива «Живой газеты»); какому вопросу посвящен очередной ее номер (программа); что в номере наиболее важно, на что в первую очередь должен обратить вни­мание зритель. Самым распространенным видом подачи заголовка является марш-парад (вступительная песня сегодняшних агитбригадных программ):

Мы красных живгазетчиков

Веселый строй!

Мы новости последние

Несем с собой!

У нас статей большой запас

Стр. 48

И прибаутки есть для вас,

II песню любую Вам споем.

Так слушайте же нас, и стар, и млад.

Готов для вас Живых статей запас.

Мы жнвгазетчиков веселый строй,

Их в лицах разыграем вам сейчас.

Дальше участники сообщают название газеты, про­износят лозунги дня и объявляют содержание.

Е. Лобов и Е. Пермяк в книге «Живая театрализо­ванная газета» (М.; Л.: Государственное учебно-педаго­гическое издательство, 1932.) приводят несколько при­меров построения заголовка:

1. й. Выходит живгазетчик и развертывает плакат с надписью-названием живой театрализованной газеты. Объявляет коротко то, что требуется, в том числе и со­держание номера.
2. й. Экран, на котором демонстрируются один за дру­гим диапозитивы с текстами:

«Ударники» — живая театрализованная газета клуба имени Ленина»;

«№ 11, 22 июля 1931 года»;

«Сегодня в номере: «Женевские трюки»; «Волк на псарне» — фельетон; «Кто и как борется за промфинплан?»— местное обозрение; «Школы без дров» — статья; «Наши типы» — юмористическая подборка».

3-й. Выходят двое, бросают в зал пачки листовок с содержанием номера.

4-й. Открывается занавес, за ним большой плакат, на котором все написано.

Концовка. Последний выход всех участников. Этим выходом газетчики прощаются со слушателями, говорят последние приветствия, высказывают пожелания на бу­дущее:

Конец всегда венчает дело,

Пред вами наш последний лист.

В нем серп и молот в узоре смелом

С звездою красною сплелись.

Страницы наши вы пролистали,

Живые строчки все прочли...

С веселой песни мы начинали

И с той же песенкой ушли.

Стр. 49

Нельзя не упомянуть использование в решениях эпи­зодов весьма распространенного приема — персона­жа-маски. Среди масок наибольший интерес пред­ставляют традиционные и любимые всеми персонажи многих живгазетных программ, рожденные вековой куль­турой народа, — Петрушка и Дед-раешник.

Исконный герой народного балагана — Петрушка предстает наивным крестьянином, плохо разбирающим­ся в политической обстановке. Он гостеприимно и до­верчиво сажает за свой стол и кормит буржуя, кулака, дезертира. Вовремя подоспевший Рабочий объясняет- Петрушке его ошибку.

Рабочий.

Как ты, Петрушка, не разгадал,

В какую компанию попал?

Ведь эти лиходеи

Сидят у тебя на шее...

И вот в финале Петрушка обращается к публике:

Эй вы, мотайте себе на ус,

Отрезал каждый лишний кус,

Не ропщите на тяжёлое время.

Помогите рабочему нести бремя.

Он за нас во как старался...

Так в доходчивой, веселой, комедийной форме сцен­ка разъясняла политическую обстановку, агитировала за Советскую власть.

Любая местная хроника вполне поддавалась обработ­ке «с помощью» Петрушки. Его дубинка и остроты обру­шиваются на пьянство, волокиту, бюрократизм. Песни, частушки, уличные романсы — все это нашло себе ме­сто в сценах с Петрушкой.

Герой другой народной формы, применяемой в «Жи­вой газете», Дед-раешник — веселый балагур, моралист, сплетник, рассказчик, информатор. Начинается раек с приветствия, обращенного к зрителям:

Здравствуй, люд честной,

И старый и молодой!

Старики бородатые —

Шапки мохнатые,

Старики, старушки —

В избе хлопотушки,

Мужики степенные —

Стр. 50

Хозяева отменные,

Пареньки веселые —

Комсомольцы толковые.

Молодушки — вострушки,

Девчата — хохотушки.

И все, кому было не лень

Прийти к нам в сегодняшний день.

Всем вам шлет привет Раешник дед-всевед**1**

Дальше идет сам раек. Иногда Дед-раешпик ведет его просто как беседу с публикой, иногда решает свой выход в виде райка с иллюстрациями, райка с подарка­ми, райка с музеем или в виде коробейника и т. д.

Например, раешник-коробейник выходит с большим коробом, из которого вытаскивают один за другим раз­личные предметы:

А вот замочек — замок

На председательский роток,

А то у нас председателем был хват —

Что ни слово, то мат.

Так, бывало, ругается,

Что лошадушки пугаются...

Мужики с собрания бегут,

А бабам и вовсе капут.

А вот бумажка-бедняжка

Насчет земельной запашки,

Подал ее мужик весной,

А ответа не дождался ни летом, ни зимой.

Гляди — на ней десяток подписей.

Да сотня резолюций,

А толк от нее все равно куций.

Была она на девяносто одном заседании,

А мужик по сию пору в ожидании...**2**

А для наиболее точного понимания характера, внут­реннего строя райка вспомним классический раек А. С. Пушкина в «Сказке о попе и о работнике его

Балде»:

Делать нечего — собрали полный оброк

Да на Балду взвалили мешок.

Идет Балда, покрякивает.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1Живая газета «Сов. — Торг — Служащий». Л., 1924. № 3. С. 8.

2Лапоть. 1926. Л» 8. С. 4.

Стр. 51

A поп, завидя Балду, вскакивает.

За попадью прячется,

Со страху корячится.

К слову сказать, этим героем А. С, Пушкина вос­пользовался в свое время один из популярнейших живгазетных авторов — Демьян Бедный, написавший раек «Сказка о батраке Балде и о страшном суде».

Пути поиска сценарного решения программы в целом и каждого ее эпизода разнообразны и непредсказуемы, они отражают в себе огромный комплекс специфических условий и обстоятельств жизнедеятельности агитацион­но-художественного коллектива, а потому, как бы пи ка­зались привлекательными и очевидными примеры из опыта прошлого, не следует замыкаться на них, отре­зая себе пути для дальнейшего творческого развития. Тем не менее они могут оказать несомненную конкрет­ную помощь начинающим коллективам и руководителям на определенном этапе их развития, как, впрочем, и другие примеры из опыта агитационно-художественного движения, которые встретятся на страницах этой книги, и в первую очередь опыта современного.

Совершенно естественно, что сценарная практика агитационно-художественных коллективов первых лет Советского государства дошла до наших дней в большей сохранности и наглядности, чем опыт режиссерский, по­становочный, который хотя и был зафиксирован в ре­цензиях, режиссерских указаниях, иногда в развернутых ремарках, по не может быть понят, почувствован сегод­ня во всей своей полноте и нюансах живого действа. Тем не менее отдельные принципы и особенности живгазетной режиссуры, дошедшие до нас, представляют боль­шой интерес для современных агитбригад. Их отличает коллективность исполнения, его дружный и бодрый темн, физкультурные навыки, танцевальный и актерский эксцентризм, прямой контакт с аудиторией, способность адаптироваться к любой сценической ситуации, проис­ходит ли действие в кузове грузовика или па крыльце избы, стремление к импровизации, лаконизму и в то же время к широте диапазона выразительных средств.

В самом общем виде в режиссуре агитационно-худо­жественных представлений того периода условно можно выделить два направления, отметив при этом, что такого четкого разделения в действительности не существова­ло. Они тесно соприкасались, обогащали друг друга

*Стр. 52*

постановочными приемами, следуя за динамикой драма­тургии агитационных форм зрелищной работы или, нао­борот, побуждая к рождению новых сценарных приемов.

Сторонники первого направления обращались в боль шей степени не к психологической и эмоциональной сущности актера, а к его физическим возможностям, рабо­тая в основном над движением, пластической стороной сценического действия. С определенной степенью условности можно сказать, что сегодня эти два направления в какой-то мере созвучны понятиям «внешняя режиссу­ра» и «внутренняя режиссура», характеризующим два обще театральных направления — театр представления и театр переживания.

В связи с этим вспоминается ироническое удивление одного из рецензентов, посмотревшего в «Синей блузе» ораторию на тему о повышении качества продукции. Рецензент недоумевал: какая связь имеется между акте­ром, стоящим на голове и разводящим в воздухе ногами, и ... качеством продукции? Действительно, погоня за пре­словутой «механизацией» жеста часто уводила режиссе­ров «Синей блузы» в дебри бессмыслицы.

Впрочем, режиссеры экспериментировали, искали пу­ти и формы решения принципиально новых социально творческих задач, и в этом поиске их ждали не только победы, но и поражения, и даже... такие вот курьезы.

Другое течение можно назвать театральным. Оно пошло по пути усложнения и углубления первоначально примитивной сценической формы «Живой газеты» не ограничивалось инсценированием, песенкой или докла­дом в лицах, хотя бы с пением и танцами, а искало спе­цифическую живгазетную пьесу и наиболее полные и богатые по своим возможностям театрализованные фор­мы ее воплощения. Это направление выдвинет из своих рядов ТРАМы; в соперничестве с ними утвердят свои агитационно-пропагандистские позиции, основанные на злободневности и актуальности конкретных задач, агит- пропбригады. Яркие, порой революционные творческие находки агитационно-художественных коллективов всех направлений обогатят традиционное театральное искус­ство, а во многом даже сформируют новые черты уве­ренно завоевывающего свои позиции советского театра.

\* \* \*

Суммируя результаты аналитического обзора возник­новения и развития агитационно-художественного

*Стр. 53*

самодеятельного творчества в нашей стране, попытаемся сде­лать некоторые выводы, логично вытекающие из соци­ально-художественной природы этого вида творчества. Очевидно прослеживаемая связь социальных явлений рассматриваемого периода общественного развития и динамики организационно-творческих форм агитколлек­тивов, целей и характера их деятельности во многом поз­воляет экстраполировать эти выводы, извлекая из них возможные «уроки на сегодня», что может помочь про­гнозированию дальнейшей эволюции этого вида само­деятельного творчества. Вот наиболее важные из этих выводов:

1. Формирование и дальнейшее развитие агитацион­но-художественного движения как специфического явле­ния самодеятельного художественного творчества было обусловлено активной потребностью в самом широком использовании средств художественной выразительности в агитационно-пропагандистской работе первых лет мо­лодой Советской Республики, нацеленной на борьбу с внутренним и внешними врагами и направленной на строительство социализма в стране.

2. Актуальные, животрепещущие задачи дня, потреб­ности и специфика аудитории, конкретные обстоятель­ства деятельности обусловили возникновение и дальней­шее развитие соответствующих форм агитационно-худо­жественного воздействия и организационно-творческих принципов существования самодеятельных коллективов в различные исторические периоды: «Живой газеты», «Синей блузы», ТРАМов, агитпропбригад и др.

3. Анализ исторического развития агитационно-худо­жественного самодеятельного движения в нашей стране позволяет выявить тесную связь организационно-творче­ских форм существования агитколлективов с социаль­ными факторами жизни общества в различные периоды его развития вплоть до наших дней. В этом проявляется единство и неразрывность общественного и художест­венно-творческого аспектов деятельности агитационно- художественных коллективов.

4. С первых дней существования агитационно-художе­ственных коллективов ведущими принципами, их дея­тельности стали актуальность, злободневность, мобиль­ность в сочетании с конкретной фактической событий­ной основой сценарного материала, положившей начало документальной драматургии, за которой впоследствии утвердился термин «клубная драматургия».

Стр. 54

5. Сущностные черты, характер драматургии и выра­зительных средств режиссуры агитационно-художест­венных коллективов различных направлений формиро­вались в широком диапазоне — от простых форм «уст­ной», а затем «живой» газеты с их минимальной теат­рализацией до клубных пьес. Утверждая различными пе­риодами своего существования примат документально­сти, местного факта над художественным способом ос­мысления материала или, наоборот, максимальной теат­рализации в ущерб оперативной злободневности (перед ко и то, и другое делая с излишним максимализмом), агитколлективы тем самым утверждали, по существу, возможность и необходимость одновременного развития всех видов и форм агитационно-художественного само­деятельного творчества.

6. Являясь социально-художественным самодеятель­ным феноменом, агитационно-художественное творчест­во находилось в постоянном взаимодействии как с аги­тационно-пропагандистскими формами работы полит­просвета, так и с различными видами и жанрами лите­ратуры и искусства, испытывая на себе их влияние и. в свою очередь, обогащая их новыми приемами и мето­дами.

7. Агитколлективы каждого из направлений, сформи­ровавших свое творческое лицо и в определенный пери­од деятельности завоевавших свою аудиторию точным соответствием ее потребностям, в дальнейшем, как пра­вило, оказывались в плену выработанных собственных находок, некогда ярких и убедительных сценарных и ре­жиссерских приемов. Это приводило, с одной стороны, к утрате завоеванных прежде позиций, даже к распаду коллективов, а с другой — к возникновению новых орга­низационно-творческих форм работы, что еще лишний раз доказывает подлинность художественной природы нового вида самодеятельного искусства, которое разви­вается по сложным эволюционно-революционным зако­нам творчества.

Конечно, выводы, которые позволяет сделать опыт прошлого не ограничиваются только изложенным выше. Для каждого современного агитационно-художественно­го коллектива, для каждого руководителя он всегда бу­дет неисчерпаемым океаном ярких примеров, удач, оши­бок и новых достижений, которыми можно проверять свою деятельность.

Это утверждение не претендует па оригинальность:

*Стр. 55*

всеми сторонами своей жизнедеятельности это под­тверждают современные агитационно-художественные коллективы, вырвавшиеся за рамки одноплановых агитбригадных схем и узаконившие за последнее десятиле­тие многообразие своих организационно-творческих форм и направлений. Их детальный анализ еще впереди.

Исторический опыт дает убедительный отпор и пе­риодически возникающему скептицизму по поводу воз­можного заката агитационно-художественных форм са­модеятельного художественного творчества.

Всплески такого скептицизма — своеобразный про­тест против творческого застоя, схематического однооб­разия, декларативности, .которые еще нередки в агита­ционно-художественной деятельности. Он естествен (как естественны и творческие тупики), в нем не только от­рицание, но и непременный залог рождения новых, мо­жет быть, еще неизвестных направлений и форм. Это, пожалуй, самое главное, чему учит нас история, и бу­дущее агитационно-художественного движения будет зависеть и от того, как мы усвоим ее бесценные уроки.

Развернутый, преследующий определенные организа­ционно-творческие, методические цели разговор о дра­матургии и режиссуре еще предстоит. Но теория и прак­тика сценарного ремесла, режиссуры, опирающиеся на единые для любых видов сценического искусства — как самодеятельного, так и профессионального — законы, имеющие в каждом из них свою специфику, не раз еще потребуют от каждого из пас возвращаться к опыту прошлого, находя в нем серьезные основания для совер­шенствования нашей деятельности. Автор надеется, что и Читатель, знакомясь с другими главами этой книги, тоже не один раз вернется к ее историческому разделу, открывая в нем все новые и новые точки соприкоснове­ния с днем нынешним, неоценимые «уроки на сегодня».

Стр. 56

**Беседа** **вторая**

**О ГЛАСНОСТИ**

**И ПРАВДЕ**

Предметом художественного исследования совет­ского искусства всегда был и есть человек, его жизнь, боль и радость, мечты и деяния... Его труд.

Труд, человек труда — во всей сложности и много­гранности связей его с производством, коллективом, ок­ружающей жизнью — зона повышенного внимания по­давляющего большинства агитационно-художественных коллективов. Недаром в их программах сплошь и ря­дом мелькают цифры плана и фамилии передовиков или отстающих, проблемы поставок и результаты социа­листического соревнования, тонны, литры, метры выпу­щенной или, увы, невыпущенной продукции. Труд, его качество — проблема общегосударственная, а значит, и наша. Впрочем, это для всех агит бригадчиков аксиома, они доказали свою верность ей всей своей многолетней работой.

Но качество труда в известной мере категория нрав­ственная. Ведь в конечном счете качество работы неза­висимо от ее содержания связано и с уровнем созна­ния: на что человек устремлен, какими нравственными принципами руководствуется, чему отдает силы, какие интересы ставит во главу угла — узкособственнические или общественные.

Наш социалистический идеал — человек-коллективист, который не может пренебречь общественным благом в угоду личному, гражданин с активной жизненной пози­цией. Он не будет довольствоваться ролью пассивного исполнителя, не пойдет на сделку с совестью, как бы выгодно это ни было лично ему, не отведет в сторону

Стр. 57

глаза при виде рвача, расхитителя, разгильдяя. В своих действиях и поступках он руководствуется высшей целью, интересами социалистического общества. Это идеал!..

А в жизни, увы, приходится сталкиваться и с другой позицией — материального и духовного потребительства, дремучего индивидуализма с его лозунгом «Моя хата с краю». Такая позиция чужда самой природе на­шего строя, она идет вразрез со всей атмосферой, прин­ципами, нравственными устоями нашего общества. Имя ей одно — воинствующее мещанство, которое с законо­мерной неизбежностью засасывает своих привержен­цев в трясину бездуховности, эгоизма, иждивенчества... Сколько их, окопавшихся на этих позициях, воинствую­щих и тихих, вредных и... почти безвредных?!

Как это ни удивительно, старое прекрасное выраже­ние «жить по совести» по какой-то непонятной ошибке относят иногда как раз к тихому, смиренческому, обо­собленному способу жизни. Но ведь это глубоко не­верно!.. Лучшие человеческие образцы, будь то в ис­кусстве или в жизни, опровергают этот тезис. Жить по совести — значит бороться за лучшее завтра, за чело­века и человечество, за правду! Павел Власов и Павка Корчагин, Олег Кошевой и Ульяна Громова, Мересьев и Серпилин, Чешков и Потапов — перечень героев в на­шем искусстве, литературе, а тем более в реальной жиз­ни каждый из вас продолжит сам. Вот они — жили и жи­вут по совести!

Совесть — самое важное, самое бесценное качество человека любой профессии и любого ранга. Она явля­ется придирчивым и беспощадным контролером твоих поступков на работе и в быту, самым безотказным пре­дохранителем от проступков любого рода, этических и производственных.

Совесть не дает человеку на любом посту, на любом месте, где бы он ни находился, быть ленивым, бездея­тельным, чванливым, ставить собственные интересы выше общественных.

Совесть не просто «характеристика души», это кате­гория идеологическая. И как идеологическая категория в агитационно-художественном самодеятельном твор­честве она определяет и социальные, и творческие ус­тремления, выступая доминантой художественного ос­мысления окружающей действительности и собственной жизненной позиции участников агитколлектива.

*Стр. 58*

Быть не может двух мнений —

Так должно быть везде:

Агитатор на сцене —

Ударник в труде! —

заявляет агитбригада «Резец» г. Донецка в начале од­ной из своих программ, и это проявление категории «совесть», ибо бессовестно агитировать других выпол­нять и перевыполнять планы, давать «на-гора» продук­цию только высшего качества, проявлять чудеса трудо­вого героизма, а самим плестись в хвосте этой самой трудовой жизни. (Как тут не вспомнить агитпропбригады 30-х годов?!)

Конечно, организационно-творческая жизнь различ­ных агитационно-художественных коллективов — агитзвеньев, агитбригад цехового направления и агит­бригад, агиттеатров, сформированных по произвольно­му признаку, — различна. Деятельность первых нередко практически невозможна без неукоснительного соблю­дения принципа: «Агитатор на сцене — ударник в тру­де!» В деятельности вторых порой такая прямая и не­расторжимая связь между творческим, результатом и собственным отношением участников к труду не броса­ется в глаза, нет столь явной обратной связи, присущей агитколлективам цехового направления. Но это смяг­чающее обстоятельство кажущееся.

Вспомните слова К. Станиславского: «Вы хотите, что­бы пошляк и каботин 1 бросал человечеству со сцены возвышающие, облагораживающие людей чувства и мысли? Вы хотите за кулисами жить маленькой жизнью мещанина, а выйдя на сцену, сравняться... с Шекспи­ром»,— говорил он, подчеркивая, что ничтожная лич­ность не может создать на сцене подлинно художест­венный, глубокий образ. И это об актерах профессио­нальных, способных, казалось бы, прикрыть актерской техникой издержки своих человеческих качеств! А в са­модеятельности, да еще агитируя, призывая к действию других?! Даже при богатых от природы актерских дан­ных, таланте, наработанном мастерстве участника агита­ционно-художественная деятельность, как лакмусовая бумажка проявляет его социальное лицо — «шила в "мешке не утаишь»! И наоборот, социально активная личность может проявить себя независимо от

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. Бродячий актер, актеришка, комедиант (франц.).

*Стр. 59*

природного дара, актерского таланта (что является весьма важным обстоятельством в условиях художественной самодеятельности, непрофессионального творчества). Градус ее активности по степени воздействия на «свою» аудиторию становится определяющим в формировании «температуры зала», порой заменяя — и эффектив­но! — недостаток мастерства, таланта, или, скажем так, приходя ему на помощь.

Напоминание из теории:

Социальную активность можно определить как со­циально значимую деятельность или отношение лично­сти, побуждаемые внешней или внутренней необходимо­стью, причем внешняя необходимость (общественная потребность) осознается как личный интерес...

Говоря обо всем этом, мы в конечном итоге гово­рим о долге каждого из нас, о долге гражданском, нравственном, о позиции борца, который не удовлетво­ряется малым, не допускает никаких поблажек и по­слаблений ни для себя, ни для тех, кому и про кого го­ворит агитбригада. Ибо прогресс общества, ускоре­ние — научно-техническое, социально-экономическое, духовное — будут достигнуты всеми вместе, и только тогда, когда они осуществятся каждым из нас лично.

И как важно суметь разглядеть, обнаружить, распо­знать не только в окружающих тебя людях, но и — са­мое главное! — в себе самом то отживающее, ненуж­ное, возможно, вредное, что неприемлемо сегодня, тормозит наше движение вперед. По существу, это и есть одна из важнейших задач агитбригадной деятель­ности. А разглядеть, обнаружить, распознать порой бы­вает совсем не просто. Как тут не вспомнить язвитель­ного философа, который заметил однажды, что порок, вошедший уже в обычай, не вызывает угрызений сове­сти. Но почему в обычай вошел? Не потому ли, что бы­ло обычным, когда правда жизни требовала гласности, обходиться умолчанием.

Нет ничего важнее, действеннее, нравственнее прав­ды. Недаром правда была центральным, ключевым по­нятием, которое чаще всего звучало и с трибуны XXVII партийного съезда, и в его кулуарах, и недаром в выступлениях делегатов не раз повторялось, конкрети­зируясь и осмысляясь заново, ее емкое и крылатое оп­ределение, данное в Политическом докладе:

«...Правда — не отвлеченное понятие, она конкретна. Она — в свершениях народа и противоречиях развития

*Стр. 60*

общества, в героизме и повседневности трудовых буд­ней, в победах и неудачах, то есть в самой жизни, во всей ее многогранности, драматизме и величии».

Правда — вот требование эпохи, вот тот, метафори­чески выражаясь, социальный заказ, который общест­во дает нам, агитбригадчикам, ибо от уровня правды зависят и уровень художественности, и степень воздей­ствия на умы и сердца людей, и общественный резо­нанс наших усилий. Правда всеобъемлющая, подлин­ная, а не подмалеванная, приодетая полуправда, кото­рая страшнее откровенной лжи, ибо это та же ложь, только обрядившаяся в чужие одежды, одежды прав­ды, и выдает себя за нее, и может обмануть, повести за собой... Но высказанная со сцены правда не исчер­пывает для нас, бойцов агитационно-художественного движения, фронт наших действий! (Помните: «Агита­тор на сцене — ударник в труде!»?)

Совесть и правда... Эти понятия неотделимы друг от друга, они питают друг друга живительными соками надежды и веры в победу!..

«Нет школ никаких. Только совесть...» — сказал из­вестный поэт, и этот лирико-эпический афоризм убеж­дает своей яркостью и емкостью. Он справедлив в своей поэтической, эмоциональной точности, но... не то­чен как практическая программная установка для ху­дожника.

...Представьте себе: вот агитбригада на сцене. Зву­чат песни, читаются монологи, разыгрываются миниа­тюры— во всем видна огромная репетиционная работа: отточены жест, слово, мимика, но даже не намечены взаимоотношения между партнерами, между участни­ками агитколлектива и аудиторией, не прослеживаются действенные задачи (а может их не было вовсе?!) и — «гаубица стреляет по воробьям».

...А вот звучит музыка, красивые, радостные моло­дые люди демонстрируют четкие синхронные движения, звонкую отточенную речь, и на зал обрушивается рит­мизированный шквал стихов, трудовых показателей, фамилий передовиков, процентов, тонн, метров продук­ции. Яркое, завораживающее зрелище, от которого в сознании зрителя в результате... не остается ничего. Почему? Да потому, что на сцене не было главного — логики

внутреннего действия, а ведь только ему и сле­дует зрительское восприятие. Его просто не сочинили, не выстроили те, кто расставлял людей на сцене, Стр. 61

отрабатывал интонацию и ритмику, стараясь достичь внеш­него ударного эффекта и не добившись в итоге никакого воздействия на аудиторию. Все было у таких руководи­телей — энтузиазм и способности, вера и преданность делу (низкий поклон им за это!), не было только одно­го— школы.

Совесть — важнейшая категория, но недостаток или отсутствие школы — весьма уязвимое место в творче­стве! Особенно в самодеятельном! Особенно в агита­ционно-художественном, где конкретен круг творче­ских интересов, узнаваемы или буквально представлены герои, где отсутствие школы может сказаться на метко­сти попадания в цель, неверном решении актуальной проблемы и даже в получении результата, диаметраль­но противоположного желаемому!..

Но беседа о школе — позднее, а сначала — теорети­ческие основы этой школы, основы драматургии и ре­жиссуры в агитационно-художественных коллективах.

Стр. 62

**СОВРЕМЕННЫЕ**

САМОДЕЯТИЛЬНЫЕ

КОЛЕКТИВЫ

ХУДОЖЕСТВНЕННОЙ АГИТАЦИИ

И ПРОПАГАНДЫ

Задачи, стоящие перед искусством художественной агитации и пропаганды, реализуются сегодня через дея­тельность современных агитационно-художественных коллективов, различных по своей организационной и творческой структуре.

Анализ практического опыта агитационно-художест­венных коллективов позволяет выделить два направле­ния их деятельности — цеховое и не цеховое.

Первое предполагает групповую организованную не­профессиональную агитационно-художественную дея­тельность, адресованную локальному кругу товарищей по работе, развивающуюся на базе трудового коллекти­ва, его подразделений и неразрывно с ним связанную.

Другое направление составляют агитационно-худо­жественные коллективы, организованные по произволь­ному или не цеховому признаку. Их участники — люди, не связанные общей профессией, местом работы, пред­ставители различных подразделений многотысячного производственного объединения или даже различных предприятий, студенты различных учебных заведений, культпросвет работники и т. д., объединившиеся в еди­ный самодеятельный коллектив.

Сущностные признаки агитационно-художественного самодеятельного творчества различных организацион­но-творческих направлений и форм обусловлены преж­де всего уровнем связи с окружающей социальной сре­дой, который находит свое отражение в степени кон­кретности и локальности тематики, фактической собы­тийной основе творческой деятельности. Два направления,

Стр. 64

два принципа формирования агитационных коллек­тивов — это в конечном счете два различных «уровня связи» с социальной средой — конкретный (ближайшее окружение), локализуемый трудовым коллективом, и более широкий, характерный для агитбригад, агиттеатров крупных производственных коллективов, домов и дворцов культуры, районов и даже городов.

Разумеется, конкретная документальная основа со­ставляет природу творчества агитколлективов обоих на­правлений, однако степень этой конкретности, актуаль­ности, оперативности, мобильности, характер контакта с аудиторией «ближайшего окружения» и более широ­кой различны, и это различие диктует и специфический подход ко многим сторонам жизнедеятельности агита­ционно-художественных коллективов.

С учетом этих различий можно определить в общем виде следующие признаки агитационно-художественного самодеятельного творчества как элемента общественной жизни: оно отражает в художественно-образной форме конкретную жизнь этой среды, удовлетворяет ее акту­альные социально-культурные потребности; эстетизирует труд, быт, досуг; влияет на формирование обществен­ного мнения и через него — на позитивные изменения в жизни трудового коллектива.

Не повторяя общих выводов и данных, характери­зующих любой коллектив художественной самодеятель­ности, отметим только те особенности, которые опреде­ляют коллективы агитационно-художественного само­деятельного творчества в реально существующих сегод­ня организационно-творческих формах их жизнедеятель­ности.

Изучение теоретического и практического материала, обобщение опыта агитационно-художественных коллек­тивов дают достаточно оснований для их классифика­ции по способу решения и характеру стоящих перед ними задач, обстоятельствам деятельности, а следова­тельно, и по уровню их организации.

Эта классификация предполагает деление всех агит­коллективов на: агитзвено; агитбригаду; агиттеатр; клубное агитационно-художественное объединение.**1**.

***Агитзвено*** — низовая1 организационно-творче­ская форма агитколлектива. Оно может возникнуть

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. Термин «низовая» не несет в себе качественно-оценочного момента.

*Стр. 65*

самостоятельно или в качестве дочерней агитационно-ху­дожественной ячейки, которая замыкается на головном агитколлективе, работающем на ином, более широком уровне охвата окружающих явлений или находящемся на более высокой стадии развития. Это небольшой кол­лектив, работающий в локальной, немногочисленной производственной ячейке, входящей в более сложную структуру крупного предприятия, объединения или региона. Агитзвенья создаются на участках, в цехах, отделах заводов, предприятий, учреждений. Численность такого агитзвена, как правило, колеблется от двух-трех до пяти — семи человек.

Главная задача агитзвена — найти, обнаружить то новое, передовое, что рождается в жизни коллектива; данного участка, цеха, отдела сегодня, сейчас, сделать это достоянием всех. Не менее важна и деятельность звена в борьбе с нарушителями трудовой дисциплины, норм социалистической морали.

По характеру деятельности агитзвено можно условно отнести к утилитарному направлению, преследующему “сиюминутную конкретную цель в условиях конкретного производственного цеха, участка, отдела. И его дейст­венность проверяется прежде всего конкретными, реаль­ными переменами, происходящими по следам его вы­ступлений. (В этом можно увидеть определенную связь агитзвеньев с агитбригадами прошлого.)

Оперативность, злободневность, мгновенность узнавания того, что выносит агитзвено на суд своей же среды, своего трудового коллектива, определяют и драма­тургию его выступлений, носящую скорее оперативно- журналистский, репортажно-исследовательский харак­тер.

Реализация такой сценарной основы в большей сте­пени опирается на убежденность и искренность участ­ников, на их активность в достижении поставленных целей, нежели на художественный способ воплощения факта, использование большого диапазона выразитель­ных средств, богатого актерского аппарата, театрализо­ванных способов воплощения материала.

Деятельность в большом производственном объеди­нении опытной, богатой традициями, мастерством участ­ников агитбригады не отвергает существования агит- звеньев. Опыт некоторых агитбригад и агитколлективов говорит о необходимости целенаправленного, сознатель­ного процесса формирования и развития агитзвеньев,

*Стр. 66*

составляющих вместе с головным коллективом единую агитационно-художественную систему на предприятии, в производственном объединении или регионе.

Руководитель народной агитбригады «Резец» Г. Янов, делясь опытом создания таких агнтзвеньев, рассказыва­ет, что в деятельности агитбригады наступил момент, когда все поняли, что один агитколлектив огромного завода не может полно и широко охватить конкретные проблемы, трудовые победы каждого цеха, участка, от­дела. Поэтому возникла идея создать на участках, в це­хах если не агитбригады, то, по крайней мере, агит­звенья. Возглавили эту работу участники головной за­водской агитбригады, организовавшие звенья на местах своей работы. Раз в неделю, в политдень, агитзвенья выступают с короткой, на десять — пятнадцать минут, программой прямо па участке, в цехе, иногда специаль­но у рабочего места того, кому посвящено выступление.

И, несмотря на то что многие такие выступления просты, иногда даже примитивны по форме, воздейст­вие их на свою аудиторию огромно.

Для работы в агитзвеньях приглашались только те люди, которые своим трудом, поведением в быту, в об­щественных местах являлись примером для других (пусть даже они не обладали определенными творчески­ми способностями). Сила воздействия выступлений агит­звена зависит прежде всего от участия в нем таких лю­дей, которые имели моральное право выходить к людям с высокими целями агитации и пропаганды.

А вот пример, свидетельствующий об огромном авто­ритете агитзвена в цехе, о безупречности его участников, их личном отношении к работе, об их искренней, актив­ной позиции и постоянной, ежедневной, ежеминутной готовности «нести службу» участника агитзвена.

Агитзвено из трех человек намеревалось сыграть пя­тиминутную программу, посвященную... груде металли­ческой стружки, сваленной в углу цеха. В обеденный перерыв один из них объявил об этом выступлении ра­бочим, но... оно так и не состоялось. Те, от кого зависел своевременный вывоз мусора из цеха, узнали о месте выступления — а его предполагалось провести именно в этом углу цеха, возле «стружечной горы» — и... очисти­ли цех до его начала. Справедливо считать, что свою главную задачу агитзвено выполнило.

Предложение агитбригады «Резец» о создании агитзвеньев поддержали дирекция завода, партийная,

Стр. 67

профсоюзная и общественные организации, актив, рабочие и инженерно-технические работники. Этот почин под­хватили не только все цехи и отделы судоремонтного завода, но и предприятия Донецкой, Днепропетровской и других областей республики.

***Агитбригада*** — другая организационно-творче­ская форма существования агитколлектива, формирование ее не обязательно связано с прохождением первой ступени — агитзвена; как правило, организация агит­бригады носит самостоятельный характер.

Как показывает практика, в состав такого коллекти­ва входит от десяти — двенадцати до пятнадцати — двадцати , человек обладающих определенными творческими способностями.

Учитывая принцип организации, следует различать агитбригады, сформированные по цеховому признаку, и агитбригады, сформированные из участников, не объеди­ненных цеховым признаком.

«Цеховая чистота» первого типа агитбригад являет­ся ведущим обстоятельством для ее деятельности. К участникам агитбригады, их нравственным, граждан­ским, производственным качествам предъявляются вы­сокие требования. Член агитколлектива, работающий на том же предприятии, что и его зритель, должен быть сам безупречен, потому что его хорошо знают и все ска­занное им со сцены в первую очередь будет примерять­ся к нему самому. Зато характер воздействия такого коллектива на зрителя, степень достоверности зритель­ского восприятия, убедительность происходящего на сце­не максимальны.

Примечателен опыт создания цеховых агитбригад на Среднеуральском медеплавильном заводе (г. Ревда Свердловской области). Сегодня их там около двадца­ти. Это своего рода рекорд на Среднем Урале. Каждая цеховая агитбригада всегда с необходимой оператив ностью может рассказать и о достижениях своего трудо­вого коллектива, и о его проблемах. Сегодня в Сверд­ловской области действует широкая сеть цеховых аги­тационно-художественных коллективов, но СУМЗ был первым предприятием, создавшим необходимые условия для становления агитбригад во всех подразделениях и реально ощутившим их неоценимую пользу.

Второй тип — агитбригады, сформированные по про­извольному, не цеховому принципу,— не располагает

Стр. 68

дополнительным эффектом обращения к «своей» аудито­рии, поэтому для достижения той убедительности и степени воздействия на зрителя, которые естественны в первом случае, такие коллективы непременно должны обладать высоким уровнем мастерства. И воздействие это определяется прежде всего художественно-образным строем программы, художественной достоверностью, сценическими выразительными средствами. Отсюда и сложившийся в практике коллективов, сформированных не по цеховому признаку, принцип их организации, пред­полагающий в первую очередь подбор участников по степени их творческой одаренности. Несомненно, здесь, как и в деятельности любых агитационно-художествен­ных коллективов, человеческие, гражданские, нравствен­ные. качества также играют огромную роль. Об этом свидетельствует опыт работы народных коллективов агитбригад «Мы — тракторостроители» г. Ташкента, «Горизонт» Дворца культуры «Шахтер» г. Воркуты, «Ударник» завода «Электроприбор» им. 60-летия СССР г. Каменец-Подольского, «Рында» г. Жданова, «Това­рищ» Могилевского производственного объединения «Химволокно» им. В. И. Ленина и ряда других.

Разумеется, спор о преимуществе того или иного оп­ределяющего признака формирования коллектива носит условный характер — он только отражает реальное по­ложение дел. Оптимальным является, конечно, сочета­ние самых высоких человеческих и актерских качеств участников.

Агитационно-художественные коллективы цехового направления — агитзвено и цеховую агитбригаду — можно назвать непосредственными полпредами клуба на производстве. Как никакой другой самодеятельный кол­лектив, они главные помощники в осуществлении свя­зей с производством.

Не может быть клуба, который присущими ему средствами клубной работы не содействовал бы улуч­шению деятельности завода, фабрики, комбината, сов­хоза, колхоза и т. д. Самые боевые из этих средств — программы агитбригад.

Эти программы не ждут зрителя к себе в гости, а сами идут туда, где живет и трудится их зритель. Аги­тационно-художественный коллектив возникает не толь­ко от личной социально-творческой потребности ее участников, но в первую очередь именно от активной потребности зрителя. Деятельность агитбригады

Стр. 69

«питается» зрителем, неразрывно с ним связана и не может существовать без него.

***Агиттеатр*** — наиболее развитая и сложная фор­ма агитационно-художественного коллектива, отлича­ющаяся от других масштабностью решаемых задач, об­разным художественным-способом их реализации.

Для агиттеатра показателен высокий уровень ак­терского мастерства, более глубокий и сложный харак­тер драматургии и выразительных средств режиссуры, большой диапазон используемых жанров и видов ис­кусства, постановочных возможностей, высокоразвитая внутренняя структура.

Как показывает опыт, численность такого коллекти­ва может быть от пятнадцати — двадцати до сорока человек и более.

В состав этого своеобразного творческого образова­ния могут входить вокально-инструментальные ансамб­ли, танцевальные группы, группы пантомимы, эстрад­ных миниатюр и т. д., что во многом определяет специ­фику его работы.

В своем творчестве он менее мобилен и оперативен по сравнению с агитзвеньями и агитбригадами, поэтому его драматургия опирается на события и факты иного рода (более долговечные), что, разумеется, не отвергает документальной драматургической основы выступле­ний агиттеатра.

Однако цель его драматургии — обобщение кон­кретных фактов до уровня художественно-публицисти­ческого, образного их осмысления, переход от конкрет­ного к типичному. А это, в свою очередь, определяет специфику программ и спектаклей агиттеатра и харак­тер всей его деятельности.

Учебно-воспитательная, творческая работа в агиттеатре по своей планомерности, многоступенчатости и структуре близка ее постановке в развитом театраль­ном коллективе, хотя и имеет специфические особенно­сти, связанные с синтетическим, эстрадным характером творчества. Переход от сиюминутного освещения факта к его типизации, качественно иная, более глубокая, сложная драматургия, не всегда выдерживаемый це­ховой принцип формирования (в агиттеатр идут люди, работающие на разных предприятиях, студенты, рабочие, служащие; большая часть агиттеатров, как показы­вает практика, «сборные», сформированные по произ­вольному принципу) предъявляют особые требования к

Стр. 70

мастерству участников, профессионализму руководите­лей, ко всему организационно-творческому процессу.

***Клубное агитационно-художественное объединение*** — это своеобразная укрупненная «фор­ма агитационно-пропагандистской деятельности клуба, широко использующая в своей работе устную народную и художественную пропаганду»1. Деятельность такого клубного объединения носит временный или циклич­ный характер, она, как правило, объединяет людей (участников различных самодеятельных коллективов од­ного клубного учреждения) для подготовки и вопло­щения клубного массового мероприятия: тематического вечера, устного журнала, вечера-портрета, праздника и т. п., получивших в последние годы широкое распро­странение.

Деятельность такого коллектива, создаваемого на сравнительно короткий срок, направлена на решение тех же задач, которые стоят перед агитзвеном, агит­бригадой, агиттеатром, но в рамках массового клубного мероприятия агитобъединения выходит на масштабно иной организационно-творческий уровень их реализации.

Объединенный коллектив, вбирающий в себя различ­ные творческие клубные коллективы, не являющиеся порой прямыми представителями искусства художест­венной агитации и пропаганды, тем не менее становит­ся таковым в период реализации клубного массового мероприятия (на сводных репетициях, прогонах, премье­рах). Поэтому резервы усиления воспитательной ра­боты, в том числе и самих участников клубных коллек­тивов, средствами искусства художественной агитации и пропаганды лежат не только в области дальнейшего развития и совершенствования этого вида искусства, но и в планомерной и целенаправленной работе в агитаци­онно-художественных объединениях, чья деятельность сегодня носит во многом стихийный, спорадический характер.

Приходя в агитационно-художественный коллектив, личность стремится удовлетворить свои запросы, инте­ресы, желания, ибо «никто не может сделать что-нибудь, не делая этого вместе с тем ради какой-либо из своих потребностей»2. Так как, по нашим данным, в агитколлективах,

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. Генкин Д. М., Соломоник Е. Г. Художественная пропа­ганда в клубе. М., 1977. С. 10.

2. Маркс К, Энгельс Ф. Немецкая идеология//Соч, 2-еизд. Т. 3. С. 245.

Стр. 72

сформированных по не цеховому признаку, ра­бочие составляют около половины участников, а в це­ховых — более двух третей, агитационно-художествен­ное самодеятельное творчество реализует важнейшую социальную функцию, предоставляя личности «необхо­димый общественный простор для его насущных жиз­ненных проявлений»1, вовлекая в этот процесс именно представителей наиболее значительной части трудяще­юся населения — рабочих. Агитационно-художествен­ные коллективы реализуют в своей деятельности и иде­ологическую функцию, которая проявляется в ценност­ной ориентации зрителей, в идейной пропаганде, в утверждении социалистического образа жизни на кон­кретном, актуальном, злободневном материале, с той или иной степенью приближенности к потребностям аудитории.

Приобщая каждого индивида к системе обществен­ных ценностей и отношений, преобразованию социаль­ного опыта в собственные установки личности всеми доступными средствами, агитационно-художественное искусство выполняет и функцию социально-педагоги­ческую.

Социальной функцией самодеятельности является создание и распространение художественных произведе­ний, вклад в духовную культуру общества. Очевидно, что такой вклад вносят в культурную жизнь общества прежде всего коллективы, достигшие высокого уровня исполнительского мастерства, способные на создание ярких, богатых по средствам художественной вырази­тельности произведений, что свойственно в основном агитколлективам не цехового направления, ориентиро­ванным на более сложную драматургию, стремящимся к типизации, обобщениям и к последующему более ши­рокому использованию выразительных средств в про­цессе ее сценической реализации.

Это обстоятельство находит свое отражение и в фор­мальных признаках оценки высокого художественного уровня деятельности агитколлективов — звание народ­ного присвоено свыше 60 процентам коллективов имен­но не цехового направления.

В. Г. Белинский отмечал, что искусство не отделено точными границами от всего, что не искусство в

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. Маркс К., Энгельс Ф. Святое семейство//Соч. 2-е изд. Т. 2. С. 145.

Стр. 72

строгом смысле слова: «Искусство, по мере приближения к той или другой своей границе, постепенно теряет нечто от своей сущности и принимает в себя от сущности того, с чем граничит...»

В силу этого обстоятельства одни явления в сфере деятельности агитационно-художественных коллективов тяготеют к собственно искусству (как это происходит, например, в творческой жизни агиттеатров, строящих свою работу на типизированной, обобщенной драматур­гии и не ориентированных на конкретную локальную аудиторию), другие — базируются на потребностях кон­кретной социальной среды, что определяет организаци­онно-творческую суть их деятельности и эффективность воздействия социально-художественного результата.

И зрительскую аудиторию, что особенно проявляется в цеховой художественной самодеятельности, которая видит на сцене своего товарища по работе, человека, хорошо известного, «охватывает ощущение удивитель­ной близости, доступности искусства народу, человеку: исчезает профессиональный барьер между «художни­ком» и «не художником»...»2 Тот уровень контакта, бли­зости, сопричастия, который в профессиональном искус­стве может быть достигнут только благодаря высокой художественно-образной силе, высокому мастерству, максимально эффективным выразительным средствам драматургии и режиссуры, в цеховой самодеятельности возникает за счет особого отношения аудитории к сво­ему самодеятельному участнику сценического действия. Существенно и то, что активизация восприятия, свойст­венная самодеятельному искусству, способствует, в свою очередь, более эффективному формированию эстетиче­ских интересов и культурных потребностей человека.

На современном этапе развития общества в услови­ях НТР развивающаяся система средств массовой ком­муникации — печать, радио, телевидение, кино — не только сделала достоянием самой широкой аудитории зрителей и слушателей лучшие образцы как професси­онального, так и самодеятельного искусства, но и вы­работала высокие идейно-художественные критерии зри­тельского восприятия. Художественное самодеятельное

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

*1.* Вартанов Л. Самодеятельное художественное творчество и

2 Белинским В. Г. Собр. соч.: В 18 т. М., 1956. Т. 10. С. 318. профессиональное искусство. В кн.: Искусство и народ. М., 1956. С. 227—228.

Стр. 73

творчество цехового направления благодаря своей осо­бой социально-психологической природе устанавливает особый контакт с аудиторией, выводя этот вид творчест­ва из большого конкурентного ряда значительных, ши­роко известных художественных явлений.

Следует отметить также, что на деятельность агита­ционно-художественных коллективов цехового направле­ния положительное влияние оказывает и более высокая социальная и демографическая однородность: средилюдей одного круга, товарищей по работе, связанных общностью интересов и непосредственными контакта­ми, потребности в самореализации, творчестве, духов­ном общении удовлетворяются с наибольшей полнотой. По данным исследований, проведенных сектором соци­ологии Института экономики Уральского научного цен­тра АН СССР, от 60 до 80 процентов опрошенных чле­нов кружков художественной самодеятельности хотели бы видеть среди будущего пополнения в своем коллек­тиве людей одинакового с ними социального положения, общих с ними интересов.

Проведенный в агитколлективах, сформированных по цеховому признаку, опрос о периодичности и частоте занятий позволяет разделить их на три группы: эпизо­дические, не имеющие строгих рамок организации, воз­никающие ситуативно; периодические, традиционно орга­низуемые при подготовке к праздникам трудового кол­лектива, крупным общественно-политическим событиям, смотрам самодеятельного творчества; постоянные, функ­ционирующие устойчиво, в рамках формальной органи­зации. Постоянно и периодически действующие цеховые агитколлективы функционируют, как правило, в наибо­лее передовых по своим производственным показателям и сплоченных трудовых коллективах.

Агитбригады, агиттеатры и другие агитационно-ху­дожественные коллективы, сформированные по произ­вольному признаку, опирающиеся в своей деятельности на драматургию типическую, обобщенную, с меньшей долей привлечения местного фактического материала или совсем без пего, относятся в основном к коллекти­вам постоянно действующим (как правило, это клуб­ные коллективы), что обусловлено организационно-твор­ческими принципами их существования.

Социальные ценности, то есть явления окружающей жизни, где на первый план выдвигаются явления жизни трудового коллектива, выступают регулятором

*Стр. 74*

поведения личности. На этой основе и формируется обществен­ное мнение как особое состояние общественного созна­ния с его отношением к различным событиям и фактам жизни коллектива. Устойчивый позитивный настрой коллектива, его ожидания (потребности) мобилизуют социально-творческие начала личности, объединяя об­щественные и художественно-творческие мотивы учас­тия, рациональный и эмоциональный моменты, развивая чувство долга, товарищества, сознательной дисциплины, побуждая к совершенствованию и т. д.

Наиболее ярко это проявляется в специфических обстоятельствах деятельности агитационно-художествен­ных коллективов, особенно цехового направления, кото­рая может быть эффективна в силу ее неповторимости, конкретности, злободневности, максимальной прибли­женности к своему трудовому коллективу, и социально­художественный результат этой деятельности связан прежде всего с актуальными потребностями «ближай­шего окружения» и оценивается воздействием на него. Это обстоятельство становится определяющим и в сис­теме средств воспитательного воздействия на участника самодеятельного художественного коллектива. «Актив­ность в сфере культуры есть, с одной стороны, проявле­ние существенных внутренних характеристик личности, а с другой — процесс перевода внешнего во внутреннее, общественного в индивидуальное» ', что в условиях жиз­недеятельности агитколлективов способствует достиже­нию высокой степени идентификации установок лично­сти с коллективными ценностями и нормами.

Так, например, по мнению 51,3 процента участников агитколлективов, сформированных по произвольному признаку, и 87 процентов участников агитколлективов цехового направления, их активная деятельность в из­бранном виде агитационно-художественного творчества оказывает большое влияние на рост результативности в основной работе, резко сокращает возможность нару­шения трудовой дисциплины.

Цели и задачи деятельности агитационно-художест­венных коллективов, особенности их организации, учеб­но-воспитательной и творческой работы, характер вза­имодействия с аудиторией, трудовым коллективом вы­двигают, как показывает опыт, перед агитбригадовцами

1 Культурная деятельность: Опыт социологического исследова­ния. — М., Наука, 1981. С. 39.

*Стр. 75*

обязательные требования, рожденные самой природой этого боевого вида массового художественного творче­ства: вести свою агитационно-пропагандистскую работу не только со сцены, но и вне ее. И это обстоятельство еще более расширяет и усиливает их действенность, еще более повышает социальную значимость агитационно­художественного коллектива. Эта работа и есть зеркало воспитательного эффекта.

Особенности деятельности агитационно-художествен­ного движения определяют и специфический характер оценки ее результата, который имеет в подавляющем большинстве случаев не только и не столько художест­венную ценность, сколько ценность практическую, «ути­литарную», связанную с решением конкретных задач в жизни своего трудового коллектива. В этом проявляет­ся огромное общественное значение агитационно-худо­жественного самодеятельного творчества, определяемое злободневной местной тематикой и постоянно действу­ющей конкретной «обратной связью», максимально оче­видной в деятельности агитколлективов цехового напра­вления.

Поэтому одним из самых главных, определяющих критериев работы агитационно-художественного коллек­тива становится степень их влияния на формирование общественного мнения. А чтобы влиять, надо знать, на­сколько действенным было каждое выступление, в ка­кой степени оно способствовало пропаганде нового, про­грессивного, помогло ли искоренить недостатки. Кон­кретность социально-художественных задач, стоящих пе­ред агитбригадами, побуждает анализировать связь между результатом своей деятельности и окружающей жизнью, в первую очередь жизнью и делами трудового коллектива. В программах многих коллективов, напри­мер народной агитбригады «Горизонт» шахты Центральная г. Воркуты, «Шуровка» глиноземного цеха Бого­словского алюминиевого завода Свердловской области, «Мы — тракторостроители» Ташкентского тракторного завода имени 50-летия СССР и многих, многих других,

*Стр. 76*

возникла и эффективно действует постоянная рубрика: «По следам наших выступлений». Нередко такая обще­ственно-художественная форма творческой деятельно­сти агитбригад диктуется самой жизнью, как это про­изошло, например, в работе народного коллектива агит­бригады «Рында» г. Жданова (руководитель А. Рожинский). В одной из ее программ был такой эпизод.

Участники программы. Существуют браки не родственные,

Не семейные, а производственные.

Первый участник. Свидетельство о браке. Выдано участ­ку мастера *(следует фамилия)* механического цеха... *(Далее кон­кретный материал о заводском браке.)*

Второй участник. Свидетельство о браке. Выдано слеса­рю корпусного участка...

Все участники.

За все мы с тобой в ответе!

Это отнюдь не пустяк!

От этого брака дети —

Халатность! Распущенность! Брак!

После первого же выступления агитбригады боль­шинство работников, «отмеченных» в агит представлении, резко повысили качество своей работы, после чего обратились к агитбригаде с просьбой «взять обратно сви­детельство о браке». Агитколлектив с удовольствием сде­лал это в своей следующей программе, правда, составив новые «свидетельства» на других нерадивых работни­ков.

Разумеется, в большинстве случаев трудно вычле­нить заслуги общественно-художественной деятельно­сти агитбригады среди общих усилий и мер, принима­емых администрацией предприятий, партийными, проф­союзными, комсомольскими организациями, так как дея­тельность агитационно-художественного коллектива са­мым тесным образом связана с деятельностью админи­стративно-хозяйственного, партийного, профсоюзного ру­ководства предприятия, села, региона. Как известно, в своем постановлении «О мерах по дальнейшему разви­тию самодеятельного художественного творчества» министерства обязало, все ведомства, хозяйственных руководителей «создавать все необходимые условия для развития художественной самодеятельности на

*Стр. 77*

предприятиях, в школах, училищах». В этой связи следует отметить, что позиция руководителя вообще является мощным фактором, влияющим на развитие художест­венного самодеятельного творчества. Но особое значе­ние она приобретает для функционирования именно агитационно-художественных коллективов, специфика работы которых требует нередко незамедлительной об­щественной, административной реакции — принятия определенных мер, изменения определенных производст­венных ситуаций и т. д. Ведь в своих представлениях агитбригады, как правило, вскрывают негативные яв­ления, оперируют острыми, злободневными фактами, что не всегда устраивает отдельных руководителей — поддержка такой деятельности и тем более инициатива по ее формированию и развитию требуют особой прин­ципиальности, мужества, самокритичности. Анализ су­ществующего опыта показывает, что те руководители, которые оказывают активную поддержку развитию аги­тационно-художественного творчества на всех уровнях: от цехового агитзвена до городского агиттеатра, — по- настоящему болеют за дело, понимая важную роль агитколлективов в деле идейно-политического, нравст­венного, трудового воспитания людей, в решении кон­кретных народнохозяйственных задач.

Вот выдержки из архива агитбригады «Рында»:

«Ждановский горком партии рекомендовал всем парторганизациям города обсудить статью дважды Ге­роя Социалистического Труда, депутата Верховного Со­вета СССР т. Гиталова «Дума о хлебе». В ней ярко была отражена забота о выполнении Продовольствен­ной программы страны.

По заданию парткома агитбригада «Рында» подго­товила программу, которую неоднократно с успехом по­казывала в своих производственных подразделениях и на агитплощадках микрорайона».

...В центре города Жданова, в сквере у городского театра, находится братская могила отряда продраз­верстки, бойцы которого погибли в 20-е годы в борьбе с кулаками. Бойцы отряда подверглись жестокому истя­занию: местные жители нашли их мертвыми, со вспоро­тыми животами, заполненными зерном...

...Мы молча стоим под распахнутым небом,

Вокруг колобродит весна,

В сердцах принесенная горсточка хлеба —

Не ты ли Россию спасла?! —

пели агитбригадовцы.

Далее шел инсценированный рассказ, своеобразная театрализованная беседа о статье Гиталова «Дума о хлебе»:

...Мы явственно видим дел панораму,

И не случайно тема сейчас —

Продовольственная программа!..

Что лично сделал каждый из нас!..

Затем шел разговор о конкретных задачах: шефской помощи колхозам, выполнении заказов сельского хозяй­ства, экономии хлеба в быту.

На сессии Верховного Совета СССР, состоявшейся в июне 1983 года, посвященной принятию Закона СССР о трудовых коллективах, в одном из выступлений упоми­налось о Донецкой шахте имени Засядько, которая благодаря усилиям всего коллектива из отстающей вышла в передовые. Этот успех в полной мере разделяет и агитбригада этой шахты «Донецкий уголек», принимав­шая активное участие в ликвидации недостатков в ра­боте шахты. Так, в одной из ее программ — «НОТ на­оборот» — на мотив известной песни звучало:

Мы едем, едем, едем

Не в дальний край с тобой,

Мы больше часа едем

К себе в родной забой!

Выступление агитбригады ускорило решение одной из многочисленных проблем, мешающих работе шахты: через некоторое время была введена новая, дополни­тельная клеть. •

Еще пример из опыта агитационно-художественной деятельности коллективов Донецкой области: в механи­ческом цехе Ждановского судоремонтного завода цехо­вой партийной организацией был проведен рейд по про­верке загрузки оборудования, который обнаружил про­стои его во вторую и третью смены. Но повышение сменности — большая и длительная работа, связанная с изменением жизненного уклада работающих. Агитзвену «Корабел» было поручено провести своими,

*Стр. 79*

агитационно-художествеиными, средствами разъяснитель­ную работу, доказать необходимость и целесообразность перемен.

Тесной связью с руководством предприятия отмече­на и деятельность народной агитбригады «Резец» Рутчеиковского рудоремонтного завода. Выступления агит­бригады поддерживают и направляют партком, комитет профсоюза, администрация завода. Они требуют от ру­ководителей подразделений давать ответ на каждое кри­тическое замечание, призывают к порядку тех, кто попал на заметку «Резца». Примечательно, что не раз дирек­тор завода собирал всех начальников цехов, предлагая им посмотреть новую сатирическую программу агит­бригады, а потом назначал сроки устранения отмечен­ных в программе недостатков.

Четырнадцать цеховых агитбригад действуют на ме­таллургическом заводе г. Белая Калитва Ростовской области, где введены в практику их выступления перед партийным и хозяйственным активом завода, после чего следует обсуждение наиболее острых и важных проб­лем, поднятых в агит представлениях, и намечаются конкретные пути их разрешения.

Поскольку активная заинтересованность административно-хозяйственных руководителей является одним из существенных условий развития самодеятельного агитационно-художественного творчества, особое значение приобретает разъяснительная работа во всех звеньях руководства, вовлечение его в составы оргкомитетов смотров, советов по развитию художественного самодеятельного творчества, агитационно-художественного движения на предприятиях, в колхозах, совхозах, в различных учреждениях и учебных заведениях, разработка со­ответствующих документов, закрепляющих его участие в этой деятельности. Эта разъяснительная работа должна проводиться как партийными, профсоюзными и комсо­мольскими организациями, так и культурно-просветительными работниками на различных уровнях руководства художественным самодеятельным творчеством, руководителями агитационно-художественных коллекти­вов, их активом.

Агитационно-художественный самодеятельный кол­лектив — одно из самых эффективных звеньев идеоло­гической, воспитательной работы клуба, условия и об­стоятельства его жизнедеятельности требуют взаимосвя­зи и единства всей системы воспитательного

*Стр. 80*

воздействия, «чтобы самодеятельность масс обслуживалась объ­единенными силами существующих организаций, ибо порознь взятая помощь массам со стороны этих органи­заций ничтожна» 1. Единство партийного, администра­тивного, общественного и организационно-творческого руководства — важное и необходимое условие сущест­вования самодеятельности всех видов и жанров искусства, оно приобретает особую значимость для развития и эффективной деятельности агитационно-художественных коллективов. Это определяется злободневным, актуаль­ным характером их работы, ее нацеленностью на реше­ние конкретных идейно-воспитательных и народнохозяй­ственных задач. В конечном итоге в этом еще раз проявляется и единство общественной и художественно­творческой природы деятельности современных агит­бригад, чья убежденность и страстность, способность увлечь и повести за собой людей, самоотверженность и высокая отдача, помноженные на постоянный кропотли­вый поиск, всегда были и будут залогом успеха этой деятельности.

Стр. 81

**Беседа третья**

**О КРИТИКЕ**

**И ЧРЕЗВЫЧАЙНОЙ**

**ОСТОРОЖНОСТИ**

«Естественный принцип жизнедеятельности нашего общества — критика и самокритика. Без них нет разви­тия»

Смелость, честность, принципиальность, пронизы­вающие всю атмосферу партийного съезда, — это стра­стный призыв к нам, агитбригадчикам, активизировать свою работу, сделать ее результаты еще более эффек­тивными, конкретными, осязаемыми. Без самого заин­тересованного участия всех честных советских людей, и в первую очередь рядовых искусства художественной агитации и пропаганды, в сложном очищающем про­цессе борьбы за лучшее завтра нашей страны, нашего народа самые точные и мудрые слова могут потерять свою живительную силу.

Но ведь критика — это и наше главнейшее оружие! И то, что на общегосударственном уровне выявляется в партийных, государственных, профсоюзных документах,— это и наши цели, наши «мишени», только менее масштабные, которые ждут, чаще всего с опаской, сво­ей агитбригады. И целей этих пока еще, увы, пре­достаточно, так что спокойной жизни для агитбригадчиков в ближайшее время не предвидится. Да и несовместимые это понятия — спокойная жизнь и аги­тационно-художественное творчество. Сегодня от нас ждут как раз обратного — деятельного беспокойства!

Требования партии: немилосердно избавляться от стяжателя, хапуги, пресловутой «лапы», вора, очковтирателя,

Стр. 82

волокитчика... Назовите хоть кого-нибудь, кто не разделяет этой точки зрения?! Вроде нет таковых. А все равно проблемы ликвидируются крайне мед­ленно.

Коренной перелом, радикальные перемены, ускоренное развитие... А ведь зачастую, горячо ратуя за ра­дикальные перемены в нашем сознании и поступках, мы не обращаем серьезного внимания на то, что на са­мом деле нас цепко удерживает инерция старых пред­ставлений и схем. Мы привыкли, притерлись, срослись, а потому не видим, не замечаем, не реагируем... Не по­ра ли вернуть изначальный, подлинный смысл целому ряду прижившихся в нашей жизни понятий: «взял» (на производстве, у потребителя) — значит украл; «дал» (распределителям ценностей—материальных или пре­стижных) — значит взятку; «приписал» (ради себя или своего коллектива) — обманул государство; «достал» (дефицитный товар)— нарушил право других; «сор­вался» (с работы)—прогулял; «отписался» (в ответ на претензию) — проявил бюрократизм, незаметно оказав­шийся снова одним из опаснейших врагов нашего об­щества. О нем предупреждал еще В. И. Ленин, дав этому понятию точное, классическое определение: «Бюрократизм означает подчинение интересов дела интересам карьеры, обращение сугубого внимания на местечки и игнорирование работы, свалку за кооптацию вместо борьбы за идеи».

«...Вместо борьбы за идеи». Что может быть страш­нее?! Неточные и искаженные данные — плановые, отчетные. Что стоит за ними? Физиономии карьеристов. Людей, ищущих легкие пути наверх. Разрастаясь, двига­ясь по иерархической лестнице, фальшивая информация «подпирает» работников разных уровней. Начиная с «невинного» обмана, они быстро доходят до циничной лжи и грубого очковтирательства...

Негодный стиль непременно сопровождается подав­лением критики и забвением гласности, расправой над неугодными людьми, окружением себя подхалимами. Так легче добывать реальные блага за счет мнимых ре­зультатов.

В наш повседневный лексикон как-то незаметно вкрались и такие выражения: «несоблюдение технологической дисциплины», «конструктивные недоработки», «некачественное изделие» и пр. Мы привыкли к подобным формулировкам, притерпелись к ним.

Стр. 83

Между тем все эти словесные изыски давно пора за­менить одним внятным и емким словом — халтура!

Халтура — это скверно сконструированная, еще ху­же сделанная и потому никому не нужная вещь, это впустую истраченные материалы, труд и деньги, это возмущение и негодование многих тысяч людей. Это плохая работа.

А несуны? И слово-то какое возникло — почти лас­ковое, словно нежно пожурили, вместо того чтобы ис­пользовать старое, проверенное — вор!

И что же: бюрократы, очковтиратели, несуны, до­ставалы и другое жулье разнокалиберного пошиба — невидимки из романа Герберта Уэллса?! Рядом с ними никого нет? Вакуум? Никто с ними не трудится бок о бок, не перебрасывается в курилке мнениями о фут­боле или кинофильме? Не видим? Не замечаем? Не реа­гируем? Или на этом предприятии (в колхозе, цехе, от­деле) нет агитбригады? Так создайте сейчас же и вклю­чайтесь в борьбу!..

Ведь если я гореть не буду,

И если ты гореть не будешь,

И если мы гореть не будем,

Так кто же здесь рассеет тьму? —

поэт спрашивает об этом и у нас с вами!..

А может быть, боимся?.. Ну, не боимся — опасаемся чего-то? Недовольства коллег по работе, косого взгля­да начальника? Нарушения трусливого принципа «не выносить сор из избы»? Не видим, не замечаем, не хо­тим связываться, но в то же время с радостью и ис­кренней надеждой вчитываемся в партийные докумен­ты и ждем с нетерпением, когда же, наконец, все то, на что надеемся, произойдет. Но как, по мановению какой волшебной палочки? Без нас, без каждого из нас, само собой? Чудес не бывает, само ничего не произой­дет! А значит, — активнее, острее, деятельнее надо ра­ботать, быть смелее, точнее, конкретнее!

Цитаты из центральных газет, какими бы точными и злободневными они ни были, многократно повторяе­мые в одиночку и хором, ритмично и темпераментно, а костюмах и декорациях участниками различных агитбригадных программ, еще не позволяют нам говорить о наиболее полном и уж тем более эффективном на­шем участии в идеологической работе. КПД таких вы­ступлений невысок: редкий человек не читает ежедневно

Стр.84

но газет, не слушает радио, не смотрит телевизор... Ах, как хотелось бы, чтобы, скажем, агитбригада цеха № 7 или птицефермы № 3, помимо этих верных, точных и зло­бодневных цитат, всегда проникала бы в умы и души своей аудитории, своего зрителя, разоблачая не вообще несунов, а того-то и того-то по фамильно, не вообще бюрократизм, а бюрократов такого-то и тако­го-то, не вообще призывала бороться за мир, а рас­крывала, как это возможно именно в конкретных об­стоятельствах трудовой жизни цеха № 7 или птицефер­мы № 3. А то, боюсь, вволю посмеявшись над гипоте­тическим несуном, свой, с именем и фамилией, несун снова спокойно будет таскать домой государственную продукцию; бюрократ, восторженными овациями под­держав борьбу с бюрократизмом, уверенно будет вос­седать в своем кресле и далее, а кое-кто, охотно по­смотрев на борьбу с пьянством «вообще», пойдет «про­пустить по стаканчику» сразу же после агитбригадного представления.

Не многовато ли у нас, в нашем самодеятельном агитационно-художественном хозяйстве этой активной, темпераментной, яркой деятельности «вообще»?! А вроде бы труда потрачено немало — не легко ведь дается эта яркость, темпераментность, слаженность на сцене! Хоть и не легко, но все-таки... легче, чем, ска­жем, бороться с пьянством не в беломраморных двор­цах культуры в свете прожекторов, а играя свою про­грамму возле пивных точек, которые народ метко ок­рестил «мутным глазом», где, между прочим, в опре­деленное время постоянно появляется определенного толка народец, создав своеобразный «клуб по интере­сам»! (К слову сказать, народная агитбригада «Гори­зонт» из Воркуты уже сыграла свою антиалкогольную программу в ресторане «Воркута».) Может быть, со всей принципиальностью ахнуть по бюрократизму все- таки легче, чем повысить голос на «уважаемого Иван Иваныча»?! «Может быть, куда легче, — я цитирую иро­ническую реплику, прозвучавшую на VIII съезде Союза писателей, — пожалеть незримых обитателей далекого ливерпульского дома, нежели конкретную бабку в со­седнем окошке?..» Нет-нет, я не протестую против тем и проблем типических, драматургии обобщенной — эта часть агитационно-художественного движения реально существует и будет существовать всегда, и было бы по меньшей мере неразумно не замечать или отрицать

Стр. 85

ее. Но... оставим типическую драматургию коллективам, способным ее поднять (ведь они смыкаются здесь с кол­лективами профессиональными, в какой-то степени вступая с ними в творческую конкуренцию), — агит- театрам широкого ведомства, широкой географии. Или агитбригадам, где со временем выросли по-настоящему яркие, одаренные актеры, которым стали тесны одежды конкретной сиюминутной агитбригадной драматургии, которые стремятся «поиграть роли», а типическая дра­матургия как раз предоставляет такую возможность. (Кстати, история нашего искусства подарила нам и этот опыт — вспомните эволюцию ТРАМов, финал сине- блузного движения...)

И все-таки основной массив агитационно-художест­венных самодеятельных коллективов - те, от которых общество ждет конкретности, реальной, ощутимой поль­зы в локальном трудовом коллективе, в сфере «бли­жайшего окружения», — агитколлективы цехового на­правления.

Вспомним еще раз из теории.

Конкретность социально-художественных задач, стоящих перед агитбригадами, обусловливает тенден­цию к установлению устойчивой связи между резуль­татами агитационно-художественной деятельности и окружающей жизнью, в первую очередь с жизнью и делами трудового коллектива. И одним из главных, оп­ределяющих критериев деятельности агитационно-худо­жественного коллектива становится степень его влия­ния на формирование общественного мнения, конкрет­ная результативность и эффективность его работы.

Конкретно (не взирая на... не опасаясь) — это труд­но, очень трудно. Здесь нельзя слукавить, недосказать, обойти стороной, нельзя ошибиться — в анализе проб­лемы, в отборе фактического материала, в позиции ху­дожника...

... Говорит прекрасный советский писатель Виктор Астафьев: «... чем больше дано человеку ума, совести, образования, тем более сложно, более тревожно он порою живет. Я вот честно вам скажу, доходишь иногда до какого-то края, болеешь, переживаешь, ох­ватывает чувство депрессии, и думаешь, ну как хорошо живется просто обывателю. Даже завидуешь — живут же люди: купили ковер, телевизор, завели в доме 150 модных книг, мясо добыли, сидят тихо, все им нра­вится, все их устраивает. Никого они не критикуют, а

Стр. 86

хоть закритикуй, им от этого ни жарко, ни холодно...»

Хорошо живется...

А человеку активному, болеющему за дело, за правду, труднее, но он никогда не поменяется места­ми с «хорошо живущим» обывателем, ибо всем своим существом, сердцем, умом знает: «Кто искренне дума­ет, что высшие и единственные .цели человеку нужны так же мало, как корове, что в этих целях «вся наша беда», тому остается кушать, пить, спать или, когда это надоест, разбежаться и хватить лбом об угол сун­дука» (А. П. Чехов).

Высшие цели питают мужество, честность, смелость. А смелость, скажем прямо, очень нужна в нашем деле, ибо «не любит признавать никто себя в сатире», как от­мечал еще И. А. Крылов. Да и не перевелись еще руко­водители разного ранга, в той или иной степени влияю­щие на развитие нашего агитационно-художественного самодеятельного творчества, в ком жива сила «компли­ментарной инерции», нет-нет да и услышишь от агит- бригадчиков: «А нам велели сократить «негативный» ма­териал и добавить «позитивный»...» Наверное, чтобы уравновесить «добро и зло», чтобы, упаси боже, не по­думал кто, что плохи дела в «Н-ском королевстве». И что любопытно: такая перестраховка на местах — вещь сугубо стихийная. За все годы работы я что-то не припомню ни одного инструктивного указания сверху типа: столько-то процентов лирики, столько-то граж­данственности, столько-то обличения, столько-то вос­певания. Указаний нет, а ретивых исполнителей несуще­ствующих указаний — хоть отбавляй. Значит, живы еще кое-где незабвенные Антоны Антонычи Загорецкие: «А если б, между нами, был ценсором назначен я, на бас­ни бы налег: ох! басни — смерть моя!» Не грех еще раз напомнить таким любителям «агитбригадного сиропа» предостерегающие слова В. И. Ленина о том, что «страшны иллюзии и самообманы, губительна боязнь истины». Не досадлива, не вредна — губительна!..

... И опять мы неизбежно возвращаемся к поняти­ям, о которых уже шла речь в предыдущих беседах, — гласности, правде...

Ни блестящее владение ремеслом драматургии и режиссуры, ни актерские таланты и обилие художест­венных выразительных средств — ничто не заменит в нашей агитационно-художественной деятельности спо­собности всегда говорить правду. Никогда правда не

Стр. 87

была препятствием ничему хорошему — ни нравствен­ному, ни гражданскому, ни интернациональному ста­новлению человека. И никогда ни в каком произведе­нии не может быть правды в избытке: слишком малая доля ее — бывает, случается, к сожалению, что она и вовсе там отсутствует, но в избытке — никогда! Самая важная, самая существенная способность говорить прав­ду требует от нас и «сметь свое суждение иметь». А по­тому суждение это должно быть обоснованно, доказуе­мо, убедительно. Здесь душевный порыв, строгий расчет и творческая мысль сплавлены воедино. А резуль­тат— «...ума холодных наблюдений и сердца горест­ных замет» — точен и узнаваем. Нет точности и узна­ваемости — нет эффективной критики, ее КПД начина­ет уверенно стремиться к нулю.

Критика, да еще конкретная, точная, узнаваемая, — дело не однозначное, ибо сама конкретность—синтез многообразного. Сколько обид из-за неверно, поверх­ностно увиденной «конкретности», неточного, ошибоч­ного «адреса» критики помнит агитбригадная история! Тем более что критика в нашей социально-творческой деятельности имеет (должна иметь!) художественный облик, а это усиливает характер эмоционального воз­действия на аудиторию и на... объект критики. (Не раз .мне приходилось наблюдать, насколько острее воспри­нимают критику, облаченную в художественную форму в агитбригадном представлении, играемом в небольшом зале, цехе, красном уголке при малом стечении народа, нежели критику, например, печатную, информативную, рассчитанную на куда большее число читателей. Пара­докс? Нет, специфика психологии восприятия!) А если учесть, что в подавляющем большинстве случаев кри­тика в агитационных программах прибегает к категори­ям смешного, а не к высоким жанрам трагедии и драмы, к сатире и юмору, то становится очевидной столь актив­ная реакция зрительского восприятия: ведь смех — одно из самых разящи\* средств воздействия. Сатира без юмора — вещь одноплановая, плоская, и потому, верно, гостья редкая в агитбригадных спектаклях: смех придает ей дополнительные силы. Юмор же без сати­ры — явление, встречающееся чаще, но... не в критиче­ской части программ. Он скорее правомочен в так на­зываемом позитивном материале, в котором все стре­мятся уйти от назойливей назидательной декларатив­ности, но лишь не многим это удается.

Стр. 88

Впрочем, бывает еще и юмор третьего рода — без всякого смысла, порождающий и такой же смех. По меткому замечанию Михаила Жванецкого, «... смех про­стой и смех со смыслом — разные. Первый похож на оханье от зубной боли, второй — открытие». Смысл, цели, конкретность, узнаваемость, юмор... Как все взаимосвязано, взаимообусловлено и взаимодейственно.

Когда пытаются смеяться не над конкретными носи­телями зла, а над обобщенным явлением, не над пья­ницей, а над пьянством, не над демагогом, а над дема­гогией в целом, то пьяница, демагог, волокитчик, брако­дел теряют узнаваемые, конкретные черты. А без узнавания нет открытия и нет смешного! Вероятно, сле­дует заметить и то обстоятельство, что встречаются сре­ди нас, хотя скажу откровенно, крайне редко, люди... без чувства юмора или, вернее, с неразвитым чувством юмора. Таких Г. А. Товстоногов сразу же признает про­фессионально непригодными, но мы, имея дело с ис­кусством не профессиональным, а самодеятельным, не будем столь категоричны и настоятельно посоветуем развивать в себе эту способность. Поверьте, чувство юмора поддается развитию, как и все, что связано с духовной культурой. А нежелающим это делать можно только напомнить известный афоризм: «Если у тебя нет чувства юмора, то хотя бы должно быть чувство, что у тебя нет чувства юмора».

Юмор всегда конкретен, узнаваем, смешон своими ясными связями и параллелями с реальностью, своей способностью вскрывать невидимое простым глазом, боязнь «вынести сор из избы» — это же в конце концов нежелание смеяться над самим собой. Но ведь умение смеяться над самим собой во все времена было призна­ком ума, свидетельством силы человека, его способно­сти трезво осознавать свои недостатки и их исправ­лять — этому и помогают юмор, сатира. Если мы заин­тересованы в развитии смешных жанров в нашем мас­совом искусстве, нам нужно вспомнить о таком необхо­димом, прекрасном и часто забываемом нами качестве человека, как способность к самоиронии. Смех — он от века чинов не разбирал. Тем и силен, тем и нужен лю­дям.

А мы как-то незаметно отучили себя от подлинной, острой, нелицеприятной критики, не только «верха», но и «низы», отвыкли от иронии, от сарказма. Отвыкли от очищающего, исцеляющего, спасительного смеха.

*Стр. 89*

Кто же будет спасать нас, если мы сами не будем сме­яться над собой? Разве лучше, если будут смеяться над нами?!

В. Маяковский, вспоминает Вс. Мейерхольд, сказал как-то: «Чтобы смеяться, надо иметь лицо!»

Позволю себе добавить: лицо гражданское, нрав­ственное, производственное, творческое!.. Чтобы иметь моральное право, чтобы быть убедительнее, смелее, чтобы не возникало «барьера недоверия», когда в от­вет на самые верные критические слова в зале неволь­но возникает скептическое: «А сам-то ты?..»

Здесь все имеет значение: и точность адреса, и убе­дительность, конкретность, узнаваемость факта, и мо­ральное право, и творческая состоятельность — эта не­редкая ахиллесова пята нашей деятельности. Она, твор­ческая состоятельность, сама, в свою очередь, склады­вается из многих художественно-творческих граней: художественной правды, яркости замысла, выразитель­ности решения... И — чувства меры и вкуса. Последнее в процессе поиска художественных решений критиче­ского материала становится порой определяющим для достижения желаемого результата.

Истина о том, что социальные, нравственные, психо­логические процессы формирования общества, тем бо­лее нового, требуют чрезвычайной осторожности, впрямую относится к такому тонкому и острому инстру­менту, как критика во всех формах ее проявления.

«Чрезвычайная осторожность» — это и художест­венно-творческая категория, она содержит в себе и тре­бования к соблюдению вкуса, такта, чувства меры.

«О ты, который сочетал с глубоким чувством вкус столь верный...» — к каждому ли из нас сегодня приложим эти полные глубокого смысла пушкинские слова, где «вкусу» дается определение «верного»?

Не засорены ли кое-где «источники вкуса», как за­соряются реки и озера? Этому нередко способствуют и средства массовой информации — радио, телевидение, забавляющие свою многомиллионную аудиторию шля­герами не самого высокого ранга, и наш кинопрокат со своими пресловутыми «Анжеликами» и «Пиратами XX века», да мало ли еще что?..

Устоять перед этим, увы, не мелким половодьем очень непросто, оно легко проникает в сознание, а надо устоять, удержаться, бережно сохраняя, воспитывая в

Стр. 90

себе ростки подлинного вкуса, высокой культуры, от­бирая в окружающем нас мире книг, музыки, живопи­си, театра самые высокие образцы, которые станут нашими учителями и хранителями. А мы порой выходим на сцену, вольно или невольно стараясь потакать не­взыскательному вкусу части аудитории, особенно ауди­тории молодежной, которая иногда изрядно путается, шарахаясь из стороны в сторону, во вкусовых ориенти­рах. Искусство, тем паче искусство художественной агитации и пропаганды, — область деятельности, ответ­ственной за духовный мир человека, за его формирова­ние как личности. И идти на поводу у зрителя, оправды­вая себя тем, что «иначе не поймут», «не примут», «не понравится», — занятие здесь не всегда благородное. (А ты сделай настолько талантливо, настолько убеди­тельно, чтобы и поняли, и приняли, и понравилось, а не плетись в хвосте невзыскательной аудитории!)

Искусство и сфера обслуживания — ведомства раз­ные. Это в торговой сети лозунг «Клиент всегда прав» прогрессивен во всех случаях. Искусство же не только обязано понимать вкус и эстетические требования пуб­лики, но и формировать этот вкус, эти требования. По известному определению, художник должен быть «чуть впереди».

А юмор, этот верный спутник критики, еще более ужесточает и без того серьезные требования к нашему вкусу, такту, чувству меры. (Признаемся, что найдется еще немало людей, готовых «поржать» потому, что увидели на сцене откровенную безвкусицу и пошлятину, или просто потому, что «... нос на боку». И так проста, так легко достижима может быть эта радостная для тех, кто на сцене, реакция зала, что порой растворя­ются в тумане ориентиры вкуса, предательски толкая нас на мель...)

Критика, сатира, юмор — до чего же трудное дело!.. В. Г. Белинский не случайно писал: «Искусство смешить труднее искусства трогать...»

Критика, сатира, юмор — до чего же это ответствен­ное дело!..

«Словом можно убить, словом можно спасти...» — сказал поэт. И это настолько точно по своей сути, что даже не выглядит художественным преувеличением.

«Убить словом» — задача, встречающаяся в агит- бригадной практике настолько редко, что о ней можно было бы и не говорить, если бы это не случалось — не-

Стр.91

вольно, незапланированно, неожиданно для нас самих, но случалось. Потому снова напомню: требуется осто­рожность!..

А вот «спасти» — для критики (сатиры, юмора) зада­ча самая распространенная, самая общественно значи­мая, самая благородная! И об этом необходимо пом­нить.

Таких — не убоимся этой формулы — «дел по спасе­нию»— невпроворот! Это и наш повседневный (порой такой убогий) быт, и наши условия труда (порой заст­рявшие на уровне начала века), и многострадальная экология, наука, культура... Завидный пример подает нам центральная печать — газеты, журналы, теле- и кинопублицистика. Но никакой самый мощный арсенал всесоюзных средств массовой пропаганды и агитации не освободит нас от наших конкретных, «частных» агитбригадных дел. А ведь еще надо преодолеть в каждом — в каждом!— невольно задержавшегося с недалеких вре­мен Фому неверующего с его убеждением: «посмотрим, что дальше будет, а пока погодим». Нельзя «годить», некогда, история не оставила нам времени на стороннее ожидание, никто ничего не сделает за нас, вместо нас, для нас. Ни в экономике, ни на производстве, ни в куль­туре... И никто не сделает того, что должны, обязаны сделать агитбригады в это очень непростое, очень важ­ное для страны время, когда речь идет — ни больше, ни меньше — о нравственном здоровье общества,

Стр.92

**ДРАМАТУРГИЯ**

АГИТАЦИОННО

ХУДОЖЕСТВЕННЫХ

ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Главное, что определяет специфику агитационно-художёствённого творчества, — это его документальная сценарная основа. Документ и факт — активные, убе­дительные средства, нашедшие в драматургии агитколлективов различные формы своего выражения: от прос­того их переноса на сцену до глубокого художествен­ного обобщения. В сценариях активно используются конкретные события, факты, имена для того, чтобы на близком и понятном материале решить важнейшие по­литические, хозяйственные, нравственные проблемы, решить своими средствами в целях максимального эмоци­онального воздействия на зрителя.

Суть искусства художественной агитации и пропа­ганды необычайно точно и емко определил А. В. Луна­чарский, понимавший его как такой пропагандистский процесс, в котором «благотворно действующие на об­щество идеи заключены в художественную форму, т. е. прежде всего действуют не рассуждением, а живым показом жизни в образах» **1**.

Сказанное выше можно с полным правом отнести к сегодняшнему самодеятельному искусству художест­венной агитации и пропаганды, имея в виду тесное единство общественного и художественного. Соединение в искусстве художественной агитации и пропаганды этих двух начал делает его наиболее значимым и акту­альным видом клубной самодеятельности. Это единство роднит самодеятельное искусство художественной

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Луначарский А. В. Критика и критерии. М., 1938. С. 230. 04

Стр. 94

агитации и пропаганды с профессиональным искусством, передовой отряд которого не мыслит свое творчество без «точного отражения ритма, движения жизни, глав­ных тенденций ее процесса, активного вторжения в жизнь каждого коллектива, каждого человека» **1.**

Опираясь на единые творческие основы драматур­гии и режиссуры, самодеятельные агитационно-художе­ственные коллективы, живущие в особых, нежели про­фессиональные творческие организмы, условиях, реша­ющие в основном свой конкретный круг задач,, име­ющие, как правило, свою стабильную аудиторию, отличный от профессиональных коллективов состав участников, специфические принципы и направления деятельности коллектива, требуют и специфического характера этой драматургии, ее выразительных средств.

Главная черта драматургии агитколлективов — тес­ная связь содержания, идейной направленности с на­сущными задачами времени, стремление наиболее пол­но и ярко отобразить окружающую жизнь, остро чувст­вуя актуальные, волнующие свою аудиторию проблемы и откликаясь на них, что в конечном итоге способство­вало бы идейно-политическому, эстетическому, нравст­венному воспитанию трудящихся, повышению их соци­альной активности.

Основой любой драматургии прежде всего является непрерывно развивающееся целенаправленное действие, выраженное в столкновении характеров, убеждений че­рез поступательную логическую цепь событий. Действие (а не внешнее его проявление), в основе которого лежит конфликт, — главный признак драматургии.

Никакая логическая последовательность, часто встре­чающаяся во многих клубных сценариях, — хронологи­ческая, биографическая, даже сюжетная — не может подменить подлинную действенную основу драматургии.

Целенаправленность непрерывного действия обусло­вливает его развитие, нарастание, преодоление преград во имя того, что является главной мыслью, идеей про­изведения. Этому должно быть подчинено все: выбор документальной фактической основы будущего сцена­рия, привлечение того или иного литературного или му­зыкального материала, отбор выразительных средств драматургии, способ контакта со зрительным залом

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1**.Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. 2-е изд. М, 1972. С. 30.

Стр. 95

и т. д., и, наконец, сама композиция драматургического произведения. Отсутствие или расплывчатость непре­рывной линии действия является свидетельством отсут­ствия четкого драматургического замысла, который дол­жен содержать в себе гражданское, идейное толкование фактов, событий, характеров, замысла, являющегося предощущением будущего сценария и его эпизодов.

Тема, идея, замысел, решение, композиция, действие, конфликт — понятия, обязательные для любой драма­тургии, в этом проявляется естественное и закономер­ное родство драматургии агитколлективов с драматур­гией кино, телевидения, и прежде всего с драматургией театра и эстрады, с которыми ее объединяет сцениче­ский характер воплощения материала. Отличие же не в существе, а в конкретных, частных, локальных задачах и способах их решения.

Драматургия агитколлектива, как правило, опреде­ляет и способ контакта со зрителями, его открытую публицистичность, прямое обращение в зрительный зал. Такой характер драматургии, логично вытекающий из активных, сегодняшних злободневных задач, имеет и свой практический смысл, связанный с последующим ее воплощением. Уровень актерского мастерства большин­ства участников не дает им права на равных конкури­ровать с традиционным театром в области психологической драмы, а публицистически открытый, прямой прием реализации сценарного материала может опереться на подлинную гражданскую заинтересованность, активность, искренность участников в не меньшей степени, чем театр на развитый актерский аппарат, на высокое мастерство труппы.

Задачи агитационно-художественных коллективов, их драматургии связаны с воспитательными задачами партии и государства. Выполнение этих задач требует идейной убедительности и страстности, способности увлечь и повести за собой людей, то есть всего того, что отличает искусство агитации и пропаганды.

Жить одной жизнью со своим зрителем, знать его чаяния, проблемы, победы означает еще и не отставать от этой жизни. А это требует от агитбригадной драматургии оперативности и мобильности. Для нее вполне подходит старый лозунг эстрады: «Утром в газете — вечером в куплете», только читать его следует несколько по-другому: утром — в окружающей тебя жизни

*Стр. 96*

предприятия, твоей лично, в жизни твоей страны, вече­ром — на сцене.

Оперативность, умение мгновенно сориентироваться, увидеть, понять, принять решение роднит клубную драматургию еще с одним видом деятельности — журна­листикой.

.Такой, по нашему мнению, должна быть сегодня до­кументальная драматургия агитколлективов, возника­ющая на стыке театра, телевидения, журналистики, со­циологии, публицистики, пропаганды и вбирающая в себя их основные черты: широту художественного обоб­щения, психологическую глубину, яркость формы, информативность, конкретность и доказательность, зор­кость и оперативность, точность исследований, публицис­тическую страстность и идейную убежденность.

Как же создается агитбригадная драматургия? Каким должен быть этот процесс?

Наши издательства выпускают репертуарные сборни­ки для самодеятельной эстрады. Отдельные номера и фрагменты агитбригадных программ публикуются в журналах. Кое-что из этого используется агитбригада­ми, но далеко не все и не часто. И это закономерно, по­тому что в основе репертуара каждого коллектива дол­жна лежать особая, своя драматургия, драматургия местного факта, питающаяся конкретными событиями из жизни предприятия, учебного заведения, совхоза или колхоза. Как своеобразный объектив, драматургия агит­коллектива призвана фиксировать и творчески осмыс­ливать весь этот материал.

Большая же часть рекомендуемого репертуара, соз­данного профессиональными авторами, зачастую не под­ходит по темам, способам их решения, не учитывает творческую специфику коллектива и участников, не дает возможности органично использовать местный материал.

Все это побуждает агитационно-художественные кол­лективы создавать свой репертуар, иногда полностью для всей программы, иногда частично. Чаще всего сце­нарные заботы ложатся на плечи руководителей, опре­деленных участников или на специально существующие агитколлективах сценарные группы. Реже к созданию драматургического материала привлекаются местные клубные литературные объединения или авторы со сто­роны.

Рожденное собственными творческими усилиями

*Стр. 97*

произведение, как правило, оказывается во многом вы­разительнее, острее, эффективнее, чем «чужое», хотя с литературной точки зрения и может оказаться менее совершенным. Авторы таких сценариев, конечно, ис­пользуют многое из того, что наработано многолетним практическим опытом, осуществляя подбор уже суще­ствующих произведений или фрагментов, целиком и полностью отвечающих задачам и тематике программы или требующих определенной доработки, приближения к конкретной ситуации. Как правило, из этих произве­дений нельзя составить весь сценарий, они могут стать лишь определенной его частью. Причем использование готовых элементов сценария наиболее эффективно для решения таких тем, которые выходят за рамки узких, локальных задач конкретного производственного кол­лектива, связаны с важнейшими событиями в жизни страны, борьбой за мир, с явлениями достаточно типическими, обобщенными.

Однако наиболее эффективным, как показывает практика, становится такой путь создания сценария, когда в работе над ним заняты все участники агиткол­лектива, действия которых координируются и направ­ляются руководителем.

Главное достоинство такого подхода к созданию сце­нария — в огромном воспитательном воздействии этого процесса на самих участников, — процесса, в котором проходится своеобразная школа гражданской, социальной активности.

«Мы решили подготовить в ближайшие месяцы не­сколько программ, одна из них отразит ход соревнова­ния на отделении дороги, другая посвящена предсто­ящим свершениям, — рассказывают участники одной из агитбригад. — Чтобы в выступлениях агитбригад всегда отражались самые свежие «сводки рабочего дня», наши самодеятельные артисты на своих рабочих местах уста­новили нечто вроде агитбригадовских постов, внима­тельно наблюдающих за достижениями и промахами в работе...

Все, что наши товарищи увидят у себя на работе, все, что мы узнаем от активистов и общественности на­ших предприятий, постараемся переложить на язык ху­дожественных образов, воплотить в песне, фельетоне, частушках, сценках...»

Такой путь работы над сценарием свойствен многим агитколлективам.

Стр. 98

Анализ последовательной и целенаправленной дея­тельности по созданию сценарной основы агитбригад- ного представления позволяет выявить основные этапы этой работы:

1. Выбор темы (тем).

2.. Ознакомительный период (предварительная рабо­та над конкретными материалами, фактами, событиями, с людьми).

3. Формирование драматургического замысла.

4. Окончательный отбор фактического материала.

5. Работа над сценарием.

Проявление той или иной темы будущего произве­дения, то есть того круга явлений, которые предполага­ется рассмотреть, определяется прежде всего потребно­стями аудитории и задачами агитколлектива в области идейно-политического, трудового, нравственного, эстети­ческого воспитания.

Определить тему будущего произведения (эпизода) можно только в результате изучения и анализа:

задач, поставленных партийными, советскими, госу­дарственными руководящими органами в области идей­но-политического, нравственного, эстетического воспита­ния (с последующей конкретизацией их с учетом мест­ных условий и требований);

среды, в которой протекает деятельность агитаци­онно-художественного коллектива, ее потребностей и интересов (с учетом особенностей различных групп на­селения);

деятельности других организаций и учреждений культуры и искусства в целях координации своей рабо­ты и определения ее места в общей системе воспитания трудящихся;

перспектив своей работы в целях выявления возмож­ностей последовательной и планомерной организацион­но-творческой и воспитательной деятельности в этом на­правлении;

всех организационно-творческих, материально-техни­ческих, финансовых и других возможностей коллектива. В самом общем виде на этом этапе определяются: тема будущего произведения; место и время его проведения;

численность и социально-демографический состав аудитории;

характер предполагаемого сценического действия;

срок окончательной готовности.

Стр. 99

Таким образом, выбор, определение темы в резуль­тате изучения, анализа и обобщения необходимых фак­торов и обстоятельств являются в конечном итоге тем фундаментом, от прочности которого во многом зависит будущее здание произведения.

Темы (или цикл тем) могут уточняться и конкрети­зироваться в дальнейшем в зависимости от дополни­тельно полученных данных, возможных изменений, ак­туальных требований жизни и т. д., поэтому в работе над сценарием может возникнуть этап уточнения темы (ряда тем).

Обоснование окончательно утвержденных тем буду­щего сценического произведения, изложение всех фак­торов, повлиявших на принятие решения, целей, кото­рые ставит перед собой коллектив в этой работе, со­ставляют основу своеобразного задания сценаристу.

Особое внимание при составлении задания должно быть уделено определению творческих, материально-тех­нических и финансовых возможностей, которыми может располагать коллектив для реализации планируемого произведения. Пожелания и условия, выявленные в за­дании сценаристу, не являются ограничением его твор­ческой фантазии (о чем свидетельствует огромный опыт воплощения драматургических произведений, ба­зировавшихся на конкретных фактах, судьбах, событиях, созданных для конкретных театров с их определенными творческими и материально-техническими возможно­стями). Многое зависит здесь от характера формули­ровки задания, которое не должно содержать в себе обязательных требований по существу драматургии, то есть не должно заранее определять дальнейшую твор­ческую работу, выбор выразительных средств, компози­ционное построение фрагментов и эпизодов будущего сценария.

Создание будущего произведения требует скрупулез­ного поиска наиболее точной и аргументированной фор­мулировки задания сценаристу, являющегося своего рода социальным заказом. Работа по составлению тако­го задания позволяет ориентировочно определить и ха­рактер будущего произведения.

(Так, например, небольшой красный уголок общежи­тия или зрительный зал на сто человек и творческие (актерские) возможности коллектива, с одной стороны, и большой парк культуры и отдыха с огромной откры­той площадкой массового действия — с другой, предполагают

*Стр. 100*

различную по своим выразительным средствам драматургию.)

Выявление и формулировка основных задач, опреде­ление условий и возможностей организационно-творче­ской деятельности коллектива логически завершаются выбором определенного сценарного направления.

С детального изучения этих задач и условий и начи­нается непосредственная деятельность по созданию сце­нария, причем процесс этот — неформальный, творче­ский — является началом ознакомительного этапа ра­боты, когда все, что входит в круг объектов ознакомле­ния, может дать толчок фантазии авторов сценария, пробудить их творческое воображение.

Ознакомительный период предполагает и поиск дра­матургических решений как произведения в целом, так и каждого из эпизодов будущего сценария. Однако до момента появления основной идеи произведения невоз­можно приступить непосредственно к написанию окончательного варианта сценария. Только замысел являет­ся тем стержнем, который организует конкретный материал, эпизоды и элементы сценария, способствует возникновению непрерывной действенной линии. До появления замысла еще неизвестно, что из отобранных фактов, из рожденного творческой мыслью может и должно войти в будущий сценарий, какие выразительные средства будут использованы, поэтому на этом эта­пе еще не происходит точного отбора необходимого ма­териала, а идет процесс накопления знаний, эмоци­ональных ощущений, творческого потенциала и, самое главное, процесс подлинного постижения потребностей аудитории, ее забот, радостей, проблем, всех сторон жизни тех людей, для которых создается драматургиче­ское произведение.

Предварительный поиск и отбор фактического и документального материала предполагают знакомство с конкретными людьми, героями труда, рабочими коллективами, их биографиями и делами, изучение различных сторон их жизни, среды? в которой они трудятся и живут, ознакомление с документами, письмами, архивными материалами, а также с художественными произведения­ми, впрямую или косвенно относящимися к заданной теме.

Накопление творческого потенциала и освоение необходимого материала подготовляют почву для форми­рования замысла.

Яркий, точный замысел, рожден

Стр. 101

манием задач, потребностей аудитории, ее особенностей, глубоким проникновением в жизнь и, конечно, талантом художника, всегда индивидуален, он определяет всю дальнейшую работу сценариста, проявляя до того неяс­ные очертания будущего произведения.

Именно отсутствием замысла отмечены некоторые произведения клубной драматургии, и по этой причине на различных клубных сценах с разной аудиторией по­являются одинаковые сценарии, содержащие в себе шаблонные эпизоды, ходы, решения.

Точный замысел, определяющий строй будущего про­изведения, позволяет кратко изложить его в виде твор­ческой заявки, своеобразного краткого пересказа фабу­лы, событийного pjpa или сценарного плана.

Определенным показателем, индикатором драматур­гического замысла, точного и образного понимания сце­наристом своей главной цели является название сцена­рия или его эпизода. Длительный поиск названия — не­редко уже после окончания работы над сценарием — может свидетельствовать не только и не столько о дей­ствительном поиске наиболее яркого и образного загла­вия, сколько о зыбкости и неопределенности замысла, отсутствии основной, ведущей мысли в драматургии. И это уже не подлинный творческий поиск, а некий формальный перебор вариантов, результатом которого нередко являются названия нейтральные, ложнопатети­ческие, может быть, даже и выразительные, но сущест­вующие сами по себе, вне связи с главной мыслью сце­нария.

Согласование, корректировка и утверждение творче­ской заявки — важнейшие акты в процессе работы над произведением. Они позволяют задолго до появления готового сценария представить предполагаемый объем работы, и прежде всего идейно-художественные возмож­ности будущего сценария. Разумеется, не всякая инте­ресная творческая заявка обязательно приведет к та­лантливому сценарию (процесс создания его — процесс творческий, в нем возможны неудачи и промахи), одна­ко она во многом определяет успех будущего произве­дения. И наоборот, слабая, аморфная творческая заяв­ка, нечеткий, невыразительный замысел, как правило, дают некачественный результат. Поэтому утверждение творческой заявки — это признание верности избранно­го пути, подтверждение возможности и необходимости окончательной работы над сценарием.

Стр. 102

Рассмотренные выше этапы драматургического про­цесса, очевидные для создания самостоятельного ориги­нального произведения, не менее правомочны для рабо­ты по созданию сценариев, смонтированных из готовых кусков или эпизодов (так называемые компилятивные сценарии). Это, как правило, монтажи, составленные ^ из заимствованных текстов, эпизодов, построенные на использовании известных сюжетов.

Однако ход работы над драматургией такого произ­ведения остается прежним, этап формирования замысла определяет критерии выбора того или иного готового номера или эпизода, участие того или иного исполните­ля и т. д. В противном случае этот набор становится случайным, выбор тех или иных фрагментов произво­дится лишь по принципу их соответствия теме, а не за­мыслу произведения, а этот принцип неконкретен, недо­казателен и ведет к появлению случайных эпизодов, так как рамки темы бесконечно широки.

В том случае, когда авторы сценария используют произведения, созданные помимо них, или включают в ткань сценария готовые, уже отрепетированные номера, фрагменты фильмов и т. п., характер творчества на этом этапе не меняется, только ускоряется сам процесс написания. Сценарист в соответствии с замыслом вы­страивает эпизоды в определенном, творчески осознан­ном, необходимом порядке.

Сам процесс написания сценария по-прежнему пред­полагает постоянное изучение документального и худо­жественного материала, знакомство с конкретными людьми, творческими и материально-техническими воз­можностями клуба, только на этот раз поиск узконапра­вленный, он определен существованием уже сформиро­ванного замысла. На этом этапе происходит окончатель­ный отбор необходимого материала и уточнение реаль­ных обстоятельств воплощения будущего сценического произведения.

Учитывать реальную ситуацию, реальные обстоятель­ства и возможности последующей сценической реализа­ции драматургического материала не означает ставить их во главу угла, считать их отправной точкой творче­ского процесса. Наоборот, как это ни покажется пара­доксальным на первый взгляд, творческий процесс только тогда активен, только тогда может привести к интересным, значительным результатам, к неожиданно­му яркому решению, когда сценарист стремится

Стр. 103

к идеалу. Искать нужно идеальное выражение замысла, от­бросив в этом поиске идеала реальные обстоятельства н условия. И уже потом, после того, как стало осяза­емым драматургическое выражение замысла, вступают в силу реальные условия, конкретные обстоятельства. Начинается этап «технологический». Здесь-то и кроются порой простейшие и интересные ходы, неожиданные ре­шения, точные, лаконичные детали. Тот же принцип поиска идеальных решений в реальных обстоятельствах распространяется и на работу режиссера в процессе воплощения сценария.

На этапе реализации замысла, поиска путей его ре­шения сценаристом используется весь неисчерпаемый арсенал выразительных средств драматургии (факт, ху­дожественный вымысел, композиция, поэтическое слово, ритм и т. д.) в целях создания нового, оригинального, подлинно художественного современного произведения, и современность эта определяется прежде всего граж­данственностью его звучания, партийностью позиции художника, высокой идейностью замыслов.

Новизна драматургического материала определяет­ся не только количеством и качеством новой информа­ции, хотя она и является веским аргументом в общей структуре произведения. Сценарист тщательно отбирает информацию, документальное свидетельство, факт, об­рабатывает, обогащает и преображает творчески во имя основной, главной мысли. Только в этом случае рожда­ется действенный, подлинно художественный образ.

В драматургическом материале закладываются все основы дальнейшей работы и во многом определяются достоинства и недостатки будущего произведения. Ко­нечно, нередки случаи, когда настоящая, интересная драматургия не находит достойного сценического во­площения, теряет в процессе репетиционной работы идейную и художественную ценность по вине режиссера или всего коллектива, из-за возможных случайностей и разного рода обстоятельств. Однако почти невозможно появление значительных сценических работ, основанных па слабой, аморфной драматургии, если только этот ма­териал предварительно не был в ходе постановочной работы изменен (а по существу, переписан) режиссе­ром или коллективом.

Таков в самом общем виде сложный и многоплано­вый процесс создания драматургической основы агита­ционно-художественного представления.

Стр. 104

Конечно, у разных агитколлективов - при создании сценария разные возможности. И не всегда есть время и условия для скрупулезного, последовательного про­хождения каждого из этих этапов, хотя бы из-за необ­ходимости крайне оперативно отреагировать на то или иное событие, ту или иную ситуацию.

И все-таки даже в случаях подобного рода эти эта­пы, как правило, существуют. Просто интервалы между ними резко сокращаются, отпадают какие-то второсте­пенные моменты, путь становится короче. И важнейшая роль в этом процессе принадлежит самому начальному его периоду — выбору темы, рожденной актуальной по­требностью среды, и отбору фактической событийной основы. Вот как характеризует этот период Г. Звягинцев, руководитель агитбригады «Кристалл» горно-обогатительного комбината Ковдорслюда: «Не знаю, как в других коллективах, а для нас самое сложное — со­брать факты, которые можно использовать в программе. Нужно взвесить все «за» и «против». Только убедив­шись в том, что факт заслуживает «публикации», что иные средства оказались в данном случае бессильны, мы отбираем его для программы».

Точно найденный, отобранный из множества других факт нередко может содержать в себе если не сам дра­матургический замысел, то питательную почву для пего или его зерно, надо только суметь разглядеть его, ощу­тить возможное его развитие в дальнейшем творческом процессе.

Рассказывает руководитель народной агитбригады «Резец» Г. Янов:

— Мы как раз готовили программу, посвященную новым формам социалистического соревнования. Фак­тов накопилось много, но чего-то им еще недоставало. Окрыленности, что ли? И вот мы обрели эти крылья.

«Когда в первые годы пятилетки мы досрочно сдали первый высотный дом, — рассказывал молодежи вете­ран войны и труда, — нас, знаете, как премировали? Не угадаете! Нам вручили билеты, и мы впервые под­нялись в воздух на аэроплане... Войну прошел, награды есть. А этот полет свой за ударный труд, как молодость, помню...»

И так живо и образно он нам рассказывал, что кон­туры нового сценария начали проявляться тут же, во время этой незабываемой беседы.

Так возник замысел сценария, в котором актуальный

Стр. 105

местный материал решался через призму этого давнего полета на старом «кукурузнике», оценивался глазами молодого рабочего 20-х годов.

Своеобразный поворот темы, точно найденный образ, живой язык — вот что делает яркой и эффективной программу агитбригады и каждый ее эпизод. Найти, разглядеть в конкретном, может быть, даже хорошо из­вестном факте зерно будущего ростка образа, которое поможет сформироваться замыслу, — самый важный момент сценарного творчества.

Рассказывает радиомонтажник каменец-подольского завода «Электроприбор», руководитель народной агит­бригады «Ударник» В. Островский: «Нет агитбригады, которая... не обращалась бы к проблемам трудовой дисциплины... На нашем заводе этот вопрос особенно остро стоял в отношении инженерно-технических работ­ников... Об этом мы говорили на заседаниях парткома, членом которого я являюсь, вопрос обсуждался в проф­коме. Было издано несколько приказов... Но как рас­сказать об этом со сцены? Повторить текст приказа? Сочинить назидательные частушки?

Прежде чем писать сценарий, наша агитбригада всег­да устраивает коллективные обсуждения сюжетов буду­щих номеров программы.

И вот мы сели и начали рассуждать. Каков наш «герой»? Допустим, он даже приходит на работу вовре­мя, одет с иголочки, вежлив и аккуратен. Но если при­смотреться — на его рабочем столе все как-то уж очень стерильно. Чертежи, схемы аккуратно разложены по полочкам, да так и могут там остаться в течение дня. Но при этом специалист все время чем-то занят: куда-то непрестанно звонит, обсуждает что-то с товарищами, выбегает из комнаты.

Он может даже задержаться после работы, если о чем-то нужно поговорить с сослуживцами. Но о чем? И каков КПД всего этого внешнего усердия? Постепен­но стал вырисовываться стержень будущего номера. Участники агитбригады, которые знакомы с кино- и фо­тоделом, предложили в качестве основного принципа построения эпизода взять прием «что за кадром?».

Ведь можно допустить, что у итээровцев действует некий механизм самообмана: сижу на рабочем месте положенное количество часов, следовательно, работаю. Значит, нам надо обнаружить эту ложную ситуацию, сделать ее зримой и заставить людей посмотреть

Стр. 106

на себя со стороны. (Вот оно — рождение замысла! — В. С.)

Остановились на таком решении. Игровой эпизод: муж приходит с работы, всячески старается показать же­не, как он устал, и рассказывает, сколько ему пришлось обойти отделов, сколько выдержать споров и т. д. И врт тут-то на экране за спиной говорящего начинают появ­ляться слайды с сатирическими рисунками об истинном времяпрепровождении служащего: чуть ли не с самого утра перекур, потом второй завтрак в буфете, разговор с приятелем по телефону о футбольном матче, обсуж­дение новой покупки сослуживца.

Показывая этот номер в агит представлении, почув­ствовали: второй план сыграл. На каждый новый рису­нок, следующий за очередным рассказом о «трудно­стях», — аплодисменты, реплики, смех.

Значит, номер задел за живое, помог взглянуть на проблему с новой, непривычной точки зрения».

Неразрывность единства «факт — драматургический замысел — решение» является необходимой и обязательной в работе как над всем сценарием агит представления (независимо от того, идет речь о едином сюжетном произведении, приближающемся к традиционной театральной драматургии, или о сценарном ходе, объединяющем разно жанровые законченные эпизоды), так и над каждым его номером — сценкой, интермедией, куплетом, частушкой.

Разумеется, не всегда любой факт непременно должен пройти через горнило творческого вымысла. Он может в конечном своем драматургическом результате остаться неизменным, и все-таки не быть при этом житейской фотографией, а приобрести на сцене образное, художественное звучание. Это может произойти благодаря точному монтажу, найденному в строгом соответ­ствии с замыслом. Монтаж является подлинно творческим процессом. Он невозможен без четкой идейно-художественной цели, без образно-логического ощущения и понимания задачи. Наиболее действенными, богатыми возможностями располагает «так» называемый контрастный монтаж. Он помогает вызывать у зрителей ощущение собственного участия в происходящем на сцене, сопереживание.

Вот пример из программы цеховой агитбригады «Профилек» Верхне-Салдинского металлообрабатыва­ющего завода имени В. И. Ленина Свердловской облас­ти, которой руководит мастер цеха П. Монахов.

Стр. 107

В финале программы идет представление участников. На каждую названную радиоголосом фамилию делает шаг вперед один из участников коллектива. И только одна фамилия остается без ответа. Пауза. Строгие, серьезна лица участников. Напряженное, молчаливое внимание в зале. И тот же радиоголос негромко говорит: «Погиб при выполнении своего гражданского долга».

Поставленное в контраст с привычным объяснением участников агитбригады сообщение о гибели одного из них, такого же молодого парня, перерастает рамки факта-информации. Образное воплощение его вызывает ак­тивное соучастие зрительного зала, заставляет глубже сопереживать, сопоставлять, размышлять. Иначе воспри­нимаются даже сами стоящие перед ними на сцене люди, их труд, их дело, их агитбригада.

Принцип контраста положили в основу эпизода одной из своих программ, посвященной делам ПТУ, участники агитбригады «Мастерок» Дома культуры «Стро­итель» треста Узбек шахт строй (руководитель Н. Яновая).

Учебная аудитория. Разговоры, смех, шутки...

Первый. Тихо! Алла Викторовна идет!

Входит педагог.

Педагог. Здравствуйте, ребята! Садитесь. Во-первых, позд­равляю вас с присвоением училищу почетного звания «Училище высокой культуры труда и быта». Молодцы! Так держать! А теперь, Игорь, к доске. Расскажи-ка нам, как жили твои сверстники в первые годы Советской власти. Как они учились, как проводила время, чем дышали? Давай рассказывай.

Первый. Да чего там рассказывать. Алла Викторовна. Нор­мально жили и учились нормально. Как все.

Все. Как все... Как все... Как все...

Звучит мелодия песни «Товарищ Правда», и параллельно с действием в аудитории возникают эпизоды далекого прошлого и дня нынешнего.

Учительница. Смотрим все на доску и повторяем за мной:

«Мы не рабы! Рабы не мы!»

Хор голосов *(повторяет).* «Мы не рабы!..»

Учительница. Андрей!

Второй. Тут я...

Учительница. Сегодня твоя очередь букварь домой брать. Если у матери ложка муки поскребется, пусть клейстер заварит. Тридцатую страницу подклеить надо. А завтра Галя букварь домой возьмет.

Стр. 108

*Мелодия песни «Товарищ Правда».*

М а т ь. Андрей, сегодня учебники в училище выдавали?

Третий. Не знаю, мам. Я после обеда сразу смылся. Да не волнуйся, мам. На всех учебников хватит!

Мелодия песни «Товарищ Правда».

Учительница. Значит, так. Я сегодня на рынке старые га­зеты купила... «Биржевые ведомости»... На осьмушки разрезала. Держи, Денисин. Раздай всем. Писать будете между строчек.

Четвертая. Мама, ты купи мне сразу сотню тетрадок. По полсотни в клеточку и в линейку. А то я все время помарки делаю. Уже три тетради извела.

*Мелодия песни «Товарищ Правда».*

Мать. Василий, я отцовские сапоги смазала и до осени убра­ла. Апрель на дворе. Земля теплая. Босиком побегаешь, не принц!

Пятая. Мам, а какие туфли мне на выпускной вечер надеть? Красные лакировки или бежевые? А может, я твои шпильки об­новлю?

*Мелодия песни «Товарищ Правда».*

Шестой. А по-честному, Алла Викторовна, мы и сами не зна­ем, как лучше сказать обо всем этом.

Первый. Может быть, так... Ребята 80-х годов! Как хорошо, что вы всего этого не знаете!

Шестой. А может быть, так... Ребята 80-х! Как мало мы зна­ем об этом! И как нужно помнить об этом всегда!

По характеру выразительных средств драматургия агитколлективов ближе всего стоит к драматургии эстрады. Такое родство не случайно. Оно логично выте­кает из ряда сходных обстоятельств, условий и требо­ваний, которые должен учитывать сценарий. Главное из них — это многофункциональность, сочетание в структуре одного сценария разных тем, требующих за­конченного решения. Наличие большого количества са­мостоятельных эпизодов диктует ограниченное сцениче­ское время каждого из них, как правило, от 3 до 10 ми­нут. Это во многом определяет и характер агит драматургии с ее прямым обращением к зрителю, мгновенной завязкой, быстрым течением конфликта, острой кульминацией и неожиданной развязкой.

Спрессованность сценического времени не позволяет другими средствами (скажем, средствами традиционного

Стр. 109

драматического театра) постепенно задавать и развивать характеры персонажей, их отношения, не спеша прослеживать развитие действия. Персонажи и суть конфликта должны быть узнаны и поняты почти сразу, на это отводятся считанные минуты (если не секун­ды). Именно отсюда и тяготение драматургии агитколлективов к так называемым маскам: и уже известным, взятым из других произведений, когда характеры узна­ются сразу (например, Волк и Заяц из «Ну, погоди!», Емеля, Петрушка и т. д.), и новым, но обладающим типическими (внутренними и внешними) чертами, мгно­венно обозначающими характер. Традиция использова­ния масок прослеживается с первых дней существования агитколлективов (вспомним маски тех лет: рабочий, солдат, крестьянин, поп, буржуй и т. д.).

Как показывает практика работы агитационно-художественных коллективов, для воплощения своего замысла драматург и режиссер используют самые различные сценические формы, бытующие на эстраде: конферанс, фельетоны, монологи, миниатюры, интермедии, песни, куплеты, пантомиму, частушки и т. д.

Наиболее широко представлены в программах агита­ционно-художественных коллективов разговорные жан­ры. Это различного рода игровые миниатюры, злобо­дневные, построенные по законам эстрадной драматур­гии сценки, интермедии. Здесь основу, на которой в дальнейшем строится драматургическое решение, соста­вляют подлинные события и факты, местный материал, находящий свое художественное воплощение.

Практика показывает, что наибольшее число творче­ских, драматургических удач приходится на долю сатирической части сценария, основанной на негативных фактах. Это объясняется прежде всего открытостью, явностью конфликта, очевидностью противоборствующих сторон, существующих в самой природе негативного факта. Но не следует при этом полагать, что в сатири­ческих номерах агит программы не присутствует явно положительное начало, противостоящее злу. Настоящий положительный герой — это коллектив агитбригады, как правило с самого начала программы утвержда­ющий свою активную гражданскую позицию.

Важнейшая и творчески крайне сложная задача агитбригадой деятельности — целенаправленное ото­бражение в программах положительных явлений, событий, людей, что является одним из основных

Стр. 110

предназначенный искусства художественной агитации и пропаганды.

Очевидно, что трудность показа положительного заключается в том, что сценарист прежде всего обязан увидеть в простом яркое, в повседневном — праздничное, образно раскрыть внутренние качества положительного героя, внутренние мотивы его поступков, а не только внешний результат его действий.

***Задача агитационно-художественных коллективов не только найти, распознать и сделать достоянием гласности будничные, каждодневные и потому тем более героические факты, но и решить их в яркой сценической форме. А именно это не всегда удается сценаристам и режиссерам агитационно-художественных коллективов.***

Между тем их задача как раз и состоит в том, чтобы соответствующим образом обработать, инсценировать тот или иной «великий и геройский» факт, найти ему яркое, неожиданное решение.

Так, в эпизоде, входившем в программу одной из агитбригад города Калинина, был удачно инсценирован местный позитивный материал. Нерадивый парень решает жениться и ищет невесту на своем заводе. Он на­зывает то одну, то другую понравившуюся ему девушку, словно желая устроить между ними конкурс на место его невесты. В ответ участники представления рассказывают о них, о том, как эти девушки прекрасно трудятся, учатся, интересно отдыхают, какими наградами отмечены, каким уважением пользуются, и «жених» на глазах теряет свой «блеск»...

Трудности драматургического решения положительного материала содержатся прежде всего в кажущемся отсутствии конфликта — этого непременного и обязательного условия существования любой драматургии, в обычности, простоте, естественности позитивных явлений и фактов.

В положительных фактах, событиях, явлениях

Стр. 111

конфликт не всегда выявлен открыто, но не присутствуя явно в отношениях и поступках героев, он может питаться окружающими нашу жизнь обстоятельствами. Его природа проявляется в преодолении естественных трудностей и преград, в утверждении нового, передово­го, а это и рождает действие — главную основу сцени­ческого способа отображения жизни.

Вот почему в поисках верного драматургического ре­шения сценаристу (а потом и режиссеру, и исполните­лю) прежде всего необходимоtточно определить внутреннее побуждение действия, эту своеобразную пружину драматургии и последующего ее сценического воплоще­ния. Очевиднее проявляется она в сатирической драматургии, например в миниатюре.

Законы агитбригадной. эстрадной миниатюры с их покатым временем «жизни на сцене» предопределяют и *I* специфику хрестоматийной схемы «завязка — кульминация — развязка».

Завязка — но быстрая, мгновенно рождающая активное Действие разрешающееся после кульминации неожиданной развязкой.

Для наглядности рассмотрим путь поиска драматур­гического решения миниатюры «Родительское собрание» из программы агит театра Дворца культуры работников просвещения Ленинграда. (Она была написана в свое время автором этой книги, что позволяет с максималь­ной достоверностью восстановить ход поиска путей дра­матургического решения конкретного документального факта.)

Факт, положенный в основу будущей миниатюры: в некоторых школах пользуются услугами чадолюбивых родителей для... мелкого, а то и крупного ремонта клас­сов, фасада школы, изготовления различных учебных пособий и т. п. В отдельных школах обнаружилась даже своеобразная... картотека на родителей, создаваемая в момент приема детей в школу, из которой ясно, «кто что может».

Ход мыслей автора: в чей адрес направлять стрелы? В адрес учителей, руководства школы? Но ведь отка­жись родители выполнять, нередко, прямо скажем, неза­конные, операции, пользуясь служебными (а значит, не своими, а государственными) возможностями, не было бы в итоге этого грустного явления.

Выходит, адреса два, и второй, пожалуй, не менее существен — родители, чья любовь к своему ребенку,

Стр. 112

желание любой ценой «заработать» ему благосклон­ность школы толкают практически на преступление. А теперь покажем сценку- «Родительское собрание», сознательно отложив ненадолго анализ \*ода работы пе­ред самым важным ее этапом — этапом формирования замысла.

Родительское собрание.

За партами, с трудом помещаясь, сидят родители. Учительница строго оглядывает ряды.

Учительница. Вынуждена вас огорчить, товарищи родите­ли. Наш 2 «б\* твердо занимает последнее место в школе по всем показателям и продолжает скатываться дальше.

Первый. А дальше некуда.

Учительница. Не смешно. Как ваша фамилия? *(Берет авто­ручку. открывает журнал.)*

Первый. А зачем это? Степанов.

Учительница *(делая для себя пометку в журнале*). И доч­ка ваша не отличается дисциплиной.

Первый. Я больше не буду.

Учительница. Но дисциплина в классе меня волнует мень­ше всего. Не она тянет нас вниз.

Второй. А кто тянет?

Учительница. Макулатура тянет. И металлолом. И нагляд­ная агитация. И образцовая показательность интерьера тянет. И еще много чего. И мы должны совместными усилиями вывести класс в передовые.

*Стук в дверь. Входит Третий, опоздавший.*

Третий. Извините, я задержался.

Учительница *(строго).* Фамилия?

Все *(хором).* Он больше не будет.

Учительница. Попрошу без круговой поруки. Фамилия?

Третий. Кадыскин.

Учительница *(делая пометку в журнале).* И сын ваш поз­воляет себе являться в класс с опозданием.

Третий. Я... так получилось... пожар тушил...

Учительница. Не смешно. Придумайте что-нибудь другое.

Третий. Но я действительно пожар тушил. Я пожарник.

Учительница. Садитесь, «пожарник». *(Открывает журнал.)* Так что, товарищи, давайте засучив рукава за дело! *(Читает по журналу.)* Пойдем прямо по списку. Абрикосова.

Четвертая. Я-

Учительница. Где работаете?

Ч е т в е р т а я. В книжном магазине.

Стр. 113

Учительница. Значит, принесете макулатуру.

Четвертая. Но я не знаю...

Учительница. Дети — это. зеркало семьи. Вот и ваша дочка тоже ничего не знает.

Четвертая. Я принесу.

Учительница. Хорошая инициатива. Я запомню. *(Читает.)* Баранов.

Первый. Я.

Учительница. Что можете?

Первый. Ничего. То есть могу поезда водить. В метро.

Учительница *(соображая).* В метро, так-так... У вас пла­фоны красивые. Принесете. Украсим интерьер. Я записываю.

Первый. Как же я их принесу. Это же не мои.

Учительница. У вашего, кажется, по литературе двойка?

Первый. Нет, то есть да, то есть... и по литературе... А сколь­ко плафонов?

Учительница. Пять. Три подвесим, а остальные про запас. Виноградов.

Второй. У нас взять нечего.

Учительница *(строго).* Нет такой работы, откуда нельзя было бы что-нибудь взять.

Второй *(как бы извиняясь).* Взять, может, и можно, но вы­нести нельзя. Завод-то охраняется.

Учительница. А вы незаметно. Учить вас?1 Скажем, тонкое оргстекло есть?

Второй. В цехе есть, конечно.

Учительница. Обмотайтесь и вынесите. Потом стеллажи сделаем, полочки, призы поставим, грамоты застеклим. Я записываю. Следующий Гусев.

Пятый *(радостно).* Я пенсионер.

Учительница. Ничего, не огорчайтесь. Полы натрете в клас­се, чтоб как зеркало! А то у нас полотер загулял.

Пятый. А как же?..

Учительница. А так же! И окна помыть тоже. Чтоб как зеркало. Бабуля Гусева у вас еще жива?

Пятый. В общем-то, да...

Учительница. Ее привлеките. Вдвоем веселее будет. Я за­писываю. Кадыскин.

Третий. Я пожарник.

Учительница. У нас все профессии почетны. Организуете вот здесь в уголке щит пожарника. Ведро, лопатку, песочек... Все красочно, как полагается. Этого ни у кого нет. Прекрасное предложение. Спасибо, товарищ Кадыскин. Записываю.

Третий. И?..

Учительница. Правильно. И каску.

Стр. 114

Третий. Но...

Учительница. Ничего, спишете! Скажете, сгорела при пожа­ре,—не мне вас учить. Наши ученики — это прежде всего ваши де­ти. Для нас они, в общем, люди посторонние. И кому, как не вам, надо волноваться за макулатуру и тому подобное, в общем, за честь своего класса. В 4 «в» один папа, не буду называть его фамилию, трактор прикатил с работы, так они по металлолому на год вперед план выполнили. А мы чем хуже? Требовательнее надо относиться к себе, товарищи родители, к себе и к своей работе. Внимательнее! На службе вас окружает много разных вещей, которые могут нам пригодиться. Надо только вглядеться пристальнее. Гвозди и желе­зо, краски и кисти, прокат листовой и профильный, ведра и доски — все несите. Честь класса —в ваших руках! *(Заглядывает в журнал.)* Елкин!

Елкин. Я Елкин.

Учительница. Где работаете?

Елкин. В ОБХСС.

*Немая сцена. Пауза.*

Учительница. Та-а-к. Понятно. *(Заглядывает в журнал.)* Сынишка у вас отличник... Пока. А как расшифровывается ОБХСС поточнее?

Елкин. Отдел по борьбе с хищениями социалистической собст­венности.

Пауза.

Учительница (*задумчиво*). М-да-а... Понятно!.. Взять там у вас действительно нечего. Разве что по мелочи — писчую бумагу, скрепки...

Елкин. Почему же... Пишущую машинку можно... портатив­ную. Заметки будете печатать... в стенгазету...

Учительница. Машинка — это хорошо. Только не забудьте списать. Впрочем, не мне вас учить. Молодец, гражданин Елкин! Я записываю. И сынишка ваш молодец — будущий золотой медалист. И вот еще о чем вас попрошу: вот список, кто, что, откуда несет, проследите, чтобы никто ничего не забыл. А то, знаете, как бывает: наобещают — и обманут, лови их потом. А у вас опыт, от вас не спрячутся. У меня все, товарищи. Идите и помните: честь класса — в ваших руках.

Теперь можно раскрыть секрет драматургического замысла: работник ОБХСС, боясь учительской мести, готов сделать то, с чем по долгу своей службы он как раз должен бороться.

Драматургической замысел (кстати, совсем

Стр. 115

непохожий по содержанию на питавший его факт, но тем не менее отражающий его) сделал дальнейший процесс его реализации (решение) делом относительно несложным. (Стало ясно, про что писать. Осталось определить место действия, отобрать действующих лиц и поместить их в определенные обстоятельства.) Доведенные до абсурда, «невсамделишные», невозможные в реальной жизни притязания учительницы, характер общения персонажей на фоне знакомых, бытовых обстоятельств позволяли автору приблизиться к гротесковому звучанию сцены. Завязка сцены — практически в самом начале, она конкретизируется в предложении учительницы выдвинуть силами родителей свой класс в передовые.

Завязка была бы менее взрывчатой, если бы в короткой экспозиции не были бы объявлены суровые условия игры: школьная судьба детей зависит от покладистости их родителей.

Развивающаяся до своей кульминации линия действия внешне, по сюжету, не движется. Автор полагал, что движется, закручивается внутренняя пружина действия, что достигается традиционным эстрадным приемом повтора: соглашается, сломавшись, один родитель, второй, третий... Их могло быть много, но... хватило пятерых. (Каждый пишущий непременно проигрывает написанное про себя и чувствует некий барьер накопления признаков, переступать который уже не надо — будет лишнее...)

Кульминацией становится разглашение профессио­нальной принадлежности папы Елкина. Ожидаемая раз­вязка (разоблачение учительницы) не возымела бы то­го нужного эмоционального (драматургического) воз­действия, как это возможно в случае развязки неожи­данной, достигающей сатирического, гротескового эф­фекта, поэтому папа Елкин, боясь, что его предложение может быть отвергнуто, стал поспешно предлагать все, что есть у него на службе. Такая развязка, неправдоподобная с точки зрения обычной, бытовой логики, есте­ственна в избранных автором правилах игры, отражающих специфику агит бригадной (эстрадной) драматургии...

Яркими, выразительными средствами драматургии, используемыми в процессе создания сценария для агит представления, являются музыкальные виды и жанры.

Музыка — важный, действенный компонент, помогающий лучше и ярче раскрыть тему, событие, проблему,

Стр. 116

характер персонажей. Одна музыкальная фраза часто может сказать больше и точнее чем пространный текст.

В редких коллективах музыка к программам пишется специально, и то, как правило, оригинальные музыкальные произведения представлены только отдельными номерами: выходная песня агитбригады, куплеты на местные темы и т. д. В остальных же случаях используются мелодии знакомых песен. Здесь можно отметить два принципа применения популярной мелодии — впря­мую и в контраст.

Первый способ сохраняет эмоциональную атмосферу, смысловую тональность первоисточника, несколько видо­изменяя или конкретизируя только стихотворный текст.

Взлетаем ввысь

Моторами дерзаний.

Ударный труд послужит нам крылом!

Ведь мы недаром соцсоревнование

Своей подъемной силою зовем...

Эта песня исполняется в одной из программ, написа­на она на музыку знаменитого авиационного марша («Мы рождены, чтоб сказку сделать былью»). Автор сценария как бы позаимствовал у оригинала тот активный настрой, тот эмоциональный подъем, который не­пременно вызывается даже первыми звуками этой пес­ни. Тем самым он как бы укрупнил, сделал эмоциональ­но еще более емкими и значительными слова о соци­алистическом соревновании.

Огромный заряд гротеска, юмора, эффективности воздействия содержит в себе второй способ использова­ния популярной мелодии — контрастный. Вот сценка о борьбе с нарушителями порядка, которые мешают тру­дящимся отдыхать после рабочего дня, из программы агитбригады «Игла» Ленинградской швейной фабрики имени Володарского. По улице спящего города проходит пьяница, во все горло распевая «Любимый город может спать спокойно!». И даже если бы он пел ее без текста, эти слова зритель вспомнил бы сразу! Одна только му­зыкальная фраза помогла раскрыть и содержание сцен­ки, и отношение агитбригады к подобным явлениям. Она же рассказала зрителю о времени действия. А когда один из дружинников, забравший пьяницу, снова — но с другим подтекстом — повторяет ту же строку из песни. она приобретает совсем иное значение, по смыслу и композиционно завершая номер. Подобных примеров в

Стр. 117

драматургии агитбригад немало. Можно вспомнить гро­могласные «арии тореадоров», идущих в соседнюю де­ревню пошуметь на танцах, или любителей отдохнуть за чужой счет, которым очень хочется... «чтобы лето не кончалось...»

Часто в новом текстовом варианте песни сохраняют­ся части первоначального текста — отдельные строки, характерные обороты, припевы и т. д. Эти части старого текста, особенно поставленные в контраст с написанным заново, обостряют решение темы, помогают предвидеть неожиданность ее поворота, усиливают воздействие. Так, в одной из программ прозвучали сатирические куп­леты на мелодию песенки «Радионяни», в которой со­хранились последние две строчки (рефрен). В куплете шла речь о пивном ларьке, поставленном напротив дет­ского сада, и зритель даже не слышал его окончания: «Чтоб всем ребятам, всем трулялятам было веселей» — их заглушал хохот. Эти строчки зритель знал сам, ожи­дал их. В контрасте с ними содержание куплета стало более разящим, смешным, действенным.

А вот еще пример точного использования популярной мелодии из программы агитбригады «Аленушка» Одес­ского швейного объединения имени Воровского (руково­дитель — Я. Гельман):

Увезу я шубы в тундру,

Увезу к седым снегам.

И среди глухих торосов Пугала для эскимосов Я из этих шуб создам.

И шаманов стихнут трубы,

И поймут они: беда!

Кто оденет наши шубы —

Не забудет никогда!

И медведи разбегутся,

Их увидев утром ранним,

И отчаянно заплачет в нашей шубе алеут.

Твердо верим, что недаром называют

Север Крайним,

И надеемся — оттуда наши шубы не вернут!

Разумеется, использование для своих целей популяр­ных мелодий требует особого чувства меры, такта, вкуса чтобы не произошло опошления музыкального про­изведения, любимого зрителями.

Стр. 118

Одним из наиболее оперативных и динамичных эле­ментов программы агит представления является частушка. Нередко агитбригады, отправляющиеся в гастрольные поездки в подшефный колхоз, на другое предпри­ятие, в соседний цех и т. д., включают в свою основную программу местный злободневный материал именно в форме частушек, оперативно используя их для художе­ственной обработки полученной информации. Красочные эпитеты, острые и меткие сравнения, добродушная иро­ния, хлесткая, злая сатира — и все это в четырех строках!

Работа над частушкой требует особого отношения к слову, особой краткости, точности и яркости выражения основной идеи. Наиболее выразительными и действен­ными оказываются те частушки, юмор которых основан на неожиданном противопоставлении двух частей, на противоречии между логикой первого двустишия и смыс­лом заключительных строк:

Очень ясная погода —

Замечательный денек!

Пчелы мед с полей таскают Председателю в чаек.

Или:

У тракториста Кротова Время все загружено:

Завтрак длится до обеда,

А обед — до ужина.

Непременные черты частушки, особенно частушки сатирической, — это «смех как орудие борьбы и смех как утверждение народных идеалов» **1**. В ней всегда заложены могучий оптимистический заряд, глубокое по­зитивное начало. Но присутствует он, как правило, не впрямую, а в подтексте. Ведь смешное в частушке, как правило, основано на контрасте основного текста и под­текста, на соединении гротесковых образов в частушеч­ном стиле и традиционно лирической мелодии. Часту­шечная мелодия — важнейший элемент драматургии частушки. Она часто как бы дополняет текст, уточняет или даже «переворачивает» его смысл.

Очень часто частушки в программах агитбригад пишутся на самые популярные частушечные мелодии,

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** Молдавский Дм. Товарищ смех. Л., 1981. С. 96.

Стр. 119

за которыми как бы стоят давно знакомые и любимые народом персонажи-маски.

Носителями этих масок нередко являются известные сегодня и в прошлом исполнители хорошо запомнивших­ся зрителям частушечных мелодий. Так в агитбригаде «Лавина» г. Арсеньева Приморского края вспомнили «Ярославских ребят»:

Нам не нужно балалаек,

Обойдемся и резцом.

Без намеков и утаек,

Ох, обдирку проведем.

Сладко мастер улыбался,

Даже руку крепко жал!

Я, конечно, догадался:

Ох, приглашает на аврал.

Экономию наводим —

Главчермет нас отмечал:

Мы на стружку переводим,

Ох, драгоценнейший металл...

Естественная для частушек природа юмора не про­тиворечит раскрытию в них фактов позитивных, даже героических. Наоборот, возникающий от контрастного сопоставления частушечных строчек юмор предохраняет от ложной патетики, декларативности, славословия.

Вспомним у Маяковского:

Милкой мне на память бурка

И носки подарены!..

Мчит Юденич с Петербурга,

Как наскипидаренный.

Частушка используется во многих программах агитбригад. Действенность ее в том, что после исполнения она благодаря своей легкой запоминаемости может сразу же стать достоянием всех. А это самое суровое нака­зание тем, чьи недостатки были подмечены, и самая широкая популяризация тех, чьи успехи отражены.

Используются в программах агитбригад и куплеты — одна из наиболее интересных и распространенных форм воплощения главным образом сатирического материала. Здесь большую роль играет рефрен, который в сочетании со всем текстом подчеркивает основную мысль

Стр. 120

куплетов. Им может быть постоянный припев или по­вторяющаяся строчка.

Как своеобразный рефрен воспринимаются и строч­ки, подобранные с учетом единства жанрового литературного приема.

Так, например, построены куплеты взяточника в про­грамме агитбригады Ленэнерго «Огонек»:

Я скажу вам просто

В дружеской беседе:

Вы мне — не подмажешь,

Я вам — не поедешь.

А еще яснее

Так могу сказать:

Вы мне — мягко стелешь,

Я вам — крепко спать.

И шуметь не надо,

Мы свои же люди:

Вы мне — тише едешь,

Я вам — дальше будешь.

Кто со мной любезен,

С теми я хорош:

Вы мне — что посеешь,

Я вам — что пожнешь.

(С куплетом связан и сатирический дуэт, получив­ший широкое распространение в 20-е годы, когда куплеты стали исполнять вдвоем.)

Особое место в ряду выразительных средств агитационно-художественной драматургии, связанных с музыкой, занимают и песни, близкие к так называемым зонтам Бертольда Брехта, которые вводились в драматургический контекст с целью подчеркнуть важнейшие мысли автора, зафиксировать на них внимание зрителя.

Такие песни-зонги характеризуются особой природой контраста. Речь идет о противопоставлении персонифицированного (от лица персонажей) текста, построенного па нарочитости, гротесковости, и отношения к заложен­ному в нем смыслу со стороны исполнителей. Это отно­шение может проявиться и буквально в тексте, несколь­кими фразами — чаще всего в финале зонта. Для при­мера можно привести первые строчки брехтовской сатирической «Баллады о приятной жизни», прозвучавшей в антивоенной программе ленинградского молодежного агит театра «Темп» «История обывателя, который ни во что не вмешивался»:

Стр. 121

Твердят, что на земле всего прекрасней

Жизнь мудрена, что пустота в желудке

И холод в доме — это предрассудки.

Оставьте при себе такие басни!

Кто хочет жизнью тешиться простой —

Пусть тешится! Увольте лишь меня!

Никто-никто на свете даже дня

Не смог прожить на пище на такой.

Одной свободе разве будешь рад?

Лишь тот живет приятно, кто богат!

Широкое использование музыки в программах агит­коллективов закономерно потому, что она воздействует прежде всего на эмоциональную природу человека, спо­собствуя созданию художественного образа и усиливая эффект воздействия всей программы на зрителей.

Разумеется, разговорными и музыкальными видами и жанрами далеко не исчерпываются выразительные средства драматургии агитбригадного представления. Встречающиеся в практике агитационно-художественных коллективов эпизоды, решенные в танце, пантомиме, клоунаде, средствами кукольного или теневого театра и т. п., также имеют сценарную основу (либретто), рожденную конкретным фактом. К сожалению, большинство этих богатейших выразительных средств как драматур­гии, так и режиссуры незаслуженно забыты многими агитационно-художественным и коллективами.

О штурмовщине, например, в программе агитбригады «Отражатель»

г. Константиновки было рассказано танцем, темп которого все увеличивался, а с календаря сле­тали листы-даты: 29, 30, 31-е... А потом вдруг (под хо­хот всего зала) 32-е, 33-е, и, наконец, все танцующие в изнеможении падают. План готов... И люди «готовы». Агитбригада называет имена виновников неритмичной работы и под аплодисменты зрителей приглашает завод­ских плановиков самим почувствовать минусы штурмовщины в «танце с гайками».

А клоунада? Вот факир. Он легко «глотает» шпагу. Но тут ему подносят котлету из заводской столовой, и знаменитый фокусник в смущении покидает сцену: кот­лета несъедобна, тверже шпаги — фокус не удался. (Из программы народной агитбригады «Мы — тракторо­строители», г. Ташкент.)

Разнообразие тем в программе агитбригады, форм их решения, многожанровость, специфика воплощения

Стр. 122

документального фактического материала требуют и особого подхода к поиску общего решения сценария агитбригады.

Все номера и эпизоды, составляющие программу, могут объединяться посредством:

сквозного хода, связывающего все эпизоды при по­мощи ведущих участников или постоянных персонажей;

связки, проходящей не только между эпизодами, но и через них (эти функции могут осуществлять сквозные персонажи, участвующие в эпизодах, имеющих самостоятельный, автономный сюжет);

музыкального, пластического, декоративного приемов, причем связь эпизодов может носить как логический, так и внутренний, эмоциональный характер;

сюжета, который требует своего развития внутри со­ставляющих программу эпизодов и номеров, даже если каждый из них будет носить законченный характер.

В более обобщенном виде можно, тоже с определен­ной степенью условности, говорить о сюжетном, монтажном и сюжетно-монтажном характере драматургии агит программ в целом.

В первом случае прослеживается стремление к цельной, со сквозными персонажами, драматургии, к своеобразным пьесам, которые изредка появляются в репертуаре агиттеатров, располагающих большими исполни­тельскими и постановочными возможностями.

Во втором случае драматургия лишена сюжетной линии и строится на монтаже законченных отдельных эпизодов (номеров) программы, а ее цельность и непре­рывность эмоционального воздействия достигаются по­становочными выразительными средствами, точно выстроенным темпо ритмом программы.

И, наконец, сюжетно-монтажный характер драматургии, наиболее распространенный в программах агитационно-художественных коллективов, заключается в существовании сюжетной линии, объединяющей отдельные законченные номера и эпизоды.

Приемов построения сценария (от традиционного каркаса «Живой газеты» до сюжетного развивающегося действия) великое множество. В большинстве своем это различного рода обозрения-путешествия, сны и т. п.

Многие агитационно-художественные коллективы используют в своих представлениях интермедии с телеграммами и приветствиями, часто на них держится

Стр. 123

общий сценарный ход, а почтальон становится своеобраз­ным ведущим программы. И хотя подобная связка име­ет нередко более внешний, нежели внутренний, глубокий смысл, она позволяет использовать самые свежие факты, последнюю информацию, привлекать зрителей к соучастию в действии.

Сюжеты сказок с их персонажами, страницы вообра­жаемой перелистываемой книги, путешествие журналиста по предприятию и многое другое — приемы, берущие свое начало еще от сценариев первых агит программ. Насыщая такую программу сценками, куплетами, номе­рами, необходимо точно соблюдать стройность и худо­жественно-логическую цельность всего сценария, добиваться органичности сочетания различных эпизодов, частей, строгой последовательности действия.

Одним из широко распространенных сценических драматургических приемов в поиске сценарного хода или решения отдельного эпизода стало использование фантасмагорических ситуаций, в которые авторы вводят своих персонажей для созданий максимально острых, необычайных, гротесковых обстоятельств, позволяющих наиболее ярко раскрыть их поступки и характеры, про­явить их с неожиданной стороны, умножить накал сатирического воздействия. Герои попадают в прошлое и будущее, на дно морское и за облака, в терем-теремок и на книжные полки. Бракодел запросто общается с Зевсом, нерадивый ученик — с самим собой через трид­цать лет, бюрократ — с крокодилом Геной.

Примеров драматургических решений сценарного хода множество, главное — чтобы оптимальным творческим результатом становилось сочетание внешнего, логического, и внутреннего, эмоционального, хода, рождающее в конечном итоге непрерывно развивающееся действие. Все сказанное выше, разумеется, не исчерпывает и небольшой части столь сложной и многогранной области творческой деятельности, каковой является драма­тургия в агитационно-художественных коллективах. Необходимо еще рассмотреть многие понятия и теоретические положения в процессе практического их освоения, па конкретном материале проследить пути формирования драматургии агит представлений. А диапазон задач, стоящих перед ней, поистине огромен — от сценариев злободневных пятиминуток агитзвеньев с их актуаль­ным, конкретным сегодняшним фактом до сложных по своей драматургии спектаклей агиттеатров, в основе

Стр. 124

которых может лежать, по существу, своеобразная клубная пьеса.

Непритязательно звучащее понятие «сценарий для агитбригады» скрывает в себе специфическое произведение драматургии, основанное на факте, органично использующее все возможности художественного вымысла, продиктованного правдой жизни, и привлекающее выразительные средства драматургии различных видов и жанров литературы и искусства.

Но главное требование, которое оно выставляет сценаристу, — хорошо знать жизнь, обладать воображением и фантазией, вкусом, тактом, чувством меры и — активной потребностью писать во имя определенных мыслей, идей, задач.

Стр. 125

**Беседа**

**четвертая**

**О «ТРЕХ КИТАХ»**

**ДРАМАТУРГИИ**

Самое глазное и в драматургии и в режиссуре — процесс срабатывания триединого механизма «факт — замысел — решение». Принцип его действия таков: на­копление фактов (напитка)—взрыв творческой интуиции (замысел)—реализация замысла. Различны только ис­ходные данные, характеристики замысла и выразитель­ные средства.

Вот об этом триединстве мы и побеседуем. Начнем с «портфеля фактов», который мы заполняем. Сколь пухлым он должен быть? Что важнее: количество или качество накапливаемых фактов? Я бы сказал — и то, и другое, хотя количественное накопление все равно преследует цели получения качества факта, его точности. От точности факта зависит в конечном итоге и точность результата, то есть точность попадания а цель, действенность нашей работы.

Пример из одной студенческой агитбригадной программы — сцена строительства фонтана (при отсутствии чертежей, стройматериалов и пр.). Решена она предельно лаконично, в основном пластическими вырази­тельными средствами.

Студенческий строительный отряд в работе.

Из рук в руки передается по цепочке тяжеленный кирпич. Так проходит месяц, другой. И вот приезжает комиссия. Аврал. Жонглируя кирпичом, по сцене бук­вально летает студент. Главный герой, прикрыв недо­строенный фонтан могучей фигурой нарисованного на ватмане атланта, сдает комиссии объект. И чудо! Фон­тан работает. Тянутся ввысь прохладные струи. Звучит

Стр. 126

туш, гремят аплодисменты и... ватман падает, и за ним мы видим пятерых студентов с... клизмами в руках.

Смешно? Очень! Настолько смешно, что даже не сразу понимаешь, что смеешься «вообще», радуясь за­думке исполнителей, молодому задору.

А вот над кем? Где адрес? Что это — гимн студен­ческой находчивости или разоблачение бесхозяйствен­ности? Если второе, то чьей бесхозяйственности — руко­водства ССО, снабженцев, представителя строительно­го управления? Или проектировщиков?

Смешно, эффектно, но... неэффективно, неточно по результату, видимо, из-за неточности исходных данных, из-за несобранного «портфеля фактов».

Отбор фактов — дело скрупулезное, он требует к себе отношения бережного, научного, творческого, ана­литического, с четких гражданских, идейных, нравствен­ных позиций!

Факт не допускает насилия, домысла, передергива­ния. «... В любой научной области — как в области при­роды, так и в области истории — надо исходить из дан­ных нам фактов... нельзя конструировать связи и вно­сить их в факты, а надо извлекать их из фактов и, най­дя, доказывать их, насколько это возможно, опытным путем» — это слова Ф. Энгельса из его «Диалектики природы», но они справедливы и для нашего творческо­го процесса.

Отбор фактов — процесс творческий, кропотливый, крайне важный, но предварительный, его задача — под­готовить почву для рождения драматургического за­мысла. И чем лучше подготовлена эта почва, Чем чув­ствительнее творческая природа художника, тем реаль­нее надежды в появлении всходов, тем увереннее ожи­дание всплеска творческой интуиции, рождающей замы­сел. Но прямой математической зависимости здесь — увы! — нет.

Член-корреспондент АН СССР П. Симонов утверж­дал, что история науки не знает ни одного примера, когда бы исследователь, накопивший какое-то количе­ство фактов, решил: «Вот сейчас я соберу вместе все эти полученные мной знания, сяду за стол и сделаю от­крытие». Решение научной задачи или формулировка идеи, влекущей за собой принципиально новое откры­тие, всегда приходит внезапно, непредсказуемо и непо­нятным для самого автора образом. Добавим от себя: в искусстве тоже.

Стр. 127

Факт — замысел — решение...

«Три кита» драматургии»

Нет резона выяснять, кто из «китов» важнее, — эта связка неразрывна...

Не заполнив «портфель фактов», не подготовив, не обогатив ими свою творческую природу — эту плодо­носную почву возникновения замысла, не сделаешь сле­дующего шага на пути создания драматургического произведения. Но, скрупулезно проделав это и, по раз­ным причинам, не сформировав замысла, тоже не полу­чишь конечного результата. Как не получишь его, даже найдя замысел, но не найдя окончательного его реше­ния из-за отсутствия умения и навыков в выборе или использовании выразительных средств драматургии или просто из-за внезапно возникшего творческого тупика.

И все-таки если первый «кит» — это трудолюбие, тщательность поиска и отбора, скрупулезность анализа затраченное на него время; третий «кит» — это зна­ние техники и технологии ремесла, опыт, навыки и уме­ния, то «кит» второй — творческая интуиция, озарение, даже случай — он более неуловимый, что ли, таинст­венный и загадочный. Не случайно в теории практиче­ски не существует точного определения понятия за­мысла, хотя различных его толкований великое множе­ство. И среди них наиболее ясное и... ненаучное — опи­сание появления замысла в повести К. Паустовского «Золотая роза», которое очень хочется привести цели­ком.

«Как рождается замысел?..

... Легче ответить, на вопрос, что нужно для того, чтобы замысел появился, или, говоря более сухим язы­ком, чем должно быть обусловлено рождение замысла. Появление его всегда было подготовлено внутрен­ним состоянием писателя.

Возникновение замысла, пожалуй, лучше всего объяснить путем сравнения. Сравнение вносит иногда удивительную ясность в самые сложные вещи...

Замысел — это молния. Много дней накапливается над землей электричество. Когда атмосфера насыщена им до предела, белые кучевые облака превращаются в грозовые тучи и в них из густого электрического настоя рождается искра — молния.

Почти тотчас же вслед за молнией на землю обрушивается ливень.

Замысел, так же как молния, возникает в сознании

Стр. 128

человека, насыщенном мыслями, чувствами и заметками памяти. Накапливается все это исподволь, медленно, по­ка не доходит до той степени напряжения, которое требует неизбежного разряда. Тогда весь этот сжатый и еще несколько хаотический мир рождает молнию — замысел.

Для появления замысла, как и для появления молнии, нужен чаще всего ничтожный толчок.

Кто знает, будет ли это случайная встреча, запав­шее в душу слово, сон, отдаленный голос, свет солнца в капле воды или гудок парохода.

Толчком может быть все, что существует в мире вокруг нас и в нас самих.

Лев Толстой увидел сломанный репейник и вспыхнула молния: появился замысел изумительной повести о Хаджи-Мурате.

Но если бы Толстой не был на Кавказе, не знал и не слышал о Хаджи-Мурате, то, конечно, репейник не вы­звал бы у него этой мысли. Толстой был внутренне подготовлен к этой теме, и только потому репейник дал ему нужную ассоциацию.

Если молния — замысел, то ливень — это воплощение замысла. Это стройные потоки образов и слов. Это книга.

Но в отличие от слепящей молнии, первоначальный замысел зачастую бывает неясным...

...Лишь постепенно замысел зреет, завладевает умом и сердцем писателя, обдумывается и усложняется, но это так называемое «вынашивание замысла» происхо­дит совсем по-иному, нежели представляют себе иные наивные люди. Оно не выражается в том, что писатель сидит, стиснув голову руками, или бродит одинокий и дикий, выборматывая свои думы.

Совсем нет! Кристаллизация замысла, его обогаще­ние идут непрерывно: каждый час, каждый день, всегда и повсюду, во всех случайностях, трудах, радостях и го­рестях нашей «быстротекущей жизни».

Чтобы дать замыслу созреть, писатель никогда не должен отрываться от жизни и целиком уходить «в себя». Наоборот, от постоянного соприкосновения с действительностью замысел расцветает и наливается со­ками земли».

Как ни мало мы знаем о конкретных физиологиче­ских механизмах творческой интуиции, кое-что об этом все-таки известно — одним из таких механизмов

*Стр. 129*

является так называемый механизм доминанты, открытый выдающимся физиологом А. Ухтомским. Это явление состоит в том, что, когда в мозге образуется очаг мощного возбуждения, вызванный какими-то факторами (процесс напитки, сбора фактического событийного материала?!), мы начинаем направленно реагировать на очень широкий круг сигналов, в том числе и не име­ющих непосредственного отношения к данным факторам. И толчком к открытию — а в процессе творчества, происходящем даже на самом, казалось бы, скром­ном по своим возможностям уровне, от нас всегда требуется пусть маленькое, но открытие — может стать что угодно, а не только относящиеся к проблеме факты, события, характеристики различных сторон рассматри­ваемого явления и т. д. Все, что угодно! От появления нового актера с его специфическими данными до ста­тьи в сегодняшней газете, от найденного случайно на клубном складе неизвестного по своему назначению предмета до улыбки прохожего, от услышанного в авто­бусе разговора до... Короче, все, что угодно!

Но... при готовой к открытию, напитавшейся, нетерпеливо ожидающей его нашей творческой природе. И тогда это «все, что угодно» станет катализатором откры­тия, умей только держать свою творческую интуицию всегда начеку.

...И все-таки связка «факт — замысел» из нашего триединства — вещь очень непростая.

Путь формирования замысла на основе накоплен­ных, скрупулезно отобранных и тщательно проанализи­рованных фактов — это путь не только и не столько логический, сколько творческий, проходящий через «магический кристалл» фантазии, воображения, художе­ственного вымысла. Нередко, особенно в работе начина­ющих руководителей агитбригад, руководителей-общественников, пока еще не оснащенных знаниями, навыка­ми и умениями, не умудренных опытом, который часто успешно возмещает недостаток специального образова­ния, преобладает логический подход к формированию замысла, исключающий художественный вымысел, что ведет потом и к отсутствию художественного образа. Порой факт, минуя напрочь этап формирования замыс­ла, находит свое прямое, иллюстративное решение бук­вально в конкретных лицах и в абсолютно точно скопированных жизненных обстоятельствах, переносится сначала на бумагу, а потом и на сцену... Особенно явно это

Стр. 130

прослеживается в так называемом позитивном материале, часто никак не обогащенном художественным, творческим его осмыслением, вряд ли таковым можно считать чтение хором или в разбивку, под музыку или без нее, с перестроениями и шагистикой. Впрямую перене­сенная на сцену, фактическая информация, украшенная любыми бантиками и рюшами выразительных средств, художественным произведением, рождающим художе­ственный образ, не станет.

И здесь следует, на мой взгляд, сразу сказать об очень важном для агитбригадчиков моменте, чтобы, прочитав строки про факт и замысел, «магический кри­сталл» и художественный образ, кое-кто не опустил руки, не испугался этих «творческих Эверестов», не сделал вывод о бесполезности своих трудов. Все сказанное выше не означает, что перенос на сцену конкретного фактического материала, не обогащенного яркостью замысла и эмоциональным богатством художественного образа, — дело совсем уж бесполезное.

У агитбригады — общие специфические задачи, но для разных коллективов, отличающихся друг от друга по принципу формирования (цеховой и произвольный), по социально-творческим устремлениям, по обстоятель­ствам и условиям жизнедеятельности, эти задачи в боль­шей или меньшей степени все-таки различны. И если, скажем, не владеющий еще художественными, творче­скими основами профессии руководитель цеховой агит­бригады сумел точно отобрать и проанализировать факты, сделать верные выводы и, так и не найдя этим фактам и выводам художественного решения, просто перенес их на сцену, украсив по возможности эту информацию музыкой и движением, вряд ли можно безапелляционно говорить о бесполезности этой работы. По вы­сокому счету искусства — наверно, а по счету народнохозяйственному? И если после выступления агитбригады на предприятии, в цехе, в колхозе на глазах начинают происходить перемены: кто-то наказан, кому-то помог­ли, чем-то обеспечили, что-то починили, поняли, изме­нили — разве это не польза? Еще какая ощутимая! А ведь чуда рождения художественного образа так и не произошло...

Конечно, польза, и — в масштабах страны — огром­ная, за что низкий поклон и искренняя благодарность. Ну, а появится яркий замысел и богатое художествен­ное, образное решение — польза станет еще заметнее,

Стр. 131

эффект воздействия — значительнее. Вот и открылась прекрасная дорога развития, творческого роста, а это ли не стимул для любой творческой личности!

Потому и беседа наша не только касается конкрет­ной практики агитбригад (и их руководителей), находя­щихся на разных уровнях своего становления и разви­тия, располагающих большими или меньшими возмож­ностями, различным творческим потенциалом, но и со­держит в себе некую «идеальную модель», в любом искусстве почти недосягаемую, которая, как яркая даль­няя звезда, зовет к себе, заставляя совершать невоз­можное и открывать неизведанное.

... Однако продолжим разговор о связке «факт — замысел».

Факт: строительный трест (управление, участок) лихорадит от штурмовщины, авралов, вызванных нерит­мичным обеспечением материалами, бесхозяйственно­стью, на почве которой растут, как грибы, приписки, высокооплачиваемая сверхурочная работа, которой могло бы не быть, и т. д. Можно представить себе ми­ниатюру (фельетон, монолог, частушку, куплеты), по­дающую этот факт декларативно, констатируя его или даже воспроизводя в лицах (кабинет прораба, люди, паника, суета, или, наоборот, стройка, тишь, один боль­шой перекур, а потом вдруг—аврал, беготня, паника, суета...), но так или иначе это все равно иллюстрация, факт, перенесенный на сцену, минуя этап формирова­ния замысла. Плохо ли это? В иных случаях — безуслов­но, в других — не всегда. Если это явление вскрыто и впервые в своей аудитории смело Предано гласности именно в программе агитбригады, эффективность, поль­за этого, пусть и не художественного решения пробле­мы, неоспорима. Стала бы она эмоционально еще эф­фективнее, действеннее, будучи обогащенной художе­ственным способом решения? Безусловно!

Ну а как бы это могло быть, например? Да хотя бы так, как это сделал А. Гельман в своей «Премии», неслу­чайно эта пьеса обошла почти все театры страны и долго будоражила души людей.

Но... разве такое в жизни бывает? Охотно согла­симся: если и бывает, то редко. Автор этот ход от­кровенно придумал, но правды жизни при этом не на­рушил. Поступок бригадира Потапова, который отка­зался от премии, чтобы разоблачить показуху, всем нам понятен. Мы, может, и сами бы так, но не

Стр. 132

решаемся. А он решился. Осуществил наш душевный порыв, довел его до конца. На сцене... В кино... А в жизни такое, возможно, и не случалось, возможно, премию еще никто не возвращал. Но это неважно, ибо этот ху­дожественный прием позволил автору раскрыть те проб­лемы (конкретные, узнаваемые), которые его волно­вали. И он «сочинил» Потапова с его отказом от пре­мии, вернее, драматургический замысел с Потаповым в качестве главного источника драматургического конфликта. Сочинил!

«Над вымыслом слезами обольюсь...» Вымысел — он, конечно, «невсамделишный», но слезы-то подлинные, а значит, вызваны они узнаваемостью, конкретностью тех проблем, явлений, событий реальной, невыдуманной жизни, которые явил нам этот вымысел...

(Ответ воображаемому оппоненту: нет-нет, я не при­зываю агитбригадчиков писать пьесы, хотя и такое в истории агитационно-художественного движения было — вспомним ТРАМы, и, знаю, есть и сейчас; «Премия» Гельмана приведена здесь только лишь в качестве широко известного примера, не требующего долгих пере­сказов и разъяснений. Кстати, если бы такой замысел возник у руководителя агитбригады строительного уп­равления и он написал бы... нет, не пьесу, а сценку на 3—5 минут, суть примера от этого не изменилась бы.)

Еще пример рождения (сочинения) замысла на осно­ве факта: подхалимка А. лестью «покорила» профсо­юзное руководство фабрики в лице председателя проф­кома Б., благодаря чему пользовалась незаслуженными льготами — путевками в лучшие санатории и пр. Можно представить себе прямой перенос этой истории на сцену? Можно. Но можно и попробовать решить задачу сложную, художественную, задачу формирования за­мысла.

И вот руководитель агитбригады, согласуясь со многими обстоятельствами, среди которых не последнее место занимают его творческие пристрастия, сочиняет такой драматургический замысел: «Хитрая лисица ле­стью выманивает у вороны...» Вы, конечно, вспомнили известную басню Крылова?

Чувствую, что у кого-то уже наготове вопрос: «А конкретность, документальность, узнаваемость?»

О понятиях документального и художественного, о соотношениях факта и художественного вымысла, прав­ды жизни и правды сцены разговор еще предстоит,

Стр. 133

скажу только, что художественный вымысел и реальный факт не отрицают друг друга, первый не «ущемля­ет права» второго, не лишает нас конкретности, узна­ваемости. Она (конкретность, узнаваемость) возникает в нашем восприятии совсем не обязательно лишь бук­вально преподанная со сцены, это итог воздействия на нас художественного произведения: открыв для себя Плутовку лисицу в басне Крылова «Вороне и лисице», мы благодаря таланту автора отчетливо узнаем знакомые черты корыстного подхалима. К тому же, если на то пошло, на драматургии свет клином не сошелся; коли у нас по каким-то причинам есть острейшее, желание и необходимость максимально конкретизировать тот или иной персонаж, сделать его мгновенно узнаваемым, есть для этого еще и выразительные средства режиссуры, есть актер — самый важный «инструмент» режиссера, способный передать черты, характеристики прототипа (походку, речь), есть грим, детали костюма, есть музы­ка (а ими можно иногда буквально назвать имя или должность «героя»), на худой конец можно просто вы­весить табличку с должностью и фамилией, как это де­лается на дверях кабинетов должностных лиц. Да мало ли что можно?!

Пути творческой фантазии неисповедимы!..

Слышится еще вопрос: «Но чем художественнее вы­мысел, тем меньше содержится в нем конкретной ин­формации?»

Что ж, немалая доля истины в этом есть. Далеко не всегда обстоятельства, задачи, возникающие в процессе работы над агит представлениями, позволяют нам бес­печно плавать в творческом безбрежном океане ничем не ограниченной фантазии.

Но во-первых, наличие различных требований, усло­вий и ограничений лишь подстегивает, возбуждает нашу творческую природу (попробуйте творить в обстанов­ке полного отсутствия каких-либо социально-творческих условий, препятствий, ограничений — ничего не выйдет!). А во-вторых, на своем чувственно эмоциональном уровне художественный образ может содержать (в скрытом, неявном виде) столь богатую информацию, какая не снилась никакому сверхточному энциклопеди­ческому сборнику.

Художественный образ и информация...

Юлиан Семенов рассказывал однажды о том, как группа польских математиков поставила любопытный

*Стр. 134*

эксперимент: рассчитала на электронно-вычислительной машине количество информации, содержащейся в неко­торых литературных произведениях разных писателей мира. Первое место занял Пушкин, строка из его «Ка­менного гостя», которая звучит, казалось бы, архи просто: «Ах, наконец достигли мы ворот Мадрита». Однако при рассмотрении беспристрастном (то есть эвээмовском, а не критическом) получается, что каждое слово несет в себе определенное содержание: «ах» — выражение степени усталости; «наконец» — протяжен­ность действия во времени: «достигли» — его заверше­ние; «ворот» — деталь, характеризующая средневе­ковье; «Мадрит» — столица Испании. Забавный полу­чился эксперимент, не правда ли? Конечно, вы скаже­те: «Так то Пушкин!» — и будете правы, но... ведь суть примера от этого не становится менее убедительной?

Столь пространный разговор о художественном ос­мыслении факта, проявляющемся прежде всего на эта­пе формирования замысла, когда делается выбор меж­ду переносом фактического материала на сцену, минуя драматургический вымысел (сочинение), и художествен­ным, образным способом его решения, вызван тем, что первый путь уже достаточно освоен подавляющим боль­шинством агитбригад, а вот второй как раз и содержит в себе те поистине неисчерпаемые творческие резервы, которые позволяют оптимистично смотреть в будущее агитационно-художественного движения.

... И последняя связка нашего триединства: замысел — решение.

Яркий, увлекательный, заразительный замысел, ко­нечно, во многом определяет его решение, дальней­шую работу над сценарием (или его эпизодом). Во многом, но не по всем и не всегда. Точный замысел еще не гарантирует однозначно вытекающего из него решения.

Выбор, говоря математическим языком, оптималь­ного решения, а значит, решения наиболее эффектного и эффективного, учитывающего организационно-творче­ские и материально-технические возможности коллекти­ва, отвечающего многим конкретным условиям и обстоятельствам его жизнедеятельности, — это большая творческая работа.

... Как-то Томасу Эдисону показали три варианта ре­шения одного технического устройства и попросили придумать четвертый. Эдисон, подумав некоторое

*Стр. 135*

время, предложил еще сорок восемь вариантов. Ясно, что, чем больше мы имеем вариантов решения какой-либо проблемы, тем более вероятно, что среди них нахо­дится искомый оптимальный вариант.

А так ли уж часто мы перебираем возможные решения, чтобы найти лучшее? Часто ли хватает у нас же­лания, терпения, фантазии, чтобы проделать эту такую непростую (но такую увлекательную) работу? Не довольствуемся ли мы порой первым, что пришло в го­лову, оправдывая себя нехваткой времени или угова­ривая, что «и так все хорошо, лучше не придумать»? А на самом деле просто пока еще не воспитали себя, не приучили к этому труду, не срослись с этим много­вариантным поиском как с единственно верным мето­дом работы.

Вспомним еще раз из теории: на этапе поиска реше­ния определяются выразительные средства драматур­гии (литературы), закладывается фундамент формы бу­дущего произведения, его стилистические, жанровые особенности, характер его дальнейшей сценической реа­лизации.

Но, даже если решение очевидно для нас или в ре­зультате перебора вариантов найдено оптимальное, это еще далеко не все.

Надо ведь суметь верно (и с точки зрения логики драматургии, и с позиций «выгод» последующего поста- "новочного процесса) выстроить событийный ряд, ото­брав максимально острые, активизирующие действия предлагаемые обстоятельства (и все это с точным уче­том возможностей и особенностей коллектива). А по­том дотошно корпеть над характерами персонажей, фразой, словом! Да еще постоянно пытаться предви­деть реакцию зрителя: ведь наша драматургия — агита­ционно-художественная, и подкупающая своей образ­ной философской лиричностью фраза Ф. Тютчева: «Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется» — для нас, при буквальном ее истолковании, неприемлема. И обо всем этом надо постоянно помнить в процессе соз­дания агитбригадного сценария, неважно, собирается ли он из готовых, кем-то уже написанных номеров и эпизодов, часть из которых переделывается, приспосаб­ливается к своим местным условиям (компилятивная драматургия), или создается заново, с нуля (оригиналь­ное произведение).

Думаю, что многое из того, что было затронуто в

Стр. 136

беседе, вам известно, однако еще раз напомнить обо всем этом кажется мне совсем нелишним. Ну а тех, кто узнал об этом впервые, хочу и подбодрить, и... преду­предить.

Подбодрить тем, что человеку, еще не знакомому со всеми загадочными, трудными и прекрасными сто­ронами творчества и впервые перелиставшему его на­чальные страницы, предстоит удивительно интересный, полный увлекательных приключений путь, и отправляет­ся он в этот путь не налегке, а с некоторым багажом.

Ну а предупредить его (да и не только, наверно, его одного) хочется словами великого Эйнштейна: «Путь от незнания к знанию неизмеримо короче, чем от знания — к умению».

И если первую часть пути можно пройти, ощущая со всех сторон поддержку учителей, книг, богатого опыта предшественников, которые ведут тебя и даже несут за тебя ответственность, то вторую его часть ты идешь сам.

Так что в добрый путь, коллеги!

Стр. 137

**Первый**

**Драматургический**

**практикум**

«Я не могу вам привести точного определения, что такое драматургия. Все определения, которые я знаю, неполные и неверные. Я знаю только одно, что драматургия — это метод сведения в небольшой отрезок времени сгустка жизни, в котором отражается мировоззрение художника, его взгляд на люден, на мир». Этой, каза­лось бы, парадоксальной, но предельно емкой и точной по своей сути цитатой выдающегося советского кино­режиссера Михаила Ромма мне хотелось бы предва­рить паше практическое занятие по сценарному делу. А начать его с краткого анализа сценария агит бригадного представления, который поможет выявить пути его соз­дания, способы и приемы драматургического решения фактического материала.

Замечу, что анализ готовых сценариев — прекрасная школа драматургического ремесла, важный и необходи­мый фундамент для учебы и творчества. Он позволяет проходить путь поиска драматургического решения как бы в обратном порядке — от готового решения к факту — и в этом процессе осваивать приемы, определять харак­тер творческого поиска, а главное — его логику, его ал­горитм. Поэтому очень хотелось бы, чтобы начинающие руководители агитационно-художественных коллективов, листая сборники и журналы в поисках драматургическо­го материала, не ограничивались потребительским отно­шением к попадающимся на глаза сценариям — подхо­дят или не подходят для их коллектива, а видели в них постоянную возможность для собственного (коллектив­ного!) творческого поиска и роста.

С этой целью и приводится здесь достаточно типич­ный и показательный по способу драматургического ре­шения сценарий для сельской агитбригады «Боевым карандашом, острым словом!», распространенный в качестве своеобразного методического пособия Саратовским межсоюзным домом самодеятельного творчества. (Сценарий дается с небольшими сокращениями, ни в коей мере не искажающими его сути и не повлиявшими на характер драматургических ходов и приемов.)

Стр. 138

**Вступление**

Вес *(поют).*

Было так, коль верить слухам,

Много лет назад:

Карандаш торчит за ухом,—

Значит, бюрократ!

А теперь пора иная,

Не совру, скажу:

Роль отводится большая

И карандашу)

Ферму сделает богатой

Кто? — Карандаш!

Преграждает путь растратам

Кто? — Карандаш!

В деле путаном поможет

Кто? — Карандаш!

Все учтет и подытожит

Кто? — Карандаш!

Первый. Сегодня мы берем на вооружение наш боевой агит- карандаш и при помощи его попытаемся обрисовать некоторые во­просы нашей жизни.

Второй. Ас чего начнем?

Третий. Начать нужно с главного... А что главное в нашей жизни и работе?

В с е. Хлеб!

В мирный день и в зареве пожарищ

Мы все время помним про него,

И не зря сказал один товарищ:

«Хлеб растет из сердца моего!»

ВОЗЬМЕМ КАРАНДАШИ И ПОДСЧИТАЕМ

*На сцене участники представления. Они обращаются в зал.*

Первый участник. За... годы техническая вооруженность хозяйств... области возросла в пять раз, а производство сельско­хозяйственной продукции в денежном исчислении — только вдвое. Что из этого вытекает?

Второй участник. Плодородие земли увеличивать нужно, отдачу гектара...

Первый участник. А как мы решаем эту задачу?

Участница. Я бы лично так ответила:

Стр.139

Мы не уроним кашу честь,

Нам сил не занимать!..

У нас свои герои есть —

Их каждый должен знать!

(Идет местный материал.)

Участник. Но наряду с этим можно наблюдать и такую картину: сев, механизатор...

*На сцене Участник с блокнотом подходит к Механизатору.*

Участник. Что сеешь?

Механизатор. Да пшеничку вроде...

Участник. Какую?

Механизатор. А шут ее знает!

Участник. А почему не знаешь?

Механизатор. Что я — Терентий Мальцев, что ли?

Участник. А сеешь на какую глубину?

Механизатор. Не знаю, не мерил.

Участник. А почему не мерил?

Механизатор. А что я... (*называет фамилию местного ме- ханизатора-передовика)*, что ли?!

Участник. А сколько центнеров на гектаре высеваешь?

Механизатор. Вроде полтора...

Участник. А почему так много?.. Экономить зерно надо!

Механизатор. Что я — Плюшкин, что ли?!

Второй участник (*в зал).* Согласитесь, странно видеть такую картину: механизатор равнодушен к своему труду, к судьбе урожая... Ведь механизатор — хозяин земли! Впрочем... (*Иронично имитируя Механизатора.)* Что он — хозяин, что лн?1

Первый. Да, хозяин должен уметь все видеть... И считать!.. Займемся подсчетами и мы...

Участница на школьной доске или большом листе бумаги делает записи цифр, которые называются участниками.

Первый (*продолжая*). По данным ВАСХНИЛ, в каждую жатву по стране теряется двадцать миллионов тонн зерна.

Второй. Давайте проведем такое сравнение. В... году — наи­более урожайном за последние годы — на стол государства был по­ложен наш районный каравай весом в ... миллионов пудов.

Первый. Это примерно... миллионов тонн зерна.

Второй. Значит, в период жатвы по стране ежегодно теря­ется... таких урожаев!

Первый. Страшная это цифра! Надо помнить о ней каждому хлеборобу, каждому водителю!

Стр. 140

Второй. А вот еще одна картинка с натуры...

На сцене участник в образе Механизатора.

Участник (*Механизатору).* Что это вы стоите?.. Сев — го­рячее время...

Механизатор (*как будто не поняв, насмешливо).* Куда «сев»?..

Участник *(парируя).* В данном случае —в лужу сев! Механизатор. А я виноват?! Трактор же сломался. Участник. Меры надо принимать, срочные, экстренные! Ре­монтировать!

Механизатор. А чего горячку пороть?! Ремонтировать?! Новый дадут! (*Насвистывая, уходит.)*

Участник *(в зал).* Представьте, если бы в старой России в горячие дни сева у крестьянина пала лошадь... Это было бы горем, это грозило бы смертью...

Второй. Нам дана могучая техника. И от нас требуется не допускать ее простоев, использовать ее на полную мощность во имя урожая, во имя процветания Родины!

Звучит музыка песни В. Темнова «Кадриль».

У ч а с т и и к и *(поют).*

Да, жили россияне

С сохою деревянной

Да с лошадью буланой...

Теперь наш край окреп.

Стал урожай богаче,

Но, так или иначе,

Стоят еще задачи

В борьбе за лучший хлеб.

Повысить плодородие —

Задача всенародная,

Нелегкая, серьезная.

Не только лишь колхозная!

Зерно нам шлет Канада —

Зачем же это надо?!

Мы с помощью «подряда»

Свой стиль должны внедрять!

Пусть труд наш отражая,

Богатство умножая.

Окрепнут урожаи.

Чтоб мы могли сказать:

У нас пшеничка — сильная,

Могучая, обильная,

Стр. 141

Колхозная, отличная,

Своя — не заграничная!

ПЕРЕВЕРТЫШИ

За столом Руководитель учреждения распекает Подчиненного.

Руководитель. Так почему же все-таки все сроки прошли, а машина так и не отремонтирована?

Подчиненный. Так, Иван Иваныч, вы же знаете — Лоба­нов... То в загуле, то в прогуле!

Р у к о в од и те л ь. А мы и в ус не подули! Давно пора поста­вить на место этого Лобанова! Про него уже частушки поют:

Мы видели Лобанова —

Лобанова не пьяного?

Лобанова не пьяного?

Значит, не Лобанова!

Позор! Идите, и чтоб я про этого Лобанова больше не слышал! Подчиненный уходит. Телефонный звонок.

Руководитель. Да... Что?.. Как это — Лобанов дерется? Так отправьте в милицию! *(Поспешно.)* Погодите! Не надо в ми­лицию... Зачем пятна на коллектив класть? Попытайтесь уговорить.

Да поласковее...

Слышна пьяная песня.

Руководитель *(нажимает на звонок, обращается к вошед­шему Работнику).* Это еще что за «солист» выискался?

Работник. Так, Иван Иваныч, опять этот Лобанов...

Руководитель *(громко).* Сейчас же... от моего имени... ка­тегорически... отправьте его домой! На моей «Волге»...

Работник *(уходя).* Сейчас сделаем, Иван Иваныч.

Руководитель. Распустили, понимаете, пьяниц!.. Что та­кое?..

Шум, грохот, испуганно вбегают два предыдущих персонажа, за ними пьяный Лобанов.

Лобанов *(на одного из работников).* Я тебе покажу «баиньки»! Я тебя самого спать уложу!.. *(На другого.)* Говоришь — «Вол­га»?.. Лечиться будешь долго! *(Грозя пальцем Руководителю.)* А ты... У-у!..

Руководитель *(грозно).* Ну что ж... Придется решиться на крайние меры.

Стр. 142

*Звучит таинственная музыка, идет мимическая сценка, во время которой Руководитель надевает белые перчатки, цилиндр,*

*трансформируясь в фокусника. Показывает зрителям рулон бумаги, на котором две грозные надписи: «Приказ» и. «Уволить!». Затем распускает рулон перед Лобановым, закрывая его: «Але-гоп!» На рулоне розовая надпись: «Характеристика». Затем «иллюзионист» убирает бумагу, и зритель видит за ней совсем другого — милого и обаятельного Лобанова с цветами в руках. Стоп-кадр.*

Руководитель (*удовлетворенно*). Вот таким его с завода выпустим, а там... (*Махнул рукой, мол,* *«там и трава не расти!».)*

Лобанов (в *прежнем обличии).* Я те дам!!! *(Преследует в страхе удирающих работников. Гонг.)*

Первый участник *(комментируя просмотренную сценку).* С одной стороны, можно говорить о человечности, о заботе и вни­мании к людям...

Второй. И при этом совершенно забывать о другой стороне, о том, как портят людей наша снисходительность и не принципиальность, какой ущерб делу наносит позиция всепрощения...

*Звучит музыка куплетов «Перевертыши».*

Участники *(поют).*

На Пахома отзыв дали

И такое написали,

Что Пахом в бумаге той —

Не Пахом, а дух святой!

А ведь этому Пахому —

Каждый скажет вам о том —

Вся милиция знакома

И тюрьма — родимый дом!

*Припев:*

Мы должны искоренять в зародыше

Позорные явленья — перевертыши!

Расписала дочку мать:

Ангелок — ни дать ни взять!

И тиха уж, и скромна уж,

Так уж вот уж хороша уж!

Все как раз наоборот:

Как посмотришь: дрожь берет!

Ох уж эта «скромница» —

Весь народ сторонится!

*Припев.*

Про Петрова все подряд

В руководстве говорят:

Стр. 143

Дескать, он — мужик отличный —

И культурный, и этичный!

Ну а те, кто в подчиненье,

Несколько иного мнения:

Как идут к тому чинуше —

Затыкают вагой уши!

*Припев.*

Раз начальник подошел —

Влас работает, как вол:

Быстро, смело, споро, бойко —

Ну ударник, да и только!

А начальство отойдет —

Сразу отдых настает:

Влас под кустик с головой —

Отдохнуть часок-другой!

*Припев.*

Обязательства брал Нил

И — трубил, трубил, трубил!

Заливался соловьем:

«Все рекорды перебьем!»

А доходит до труда —

Дело сразу же — «труба»!

Видно каждому: трубач —

И бездельник, и трепач!

*Припев.*

КАК ДЕЛА НА УДАРНОМ ФРОНТЕ?

Первый участник *(в зал).* А я стихотворение вспомнил! Правда, детское... «Рисунок» называется:

Я карандаш с бумагой взял,

Нарисовал дорогу.

На ней быка нарисовал,

А рядом с ним — корову.

Я сделал розовым быка,

Оранжевой корову.

Потом над ними облака

Подрисовал немного...

Второй. Вот видите, как все просто: взял, нарисовал — и вес в порядке! Ну, маленькому мальчику это простительно, а ведь иног­

Стр. 144

да большие, взрослые дяди пари с уют» на бумаге большое количе­ство коров, и все нм видится в розовом и оранжевом цвете...

Первый. А потом начинается!.. Начинается то, что принято называть корректировкой плана.

Второй. А все потому, что «рисовали» дяди, на экономические показатели не глядя: взял и нарисовал! Вы помните, как кончается детское стихотворение?

Потом поставил стул на стол,

Залез как можно выше

И там рисунок приколол,

Хотя он плохо вышел.

Первый. Да-а... Чего уж тут хорошего? Нет, подняться по­выше—стремление неплохое, но не при помогай корректировки пла­на или приписок...

Второй. Зато действительно хороший рисунок... то есть опыт внедрения коллективного подряда, получился в звене... *(имя, фа­милия).* которое... *(Местный материал.)*

Первый. Мы побеседовали со знатным звеньевым и сейчас вту беседу, конечно по агит бригадному, воспроизведем.

*Входит участник, играющий Звеньевого.*

Первый (*Звеньевому*).

К вам у нас один вопрос:

Что подряд звену принес?

Второй.

Как работает бригада

Коллективного подряда?

Звеньевой.

До бригады — тут, ребята,

Нам еще далековато...

*Начинает рассказ.*

Ну, продумали, во-первых,

Все детально, с головой.

Важно, что в руках и ферма,

И участок кормовой.

Первый. А объем?

Звеньевой. Объем таков...

Тут мы сильно закрутили! —

Ведь у нас шестьсот бычков,

А работников — четыре!

Первый.

Полтораста штук на брата...

Многовато!

Стр. 145

**Звеньевой.**

Многовато

Второй (понимающе).

Ну и что ж, что многовато,

Но зато идет зарплата!

Первый.

Среднемесячный оклад?

Звеньевой.

В среднем — двести пятьдесят.

Первый.

Трудностей не возникало?

Звеньевой (усмехаясь).

Трудностей везде немало!..

Сложно было вот что, брат:

Дружных подобрать ребят.

У меня в звене ребята,

Скажем прямо, то, что надо!

Первый.

Главное, что внес подряд?

Звеньевой.

Что? — Конечный результат.

Ведь зависят все ребята

От него — от результата!

Но... (Хитро.)

Конечный результат —

Он зависит от ребят!

(Второму, который ведет запись.)

Ты про это не забудь —

В этом соль и в этом суть!

И не столько здесь зарплата —

Не в одних деньгах резон!

Деньги — это ведь, ребята,

Лишь одна из двух сторон.

Есть вторая сторона,

Что не менее важна:

Видишь результат труда —

Это, брат, не ерунда!

Стр. 146

Второй *(весело).*

Что ж, берем на карандаш

Этот ценный опыт ваш!

РДК-ОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

Первый *(как зазывала).*

Эй, люди, сюда скорее! —

Открывается галерея!

Не Дрезденская, не Третьяковская,

Агнтбригадная, эрдэковская!

Второй. Организатор — наш районный Дом культуры!

Первый. Называется...

Первый и Второй *(вместе).* «Карикатуры с натуры!»

Третий. Сюжет картин любезно предоставлен известными ху­дожниками...

Четвертый. И известными в нашем районе любителями раз­ных «художеств»...

Все участники *(вместе).* Итак, «карикатуры с натуры!»

Первый *(разъясняя сюжет первой картины-карикатуры).* Все помнят картину Перова «Охотники на привале»... *(На рисунке — то же, что и в подлиннике, но вместо завтрака на траве* — *попойка, кругом бутылки.)* Картина посвящена работникам здешней фермы и называется «О! Скотники на привале!».

Второй *(демонстрируя новую картину).* Копия с картины Васнецова «Витязь на распутье»... *(На карикатуре — механизатор на сломанном тракторе у дорожного указателя: «Сельхозтехника»* — «Дядя *Митя».)*

В «Сельхозтехнику» трактор поведешь —

полгода прождешь!

К частнику дяде Мите —

готовь «тити-мити»!..

Третий *(демонстрируя картину).* По известной картине Ре­пина «Бурлаки на Волге» мы создали свою картину — «Бурлаки у «Волги»... *(На карикатуре* — *несколько человек, впрягшись, вытаскивают из грязи автомашину «Волга».)* Популярный на наших доро­гах сюжет — особенно осенью и весной...

Четвертый *(демонстрируя картину).* А это с картины ху­дожника Саврасова «Грачи прилетели»... *(На карикатуре* — *«при­летевшие» калымщики-строители подлетают и обирают колхозную кассу.)* Наш вариант посвящается строителям-шабашникам и назы­вается «Рвачи прилетели»...

Первый участник (*окружающим*). А что, выставка вро­де ничего получилась!

Стр. 147

Второй. Жалко не всех отразили, кто того заслуживает.

Первый (в *зал).*

Чтоб безобразья прекратились,

А это долг и ваш, и наш,

Хотим мы, чтобы все стремились

Плохое брать на карандаш!

Третий (в зал). Мы ждем ваших предложений по новым те­мам и персонажам...

Четвертый. Так и пишите: «Кандидатуры в карикатуры!»

Первый. Вот... *(Имя, фамилия.)* Ведь рекорд поставил! По падежу овец... Почему бы его в картине не отобразить?! Я уже и название придумал: «Овечий источник!» Неплохой источник, между прочим: вторую машину покупать хочет. А мы его обидели — места на выставке не нашли!

Второй. Или заведующий откормоотделением фермы... *(Имя, фамилия.)* Он, как один из героев романа «Двенадцать стульев», считает, что организм, ослабленный мясом, теряет способность бо­роться с инфекцией. Поэтому и план по мясу всего на 40 процентов выполнил.

Третий. А почему остался «неотраженным» шеф здешней сто­ловой... *(Имя, фамилия.)* И если уж на «Двенадцать стульев» ссы­латься, ему из этого романа лозунг нужно позаимствовать: «Тща­тельно пережевывая пищу, ты помогаешь обществу!»

Четвертый. Бесполезно! Он такие шницели делает, что их не разжевать даже крокодилу!

Первый. Нет, ребята, что ни говорите, а наша выставка нуж­на и полезна, ибо она ясно показывает, кто есть кто...

Участники *(поют).*

Друг с другом будем откровенны —

Картина каждому ясна:

Хотя шедевры и бесценны! —

Всему на свете есть цена!

И вместе все давайте будем

Нести свое искусство людям!

Чтоб каждый создавал охотно

Лишь только ценные полотна!

Анализ сценария «Боевым карандашом, острым сло­вом!» целесообразно вести в направлении от общего к частному, то есть начать с анализа драматургического решения агит представления в целом, а потом уже рас­смотреть каждый из его эпизодов. Хочется отметить: сценарий, безусловно, интересный, отражает жизнь и

*Стр. 148*

потребности своей среды и характерен творческим поиском драматургических решений, стремлением уйти от декла­ративности, сухой информации, желанием активизиро­вать действие на сцене.

Цельность агит представления решена за счет поиска сценарного хода, который можно отнести (вспомним тео­рию) к *сюжетно-монтажному* — наиболее распространен­ному в агитбригадной практике. Такое решение позво­ляет вводить в сценарий эпизоды, посвященные любым темам и проблемам, заменять их и т. д. Авторами весь­ма удачно найден ключ к сценарному ходу — карандаш, который пишет, рисует, подсчитывает... Это дает повод для разговора со сцены обо всем, что волнует коллек­тив. Отсюда и абсолютно точное начало программы, объявляющее «правила игры», причем музыкальными выразительными средствами — уступительной песенкой, которая существует здесь не потому, что «так надо», не по традиции, а по своей функциональной необходимости и закономерности. Другой вопрос — как это сделано? Достаточно ли точно найдены ее слова, высок ли ее ху­дожественный, поэтический строй? Наверно, текст мог бы быть точнее: «ферму делает богатой» все-таки не ка­рандаш, а труд людей; и уж конечно, многим, а не только этим песенным стихам можно пожелать большего художественного уровня, но... Главное сделано верно — вступительная песня сразу вводит зрителя в суть пред­стоящего сценического действия. А авторам можно, ска­жем, посоветовать добавить слово «наш», и тогда на все вопросы во вступительной песне ответом было бы не «ка­рандаш» (предмет, в общем, сугубо бытовой, матери­альный), а «наш карандаш», а за этим словосочетанием очевиднее угадывался бы образ людей, желающих доб­рых перемен в делах своего района.

Естественна и закономерна и заключительная песня, в которой сценарный ход на образном уровне заверша­ется призывом создавать «только ценные полотна». И не надо переводить этот образный язык на язык бытовой, буквально призывая всех работать хорошо и добросо­вестно,— это достигается другими, художественными, сценическими выразительными средствами.

Присутствует карандаш и в ходе всего представле­ния. И снова хочется отметить очевидное желание ав­торов уйти от формального, декларативного пути: в сце­нарии почти не встречаются достаточно, увы, распрост­раненные настойчивые напоминания вроде таких: «А что

Стр. 149

сейчас будет рисовать наш карандаш?..», «Давайте при­зовем на помощь наш карандаш, пусть он подсчитает...» и т. д.

Зрителю и без того будет ясно, когда карандаш пи­шет, когда считает, а когда рисует. А то, что он всегда будет верно служить агитбригаде, уже заявлено в на­чале представления. Для сравнения попробуем вспом­нить или хотя бы представить себе сценарии, где клю­чом к сценарному ходу выбраны, скажем, пароход, или телевизор, или книга... — их вариантов бесчисленное мно­жество, и карандаш тоже один из них. Все они дают основания выстраивать драматургию в русле так назы­ваемой *пьесы-обозрения.* И вот тут-то и ожидают авторов подводные рифы: то и дело давно понявший прави­ла игры зритель вынужден в очередной раз слушать: «А что сейчас справа (слева) по борту?» или «Давайте еще раз переключим программу (перевернем страничку) нашего телевизора (книги)» и т. д. Такие однообразные напоминания (пусть даже в стихах и под музыку), вме­сто того чтобы служить связкой, только останавливают действие, перестают давать зрителю новую сценическую информацию.

Возвращаясь к анализируемому сценарному ходу, за­метим, что, будучи одним из распространенных приемов сюжетно-монтажной драматургии, этот пример являет собой особую его разновидность, когда хода в полном смысле этого понятия нет, оп трансформирован в свое­образную драматургическую конструкцию «пролог — эпилог». (Не правда ли, чувствуется специфическая пе­рекличка с традиционными понятиями «завязка — раз­вязка»?) Еще точнее будет сказать, что сценарный ход присутствует в программе в неявном виде, он заявлен прологом (завязкой) и подразумевается в течение всего представления. И это грамотное и удачное решение. В противном случае, присутствуя явно, сценарный ход должен был бы не только выполнять служебные функ­ции, связывая эпизоды, но и развиваться (отсюда и со­держание, смысл этого понятия — ход). А значит, внут­ри этого хода с персонажами, его олицетворяющими, должно что-то происходить. Если же этого не случается, то такой сценарный ход часто становится формальным, назойливым, ненужным.

Можем ли мы, воспользовавшись рассматриваемым сценарием, гипотетически предположить, по какому пути пошли бы авторы, если бы возникла творческая

Стр. 150

потребность провести сценарный ход через весь сценарий, не ограничиваясь вариантом «пролог — эпилог»?

Попробуем сделать это в первом приближении с един­ственной целью: обозначить возможные пути поиска та­кого драматургического решения. Для этого прежде все­го необходимо найти (сочинить) персонаж, через который будет реализоваться сценарный ход, чтобы попы­таться выстроить его «линию жизни» — с ним должно что-то происходить, он должен претерпевать какие-то изменения (в характере, поступках, хотя бы во внешних своих проявлениях, вызванных сутью происходящего). В нашем случае таким персонажем мог бы стать сам карандаш, разумеется, одушевленный, со своим харак­тером борца и правдолюбца, например. В ходе сцениче­ского действия он может еще более окрепнуть в борьбе с недостатками, поддерживаемый своими соратниками среди тружеников района. В этом процессе с ним всякое может случиться: он может затупиться о твердолобую голову некоего бюрократа — и его придется затачивать острее, он может стать шпагой, на которую нанижутся колхозные недостатки, и опорой, которая не даст ис­чезнуть хорошему начинанию... Да мало ли что может с ним произойти — вплоть до того, что карандаш не мо­жет сам, без всенародной помощи, справиться с недо­статками и... погибает: ломается, сгорает, превращается в мелкую стружку.

Думаю, не надо бояться и такого «трагического» исхода — это всего лишь один из возможных художествен­ных приемов, позволяющих обострить эффект зрительского восприятия... Были бы желание, фантазия, жажда поиска!

(Отвечая на упреки в том, что героиня пьесы «Мамаша Кураж и ее дети» не извлекла уроков из пережитых ею катастроф, потеряв двух сыновей и дочь, не подня­лась на борьбу против войны — этого чудовищного источника всех ее несчастий, Бертольд Брехт заметил: «Но если Кураж ничему не научилась, то пусть... учится публика, глядя на нее».)

Носителем сценарного хода (при сохранении того же ключа) могут стать и другие персонажи. Один из них явно существует в сценарии*—jjo* сам коллектив агитбригады, традиционно присутствующий во многих агит- представлениях под номерами: первый, второй и т. д. — и являющий собой, по сути, целое. Этот коллективный персонаж, в случае когда на него возложена реализация

Стр. 151

развивающегося сценарного хода, должен действовать в заданных драматургией обстоятельствах во имя дости­жения цели.

Можно сочинить и других, вымышленных или заимст­вованных, персонажей, скажем, Дон Кихота и Санчо Панса, с карандашом наперевес отправляющихся в путь. Возможности эти бесконечны, однако, пожалуй, пора ос­тановиться и на этом завершить краткий анализ общего драматургического решения сценария агит представления. Его суть и характер ни в коей мере не умаляют су­ществующих авторских находок (пусть на чей-то взгляд достаточно скромных, но грамотных и убедительных), они лишь, надеюсь, помогают раскрывать рамки твор­ческого поиска в будущем, подсказывают определенные методические пути этого поиска.

А теперь об эпизодах, составляющих программу. Первый эпизод — «Возьмем карандаш и подсчитаем». Не ошибусь, если скажу, что даже в том, не совсем дра­матургически безупречном виде, в котором этот эпизод существует в сценарии, он достигнет своей важной соци­альной цели, когда обрастет конкретными фамилиями и фактическими данными, тем более если эти фамилии и факты будут выявлены в результате агитбригадной дея­тельности, в процессе работы над сценарием (в тесном контакте с администрацией, партийными, профсоюзны­ми, комсомольскими органами и т. д.), а не взяты из всем известных отчетов, справок и газетных статей. И уже одно это обстоятельство может свидетельствовать об успешном социально-художественном подходе к ре­шению темы, хотя сугубо художественные (драматурги­ческие) пути ее решения не во всем совершенны.

Прежде всего отметим, что эпизод решен *«монтажно».* (К отдельным сценарным номерам программы при­менимы те же представления в целом: сюжетный, мон­тажный и сюжетно-монтажный.) Условно говоря, эта сцена сама по себе целый сценарий, в котором пять кусков: два — открыто публицистических, плакатных, предполагающих прямой разговор со зрителем; два — решенных средствами собственно драматургическими, тради­ционными (и они легко обнаруживаются внешне по по­явлению в сценарии *персонажа* — Механизатора) и один — решенный через музыкальные выразительные средства драматургии, через песню на заимствованную медодню. (Как тут не вспомнить живгазетные каркасы?!)

Стр. 152

Построенный грамотно, с пониманием конечной цели, нашедшей свое отражение в финальной песне, эпизод являет собой достаточно удачный и интересный пример драматургического решения.

Но и здесь можно отметить прерывистость действия, разноплановость выразительных средств в единой сце­не: фрагменты с Механизатором оказываются как бы вставными.

Этот в целом удачный эпизод дает основание уви­деть пути совершенствования его драматургического ре­шения, предположить способы устранения разрывов в развивающемся действии, что в конечном итоге впрямую связано с непрерывной, нарастающей линией зритель­ского восприятия и точностью достижения цели.

Для этого скорее всего персонаж Механизатор не должен быть выключен из публицистических (плакат­ных) кусков эпизода, напротив, все, что в них говорится, должно иметь к нему прямое отношение. И тогда с са­мого начала эпизода возникнет не гипотетический конф­ликт между агитбригадчикам и некоей воображаемой (неконкретной) частью зала, которую надо призвать к добросовестной и честной работе, а конкретная борьба между участниками и Механизатором. Этот сценически определенный конфликт (без которого нет действия, а значит, нет и собственно драматургии в самом очевидном ее проявлении) сразу заострит, активизирует характер происходящего, и нам останется лишь внимательно про­следить, чтобы эта борьба выстраивалась непрерывно до высшей точки своего развития и получила свое дра­матургическое, а не декларативное, не морализаторское разрешение. Это можно сделать, перемонтировав почти без переделок уже существующий текст, так как более активное, более точное драматургическое решение уже содержится в предложенном авторами эпизоде.

И тогда сцена могла бы выглядеть, например, так:

На сцене участники представления. Их слова адресуются залу, но незаметно рядом с ними оказывается нерадивый

Механизатор, который прислушивается к ним.

Первый. За... годы техническая вооруженность хозяйств... области возросла в пять раз, а производство сельскохозяйственной продукции в денежном исчислении — только вдвое. Что из этого вытекает?

Второй. Плодородие земли увеличивать нужно, отдачу гек­таров!..

Первый Л кзк мы решаем эту задачу?

Участница.

Я бы лично так ответила:

Мы не уроним нашу честь,

Нам сил не занимать!..

У нас свои герои есть —

Их каждый должен знать!

Идет местный материал.

Первый *(замечает нерадивого Механизатора)*. Но есть и другие «герои»... (*Подходит вместе с другими участниками к Ме­ханизатору.)* Что сеешь?

Механизатор. Да пшеничку вроде...

Первый. Какую?

Механизатор. А шут ее знает!

Второй. А почему не знаешь?

Механизатор. Что я — Терентий Мальцев, что ли?

Третий. А сеешь на какую глубину?

Механизатор. Не знаю, не мерил.

Четвертый. А почему не мерил?

Механизатор. А что я... *(называет фамилию местного механизатора-передовика).* что ли?!

Первый. А сколько центнеров на гектаре высеваешь?

Механизатор. Вроде полтора...

Второй. А почему так много? Зерно экономить надо!

Механизатор. Что я — Плюшкин, что ли, чтобы каждое зерно считать?

В с е. А не мешало бы и посчитать!

Первый. По данным ВАСХНИЛ, в каждую жатву по стране теряется двадцать миллионов тонн зерна!

Механизатор. Ух, ты!

Второй. В... году — наиболее урожайном за последнее вре­мя—на стол государства был положен наш районный каравай ве­сом в... миллионов пудов.

Механизатор. Здорово!

Третий. Это примерно... миллионов тонн зерна!

Второй. Значит, в период жатвы по стране ежегодно теря­ется... таких урожаев!

Механизатор. Это же надо!..

Третий. А ты работаешь кое-как! И вообще, сев — такое го­рячее время, а ты стоишь!

Механизатор. А что мне — бегать, что ли? Трактор же сломался.

Стр. 154

Первый. Меры надо принимать, срочные, экстренные! Ремон­тировать!

М е х а н и з а т о р. А что мне — горячку пороть, что ли? Надо будет — новый дадут.

Второй (в зад). А представьте, если бы в старой России в горячие дни сева у крестьянина пала лошадь! Это было бы горем, это грозило бы смертью!

Механизатор. А что у нас — техники нет, что ли?

Третий. Есть, и могучая техника! Но ведь ее содержать надо в порядке, не допускать простоев, использовать на полную мощ­ность!..

Механизатор. А что мне — больше всех надо, что ли?1

Первый. Разве можно быть равнодушным к своей земле, своему труду?!

Второй. Механизатор — это же хозяин земли!..

Мех а низ а тор. А что я...

Третий. Можешь не продолжать — и так ясно!..

Все (а зал). Что он — хозяин, что ли?!

Согласитесь, что новый вариант эпизода практически полностью содержался в первоначальном. Его вроде бы совсем незначительное отличие от первоначального, на­деюсь, заметно читателю, и продиктовано только одной главной целью — стремлением сделать линию драматур­гического развития непрерывной, с самого начала эпи­зода выстроить сценический конфликт (не случайно Ме­ханизатор появляется тогда, когда участники пригото­вились, казалось бы, только изложить зрителю показа­тели, цифры, фамилии передовиков и не предполагают назревающего конфликта, но зато это уже начинает предощущать аудитория). И теперь нельзя бросать воз­никшее противоборство на полдороге, его надо просле­дить (выстроить!) до конца сцены. В новом варианте получила свое развитие прекрасно найденная авторами речевая характеристика Механизатора: «А чего я... что ли?» И не менее яркое ее использование в устах агит- бригадчиков: «Что он — хозяин, что ли?!» Фраза, по­ставленная первоначально в середине эпизода, в финале приобрела еще более емкий, образный смысл, стала убе­дительной завершающей точкой.

Еще несколько слов о песне, которой оканчивается эта сиена. Использование песни после эпизода, раскры­вающего определенную тему, — явление более чем рас­пространенное в агитационно-художественных програм­мах. Заметим, что такая песня, как правило, следует за

*Стр. 155*

эпизодом, драматургия которого или не завершена (не содержит драматургической развязки, которая чаще всего подменяется декларативной моралью), или завершена (как это произошло в нашем примере), пройдя путь от завязки через развивающееся действие к его куль­минации и развязке. В этом случае песня в агит бригадных программах нередко возникает (не будем этого скрывать) только от желания разнообразить сценическое действие, оживить его, по сути, другими вырази­тельными средствами, лишь повторяя смысл предыду­щей сцены или выводя из нее мораль, без того очевид­ную зрителю. Такое желание можно понять и даже принять, когда не найдено оптимальное решение и об­щий образный строй программы требует смены темпо- ритма, сценических выразительных средств и т. п., но стремиться все-таки надо к поиску в песне нового смыс­ла, дополняющего сцену, заставляющего взглянуть на поднятую проблему с другой стороны. Такое счастливое решение найдено как раз в рассматриваемом примере, где, продолжая разговор о хлебе, участники привлека­ют в качестве нового обстоятельства «заграничный хлеб», который мы пока еще вынуждены за валюту вво­зить в нашу такую природно богатую страну. И сразу же частный, казалось бы, случай приобретает соизмери­мый с жизнью всей страны масштаб.

Столь подробный разговор об умении как можно точнее выстраивать в сценарии непрерывную линию дей­ствия всего лишь на одном (и к тому же достаточно удачном) примере вызван не только тем, что это' ахил­лесова пята многих агитбригадных авторов. Чем грамотнее, активнее действие, заложенное в сценарии, тем понятнее и точнее будет строиться дальнейшая поста­новочная, репетиционная работа, тем ярче и очевиднее! будут актерские задачи, тем осмысленнее будет суще­ствование на сцене. И зритель следит прежде всего ' именно за действием, а уже через него воспринимает нужную информацию, цифры, фамилии...

Вероятно, уместно здесь же привести другой пример, где... Впрочем, сначала прочтите текст этого эпизода.

На экране центральной пасти ширмы вывешивается карта полей данного колхоза, она напоминает карту фронта; участники агитбригады в образе присутствующих на оперативном совещании внимательно слушают Командующего полевыми работами.

Стр. 156

Командующий. Товарищи, перед вами карта действий под­разделений нашего колхоза. Перед решающим сражением проводит­ся оперативка. В нашем распоряжении всего три минуты. Прошу доложить обстановку!

Участники «оперативки» рапортуют по-военному четко.

Первый участник. Общая обстановка такова: фронт ра­бот проходит по всем полям нашего колхоза. На переднем крае борьбы за высокий урожай гвардейцы полей — механизаторы Пав­лов, Сироткин, Комин! *(Фамилии приведены условно.)*

Второй участник. В районе Зареченского отделения на­стоящий трудовой героизм ежедневно проявляет механизированная бригада под руководством комбайнера Чумнкова!

Третий участник. По последним сводкам, на восточных полях колхоза все дальше и дальше продвигается механизированная бригада Александра Михайловича Селезнева.

Четвертый участник. Товарищи, вношу предложение: за успешный намолот и вывозку новой тысячи центнеров зерна и про­явленную при этом высокую организацию труда добавить еще по одной красной звезде на борта комбайнов и автомашин механиза­торов Антонова, Дзюбы, Онищенко, Рогова и Тросова.

Командующий. Не возражаю! Все, товарищи! По местам!

Все. Наступление по всему фронту продолжается!

*Все выходят из образов.*

Второй.

Бороться со стихиею не просто

Научно, горячо, без залихватства.

Гордимся ярким мужеством, упорством

Твоим,

Все.

Работник сельского хозяйства!

Второй.

Непримирим к ленивым, отстающим,

Не терпишь пустословья, разгильдяйства,

Всегда к лицу быть впереди идущим

Тебе,

Все.

Работник сельского хозяйства!

В этом эпизоде, который называется «В штабе борь­бы за урожай», при всем, казалось бы, активном

*Стр. 157*

внешнем решении — штаб, карта, люди предельно мобилизо­ваны, вся атмосфера предполагает огромное внутреннее напряжение — абсолютно ничего не происходит, драма­тургия отсутствует. Есть информация и видимость ак­тивного действия: ...отдаются последние распоряжения, оперативные задания, слышатся короткие рапорты. Впрочем, здесь заметно стремление авторов сочинить хотя бы внешние признаки действия, в других «позитивных» эпизодах агитпрограмм и это не всегда присутст­вует.

Однако вернемся к рассматриваемому сценарию, где настал черед эпизода «Перевертыши». Но не будем ана­лизировать его столь подробно, а только обозначим основные точки этого анализа. (Надеюсь, что Читатель VS сам сделает нужные выводы.)

Отметим, что сохранен композиционный принцип по­строения эпизода, что сцена решена в острой гротеско­вой манере, не случайно Руководитель превращается в фокусника — он и есть фокусник изначально: что она драматургически завершена и вряд ли требует деклара­тивной морали —текста, комментирующего просмотрен­ную сценку, ибо зритель сделает совершенно очевидные выводы и без нашей помощи; что куплеты не повторя­ют, а развивают мысль сценки, рассматривая разные стороны явления, точно названного в заголовке — «Пе­ревертыши». Это слово, видимо, и легло в основу дра­матургического замысла, который определил решение эпизода.

Еще более кратко — о следующем эпизоде, который назван «Как дела на ударном фронте?». Замечу сразу, что ом тоже интересен, построен на удачно найденном приеме (детское стихотворение «Рисунок») и... может приобрести еще более совершенный вид, если:

этот удачный прием не будет забыт с появлением Звеньевого;

персонажи не будут лишь по служебной, иллюстра­тивной необходимости появляться и исчезать, следуя только функциональной логике слов, а не действия;

будет точно выстроена «линия сценического взаимодействия» между Ребенком и его рисунками и взрослыми дядями — участниками представления;

удачно найденный прием не только даст толчок к развитию сцены, но и логично примет участие в ее за­вершении...

Последний эпизод выполняет скорее информативные

Стр. 158

функции, для сценической реализации которых авторы воспользовались декоративным приемом, заданным в сценарии. Если у Читателя возникает желание восполь­зоваться подобным приемом, но пойти в своем поиске дальше — решить эпизод драматургическими средствами, ввести в каждую из «карикатур» и действующих персо­нажей конкретные факты и детали рассматриваемых проблем, позволю себе напомнить о «тантамаресках» — тех же рисунках, где сделаны вырезы для лиц и рук, с помощью которых участники могут «оживить» нарисо­ванных героев.

**Первый принцип построения сценариев**, **написанных в русле сюжетно-монтажной драматургии**, в агитбригадной практике подавляющее большинство, и потому первый драматургический прак­тикум можно было бы и завершить, заметив, что подоб­ные попытки поиска оптимальных путей решения драма­тургического материала на основе анализа готовых, соз­данных другими авторами сценариев — одно из самых полезных учебно-методических занятий, своеобразный драматургический тренинг. Именно на чужих работах многое видно, даже в самых неудачных из них содер­жится бездна оснований для развития собственной фан­тазии.

И все-таки, если представленный выше пример являл собой образчик сюжетно-монтажной драматургии, необ­ходимо, видимо, рассмотреть и примеры драматургии монтажной и сюжетной.

**Второй принцип построения сценариев построенные по *монтажному* принципу,** не так широко представлены в современной агитбригадной практике, как сюжетно-монтажные, имеющие сценарный ход-связку, что *ж* в коей мере не свидетельствует о второсортности этого принципа. Дело здесь в другом: такие сценарии предполагают превалирующую роль режиссер­ских (а не литературных, разговорных) выразительных средств — музыки, декоративного решения, пластики и т. д., через которые реализуется постановочный свя­зующий ход. А сам сценарий состоит из самостоятель­ных, не связанных единой темой, единым сценарным ключом эпизодов разных жанров, выстраиваемых авто­ром (режиссером) в определенной последовательности в соответствии с предполагаемым развитием внутренне линии представления в целом. Здесь учитываются ха­рактер сиен, динамика их мизансцен, темп, ритм, харак­тер и чередование жанров и многое другое, что можно назвать условно партитурой спектакля. Цельность же

Стр.159

его достигается с помощью другого ключа — постано­вочного. Как правило, такой монтажный сценарий предваряется вступлением (вспомним живгазетный заголовок!), знакомящим с коллективом или задачами агит представленияВажненшей обязанностью вступления с готовится объявление «условий игры» (совсем не обязательно словесное, разумеется!), когда зрителю с самого начала задастся этот самый постановочный ключ — выразительное средство режиссуры (или их синтез), ко­торое объединит различные эпизоды. Примеров тому множество — от звуков настройки радиоприемника до детского конструктора, из которого «неожиданно» соби­раются нужные декоративные элементы мест действия: от пантомимы, своим специфическим языком способной ввести зрителя в любую требуемую атмосферу, до ка­лейдоскопа цветов радуги.

Разумеется эта линия сценической жизни спектакля тоже должна иметь свою разработку, досконально выве­ренную и зафиксированную на бумаге, — от ее точности зависит очень многое, о чем будет еще сказано в гла­вах, посвященных режиссуре. Она может быть найдена (сочинена!) либо в процессе написания сценария и най­дет в нем свое место в виде развернутых ремарок (даже своеобразных либретто), либо позже, в процессе реали­зации драматургического материала. Как правило, руко­водитель агитационно-художественного коллектива, ре­жиссер программы является — один или в коллективе соратников — и автором сценария, даже в том случае, когда он компилирует его. И разделение на сценариста и режиссера носит условный характер. Но если бывает условным это функциональное разделение, то никак не условно различие этих двух процессов — создание сце­нария и его последующая сценическая реализация. А по­тому очень важно различать, что идет в итоге от драма­тургии, а что — от режиссуры, что — от одних вырази­тельных средств, а что — от других.

Анализ такого сценария, построенного по монтажно­му принципу, не столь показателен и убедителен, ибо, как бы подробно ни были описаны использованные для цементирования агит представления выразительные сред­ства режиссуры, полного и точного соответствия с живым (в пространстве, цвете, свете, звуке, мизансцене и т. д.) сценическим действием добиться невозможно. А потому эту работу читатель может проделать сам, используя для анализа готовые спектакли, где если и не

Стр. 160

встречается идеальный пример такого подхода, то как минимум содержатся его зачатки, остальное довершит ваша фантазия и... умение направить ее в нужное русло.

**Третий принцип построения сценария** — сюжетный — встречается в агитбригадной практике совсем редко, и причин тому немало. Главная среди них — сложность сквозного участия одного или нескольких персонажей (со своими характерами, определенной логикой поведе­ния) во всех эпизодах сценария, которые, в свою оче­редь, самостоятельны. В тех случаях, когда отдельные эпизоды не приобретают законченного характера, драма­тургия тяготеет к традиционной пьесе. (И эти примеры оставила нам в назидание драматургия ТРАМов с их клубной пьесой, пришедших в итоге к «просто пьесе»!) Тем не менее этот сценарный подход не только правомочён, но и весьма целесообразен, особенно для опытных самодеятельных коллективов, располагающих участниками с богатыми актерскими данными и исполнительскими возможностями, требующими более сложных сценических задач, длительной жизни на сцене, более глубоких, неплакатных характеров персонажей и т. д.

Конечно, решать с помощью такой драматургии пре­дельно оперативные, сиюминутные, злободневные задачи затруднительно, ей предназначен другой уровень проблем. Эта драматургия оперирует, как правило, типизированными образами, художественными обобщения­ми, а потому является прерогативой, агиттеатров, область деятельности которых обширна и разнообразна. Но от этого она, разумеется, не теряет своей агитационно-художественной направленности.

Такие сценарии встречаются в практике — и уж тем более в репертуарных сборниках — настолько редко, что представляется необходимым привести один из них на страницах этой книги. Автор сценария счел необходимым дать его с некоторыми сокращениями, которые коснулись в первую очередь «зонгов от театра» после каж­дого эпизода. В них-то как раз и была «сиюминутная» конкретность с ее точными приметами, цифрами и даже фамилиями, которая к моменту выхода книги пол­ностью себя исчерпала. Конкретные носители негатив­ных явлений наказаны или поменяли свое отношение к делу, а... сами явления, увы, пока сохраняются. Поэто­му предлагаемый сценарий и сегодня может представить определенный интерес и возможность для его самостоя­тельного анализа.

Стр. 161

**Сценарий**

**для самостоятельного**

**анализа**

**Опасный беглец**

Звучит тревожное объявление: «Внимание! Внимание! Экстренное сообщение! Экстренное сообщение! Из лаборатории Научно- исследовательского института проблемных исследований исчезла гомоморфная модель человека, результат многолетнего труда всего коллектива НИИПИ. Особые приметы — без особых примет. Отли­чается от обычных людей отсутствием положительных качеств. Мо­дель наделена только отрицательными свойствами человеческого характера — равнодушием, беспринципностью, эгоизмом н други­ми — и предназначалась для исследования методов борьбы с ними в лабораторных условиях. Появление модели в обществе может по­влечь за собой опасные последствия. Заметивших признаки ее на­хождения просим немедленно сообщать в штаб розыска. Повторя­ем... Из лаборатории Научно-исследовательского института проб­лемных исследований исчезла гомоморфная модель человека, наде­ленная только отрицательными свойствами человеческого характе­ра — равнодушием, беспринципностью, эгоизмом и другими...» Текст заглушается постепенно возникающей острой, напряженного звуча­ния музыкой, создающей ощущение беспокойства, лихорадочности, погони...

*Появляются сотрудник института — впредь будем называть его Автор, ведь он и есть изобретатель «Малыша», и Следователь.*

Автор. Я вас прошу!.. Даже настаиваю!.. Его надо найти! Немедленно! Вы понимаете, мы его специально таким сделали! Мы хотели исследовать на нем методы зашиты и борьбы! Наша мо­дель суммирует все человеческие недостатки! Или почти все! Вы понимаете, с обычной, ненаучной точки зрения он просто отъявленный мерзавец, чистой, так сказать, воды! Если его не найдут и он пустит корми там... то есть тут — в жизни...

Следователь. Да-а... Может наломать дров... Как он исчез?

Автор. Он был в лаборатории, за шкафом, Кто-то оставил дверь открытой...

Следователь. И он сбежал.

Стр. 162

Автор. Во всем виноват я! Я руководитель работы, я автор!.. Этого следовало ожидать, ведь у него было и такое качество, как наплевательское отношение к делу... Что ему до наших исследова­ний!

Следователь. Вот он и наплевал...

Автор. Товарищ следователь, умоляю...

Следователь. Не умоляйте — это мой долг. Приметы?

Автор. Никаких! То есть у него есть все, что положено,— нос, уши, глаза... с виду — обычный человек... гомо сапиенс... но особых примет — никаких.

Следователь. Как же его искать?

Автор. Не знаю! Только по проявлениям характера. Он же кристальной души паразит! Его же сразу будет видно... а может, и не сразу, кто его знает. Это же эксперимент.

Следователь. Да, заварили вы кашу.

Автор. У него, например, нет артерий и кровеносных сосудов. Он механизм, автомат! Печатные платы, транзисторы!

Следователь. Что же, прикажете у всех кровь брать из-за вашего паразита?! Может быть, вспомните все же его внешность?..

Автор *(мучительно вспоминая).* Значит, нос такой... *(Пока­зывает весьма неопределенно.)*

Следователь. Я вам помогу™. *(Демонстрирует фоторобо­ты.)* Смотрите сюда. Челюсть его?

Автор. Нет вроде.

Следователь. Эта? Эта? Эта?

Автор. Вот эта вроде его.

Следователь. Его или «вроде»?

Автор *(уверенно).* Его. *(Подумав.)* Вроде...

Следователь. Ну хорошо, предположим... Глаза? *’(Показы­вает.)*

Автор. Очень может быть...

Следователь. Оставим пока. Нос?

Автор *(радостно*). Нос его!

Следователь. Это ухо! Будьте внимательнее! Нос такой? Такой?..

Автор. Оставьте вот этот.

Следователь. Лоб, прическа.

*Идет подбор вариантов.*

Автор. Стойте-ка... Он! Точно он! Две капли! Кажется! Очень даже может быть! Пожалуй! Вроде бы!

*На фотороботе получился портрет актера, играющего Беглеца.*

Следователь. Мда-а... что ж, если у вас нет других пред­ложений, примем этот портрет за исходный.

Стр.163

*(Заметив удрученный вид Автора.)* Не отчаивайтесь раньше времени. Найдем! Обязательно найдем! Во всяком случае, будем искать. Может что и выйдет... Хотя особой уверенности... Пожалуй... Мда-а-а... До свиданья. *(Ухо­дит.)*

Автор. Всего хорошего. Это я виноват, я его упустил! Я его и должен найти! Сам! Сегодня же! За день он не натворит много­го! В конце концов, это дело моей чести! Вперед! В погоню!

*Звучит тема погони.*

Смена эпизода. Улица. Появляется Беглец, замечает такси без водителя, оглядывается по сторонам, потом заглядывает внутрь машины, открывает дверцу, садится.

Беглец. Что ж, для начала можно и по городу прокатиться.

Заводит двигатель. Навстречу выбегает Пассажир.

Пассажир (*машет руками, кричит).* Такси! Такси! (*Откры­вает дверцу.)* Здравствуйте... (*Хочет сесть в машину.)*

Беглец. Куда ехать?

Пассажир. Сначала домой за чемоданом, потом в аэропорт. Цейтнот! Опаздываю! Поехали?!

Беглец. Мне в другую сторону.

Пассажир. То есть как это в другую? Вы же такси!

Беглец. Еду по заказу.

Пассажир. Неправда! Счетчик не включен!

Беглец. У меня обед. Имею я право пообедать?!

Пассажир *(смотрит на табличку, где указано имя).* Какой обед утром? И потом, вы только из парка выехали!

Беглец. Я дорогу в аэропорт не знаю.

Пассажир. Ничего, я покажу.

Беглец. А обратно кто меня выведет?

Пассажир. Там пассажира в город возьмете.

Беглец. А если он тоже дороги не знает.

Пассажир. Я вам карту подарю.

Беглец. А я в них не разбираюсь!

Пассажир. Послушайте, я на самолет опаздываю!

Беглец. А мое какое дело?

Пассажир. Вы же такси?!

Беглец. Вы думаете, если такси, так могут все, кому не лень, мною командовать?!

Пассажир. Я не командую, я прошу!

Беглец. У меня мелочи нет.

Пассажир. Бог с ней, с мелочью, только довезите.

Беглец. Мне ваши чаевые копейки не нужны. Мне рубли нужны.

Пассажир. Согласен.

Стр.164

Беглец. Еще бы, конечно, согласен. А ты спроси у меня: я согласен?!

Пассажир *(умоляюще).* Вы согласны?

Беглец. Не-а!

Пассажир. Но почему?!

Беглец. Бензин кончился.

Пассажир. По дороге заправимся.

Беглец. А я талоны забыл.

Пассажир. Как это «забыл»?! Вы же такси! Вы же отвечае­те за то, чтобы все было в порядке!

Беглец. А я и отвечаю: бензин кончился.

Пассажир *(заглядывая в кабину).* Но по прибору бак пол-

ный!

Беглец. У меня перекур. *(Закуривает.)*

Пассажир *(разум его постепенно теряет ясность).* Какой пе­рекур! Вы же на работе!

Беглец. Как я—так «на работе», а как ты — так на отдыхе небось?!

Пассажир. На отдыхе!!! В отпуске!!! В санаторий еду!!! По путевке!!!

Беглец. Вот-вот! Ты — в санаторий, а я — крути баранку!

Пассажир. У вас тоже отпуск будет!

Беглец. А я сейчас хочу!

Пассажир *(обезумев).* Ладно! Согласен! Вот вам моя путев­ка, только поехали. *(Отдает путевку.)*

Беглец. Ишь ты! «Согласен»! А ты спроси у меня: я согла­сен?

Пассажир *(заплетающимся языком).* Вы... согласны?..

Беглец. Не-а...

Пассажир. Пп-поч-чему?

Беглец. Я и отпускных не получал... Куда же я без денег поеду?

Пассажир. Вот деньги. *(Отдает кошелек.)* Теперь поедем?

Беглец. У меня вещи не собраны…

Пассажир. По дороге ко мне за чемоданом заедем.

Беглец. А билет?

Пассажир. Вот билет. *(Отдает билет.)* Все?!

Беглец *(проверяя, все ли у него есть).* Та-ак... Путевка, день­ги, билет... чемодан по дороге... *(Пассажиру).* Теперь все. Поехали.

*Пассажир садится в машину. Беглец заводит двигатель, раздается короткое тарахтение, и мотор глохнет.*

Беглец. Приехали. *(Выскакивает из машины, торопливо от­крывает капот.)* Эй, друг, подсоби-ка, а то я на самолет опаздываю.

*Пассажир быстро устраняет неполадку, сам садится за руль.*

Стр. 165

Пассажир. Садитесь быстрее!

*Машина трогается с места.*

Беглец. Машину в конце смены на мойку подашь!

Пассажир. Ничего не выйдет.

Беглец. Это почему же?

*Машина развивает сумасшедшую скорость.*

Пассажир. Нечего мыть будет...

Беглец. Как это нечего?!

Пассажир (*радостно, обезумев окончательно). А* так! Сейчас развалится твоя машина!!

Беглец. К-ка-ак... эт-то разва-ва...

Пассажир. А так. Ррраз — и нету. *(Лукаво.)* Я там кое-что отвинтил!..

Беглец *(в панике).* Отвинтил?! Стой! Стой, говорю! Пассажир *(веселясь все больше).* Не могу! Спешу в аэро­порт!

Беглец. Гражданин! Вы что?! Вы же интеллигентный человек. Мы же разобьемся!

Пассажир (*восторженно*). Разобьемся!!!

Беглец *(кричит).* Но я не согласен!!!

Пассажир. А тебя и не спрашивают!!!

Еще громче заревел мотор.

Беглец *(кричит).* А-а-а! *(Раскрывает дверцу и на полном хо­ду выпрыгивает из машины.)*

С жутким ревом уносится в машине Пассажир.

*Смена эпизода. Вой сирены «скорой помощи». К неподвижно лежащему Беглецу подходят санитары с носилками.*

Первый с а н и т а р. Ну что?

Второй санитар. Странное дело... Пульс не прощупывает­ся, но дыхание ровное...

Первый санитар. Давай в больницу... Там разберемся... *(Кладут Беглеца на носилки).* Осторожнее!.. *(Уносят.)*

*Больничная палата. Беглеца только привезли, на какое-то время оставив его одного. Он приподнимается на своем ложе. Замечает неподалеку женщину у телефона, по которому, видно, вызывают «скорую помощь». (Звонок )*

Женшина-диспетчер *(снимает трубку).* «Скорая»... Воз­раст... Температура... Адрес... *(Подзывает кого-то).* Доктор Филаре­тов, возьмите вызов.

*Некто в белом халате берет протянутый листок и уходит. Вбегает*

*Стр. 166*

*Автор, видимо, напавший на след Беглеца. Тот замечает его, хватает висящий на вешалке халат, быстро надевает. Раздается*

*новый звонок.*

Ж е и щ и н а-д н с п е т ч е р. «Скорая»... Возраст... Температура... Адрес... Чья очередь на выезд?

Беглец *(подбегает к окошку).* Моя. *(Хватает листок и исче­зает.)*

Рев сирены оповещает нас о том, что наш «герой» на машине «скорой помощи» благополучно отбыл по вызову. Смена эпизода.

*Звонок в дверь. Взволнованный хозяин квартиры — это Муж — бежит открывать дверь. Входит Беглец в белом халате с докторским чемоданчиком.*

М у ж. Здравствуйте, доктор, ждем не дождемся вас.

Беглец. Фамилия? *(Сверяет с бланком вызова.)*

М у ж. Петров... Раздевайтесь, проходите.

Беглец. Это вы раздевайтесь!

М у ж. Но зачем?

Беглец. Раздевайтесь, раздевайтесь! Ваше дело болеть, мое — лечить.

Муж. Я же здоров! Как бык!

Беглец. Пока.

Муж. Что значит «пока»?

Беглец. Пока здоров. Сегодня здоров, завтра — покойник.

М у ж. Но я жене неотложку вызывал.

Беглец. Жене?! А что с ней?! »

М у ж. Не знаю. Температура высокая, тошнота...

Беглец. Нс знаете, а людей беспокоите.

Муж. Так это же ваше дело — диагноз поставить.

Беглец. Вы меня не учите, я свои обязанности знаю.

М у ж. Пойдемте скорее, ей плохо.

Беглец. Ничего, не помр... гм... (*Садится, достает новый* *бланк, авторучку, пишет.)* Фамилия жены, естественно, Петрова?

М у ж. Нет. Сидорова.

Беглец. Так это жена гражданина Сидорова? А где же он

сам?

Муж (*еле сдерживаясь).* Да нет никакого Сидорова! Это моя жена, понимаете, моя! Просто она оставила себе девичью фами­лию — Сидорова.

Беглец *(заполняя бланк).* Ну-ну, предположим. Так какая там у нее температура?

М у ж. 39,6°.

Беглец *(пишет).* 39,6°... Может, градусник неисправный?! Женский голос. Митя-я-а-а... Воды...

Стр. 167

М у ж. Сейчас, сейчас... (*Засуетившись, наливает воду.)* Пой­демте же, прошу вас...

Б е г л е ц. Быстрый вы какой, однако. Как зовут?

М у ж (со *слезами).* Дмитрий Васильевич.

Беглец. Да не вас! Умирающую...

М у ж (*схватившись за сердце).* Доктор!.. Она умирает?!

Беглец. Откуда я знаю?.. Все там будем.

М у ж (*заплетающимся языком).* Феодосия Николаевна.

Беглец. Я спрашиваю имя, а не место рождения.

М у ж *(нервно).* А это и есть имя. Феодосия.

Беглец. На придумывают черт-те что, голову сломаешь... *(Пи­кет.)* Феодосия...

М у ж. Матушка ее так назвала.

Беглец. Веселая, видать, старушонка.

М у ж. Да. Веселая... была.

Беглец. Царство ей небесное. Отчего померла?

Муж. Не смогли определить. Температура была высокая, тошнота... Что бы это могло быть?

Беглец. А черт его знает.

*Женский голос. Митя-я-а-а.*

М у ж. Иду... Доктор, пойдемте же! *(Вскакивает.)*

Беглец. Куда-а?! А год какой?!

Муж *(ошалело).* Год? 1988-й...

Беглец. 88-й?! Она что, новорожденная?! И замужем?!

Муж *(кричит).* Новорожденная?! Вы про какой год спраши­ваете?!

Беглец. Про какой, про какой! Про Феодосьин!

М у ж. 31-й! *(Жене.)* Иду! *(Хочет бежать.)*

Беглец *(властно).* Сидеть! *(Муж плюхается на стул.)* Место работы Феодосии Николаевны?

Муж *(почти в истерике).* Ну зачем вся эта канцелярия, зачем?! Там человеку плохо!!! При чем здесь место работы?!

Женский голос. Мнтя-а-а! Пи-и-ть(

Муж *(почти бессознательно наливает воду в другой стакан).* Пить... Пить... Сейчас... *(Садится, залпом выпивает всю воду.)*

Беглец. Э-э... милочка моя... Что с вами?! *(Трогает лоб.)* Да у вас температура!

Муж. Пой-дем-те... Пло-хо... Же-на... Фео-до-сия... Скоре-е-е... Беглец. Нате вам пожалуйста... А еще хвастался!.. Здоров! «Как бык»! Вот тебе и бык — с копытцев брык!

Входит нетвердой походкой Жена, в халате, с намотанным на голову полотенцем.

Жена. Митя-я... Ты не слышал, я просила... *(Замечает без­жизненное тело супруга, вскрикивает.)* Митя?!

Стр. 168

Беглец. Слышал, слышал.

Жена. А-а! (*Закусывает губу.)* Вы доктор?! Из неотложки?!

Беглец. Доктор.

Жена. Что с ним?!

Беглец. Откуда я знаю. Надо посмотреть.

Жена. Так смотрите скорее! Митя-я!!1

Беглец. Посмотрим. Обязательно посмотрим. Фамилия.

Жена (*вне себя).* Какая фамилия?!

Беглец. Этого... покойни... гм...

Жена. Никаких фамилий! Ему нужна помощь!!!

Беглец. А мне нужно заполнить. А потом уже.\*

Жена. Сейчас! (*Угрожающе идет на Беглеца.)*

Беглец. Потом! (*Испуганно отступает.)*

Жена *(кричит).* Сейчас!!! (*Хватает его за лацканы халата).*

Беглец *(пытаясь вырваться).* Бальная! Вы не бережете себя!

Жена. А вы сейчас!!! Сейчас!!!

Беглец. По-то-м... По-то-о-о...

Жена с криком наваливается на Беглеца, душит его, увлекая на пол. Три неподвижные фигуры застыли в безжизненных позах. Пауза.

Из кучи тел выбирается наш «герой». Покрутив шеей, он на дрожащих ногах идет к выходу.

Беглец. Ну и хватка... Хорошо еще, что я механизм, а если

бы...

Он оглядывает комнату, открывает шкаф, достает костюм хозяина, переодевается. Появляется Автор. Беглец прячется в больших старинных напатьных часах, где помещение для маятника вполне может вместить человека...

Автор *(чуть не плачет.)* Опять сбежал. *(Не увидев Беглеца, покидает квартиру.)*

Беглец удовлетворенно раскачивается вместе с маятником.

Беглец. Какое прекрасное помещение пустует. Тихое, уют­ное... Это местечко мне по душе: вжик-вжик, вжик-вжик... Вправо- влево, вправо-влево. Качайся себе в удовольствие, совершай колебания — и все. *(Медленно и равномерно качается.)* Вжик-вжик, вжик- вжик... Колебания — это самое надежное, что может быть. И самое спокойное. Кое-кто полагает, что лучше вообще не двигаться — де­шевле будет. На первый взгляд оно вроде бы и так: стоишь, не ше­лохнувшись, ухом- не ведешь, силы не расходуешь. И окружающих впечатляет. Все вокруг ходят, языками цокают: дескать, вот это глыба, вот это человек, все на одном стоит, принципиальный, твер­дый. Только ведь это поначалу. А потом один раз с этой глыбой столкнуться, другой — и пошло-поехало...

Сначала подчиненные из глыбы в стенку переименуют, о

Стр. 169

которую лоб разбить можно, потом начальство негибким назовет, а по­том и того хуже — дураком прослывешь. И поделом. Не экономь зазря, не ленись —под лежачий камень вода не течет. Да и не так уж много сил на колебания уйдет — они же постоянные, равномер­ные... Вправо-влево, вправо-влево... Без рывков, без нервотрепки... Хоть спи круглые сутки, только колебаний не прерывай.

Пришел утром, как положено, на службу, видишь, в приемной народ дожидается по разным там горящим делам, — р-раз — впра­во — и уезжай в главк на совещание. Съездил, посидел на совеща­нии или в кино на двухсерийный фильм сходил—твое дело, вернул­ся, видишь, все еще сидят, ждут, — р-раз — влево — и на объект, то бишь на обед — твое дело. Только не останавливайся, колебаться не забывай... Вжик-вжик... Вправо-влево.

А то тяжелого больного привезли — нужно срочно операцию делать, а шансов — один на сотню. Тут знай не зевай, а то потом за год не расхлебаешь. Ты хирург, ты специалист, у тебя голова на плечах, понимаешь, чем все это может кончиться? Ты знай свое дело —не останавливайся. Собери консилиум, потяни время, прове­ди дополнительные исследования, — в общем, делай что хочешь... кроме операции. Потому как ты колеблешься — делать или не де­лать. Вправо-влево... На всякий случай домой его, болезного, вы­пиши, чтобы на процент в отчетности не повлиял. Поколеблешься недельку-другую, глядишь — и операция уже не нужна. Разве что вскрытие. А это какая операция! Пустяки. Тут риск нулевой Ты только не останавливайся. Колебаться не забивай. Вжик-вжик... Вправо-влево...

Пли, скажем, принимаешь ты экзамен в институт. Сидит перед тобой будущий инженер: на голове — густо, а в голове — пусто. Ты ему — вопрос, он тебе — ни бельмеса, ты ему — другой, он тебе сно­ва ни бельмеса. Выходит так, что выгонять его надо. Но ты мень­ше всего о нем заботься, ты о себе подумай. Ты в его фамилию вглядись, она у него, между прочим, папина, а папину фамилию в городе все знают. Зачем тебе это надо? Ты свое дело помни. Ко­лебаться не забывай! Не останавливайся! Вжик-вжик... Вправо-вле­во... Без рывков, без нервотрепки, равномерно. Хоть спи круглые сутки, только колебаний не прерывай.

А то принесли тебе изобретение — работать в сто раз легче бу­дет, патент на весь мир разойдется, экономии миллиард, прибыли — тысячи миллиардов, а твое какое дело? Это же все перестраивать надо, в одном направлении долбить, а у тебя колебания. Тебе в од­ном направлении двигаться — смерти подобно. Он изобретатель, ему слава и почет, ты его похвали, приласкай, и пусть себе дерга­ется, в сарае из отходов свой синхрофазотрон колупает. Пока он его доколупает — двадцать лет пройдет, а ты тем временем за гра­ницу на годик съездишь, для ознакомления с тамошними

Стр. 170

фазотронами, купишь гам парочку на валюту, они здесь лет через десять заржавеют — еще раз туда сгоняешь — за запчастями. Равномерно. Без рывков, без нервотрепки. Только не останавливайся. Колебать­ся не забывай. Вжик-вжик... Вправо-влево...

А вот артист новый номер приготовил: острый, смешной, нуж­ный. Пришел на худсовет, показывает кому надо... Нельзя, говорят, остро очень, как бы чего не вышло... Р-раз — вправо, пожалте, уже не остро, уже тупо. А тебе то, что тупо, хорошо, надо эту тупость сохранить, но чтобы при этом и остро было, иначе зрители билеты не купят... Р-раз — влево, пожалте — и тупо, и остро, и вообще не поймешь что! Потому ты знаешь свое дело, не останавливаешься. Колеблешься себе равномерно, без рывков, без нервотрепки. Вжик - вжик. Вправо-влево.

И не забивай себе голову всякими дурацкими мыслями, что так нельзя, надо дерзать, выдумывать, пробовать. *(С иронией.)* «Чело­век — это звучит гордо!» Считай, что ты маятник, — и все. Оно проще. И спокойнее. Вжик-вжик... Вправо-влево. Вжик-вжик... Вправо-влево.

*Слышен скрип часового механизма, и маятник, замедлив ход, останавливается.*

Беглец (с *беспокойством).* Эй! В чем дело?! Почему остано­вились? Мне колебаться надо, у меня режим!!! Помогите!!! Эй, кто-нибудь! Заведите пружину, я без завода не могу. Я же маятник. Для меня остановка — гибель! *(Прислушивается.)* Никого... (*Выле­зает из часового футляра.)* Тогда мне здесь больше делать нечего. Поищу другую пристань. Вжик-вжик... Вправо-влево... Хорошее бы­ло местечко, да только не постоянное... А жаль. Вжик-вжик.. Впра­во-влево... *(Покидает свой тайник.)*

*Смена эпизода.*

*По улице бредет угрюмый, усталый Беглец. Прямо над его головой неожиданно распахивается окно, и четыре руки хватают его и поднимают наверх.*

Беглец (*испуганно*). Пустите! Пусти...

Первый (злорадно). Как бы не так!..

Беглец. Куда вы меня тащите?!

Второй. Куда надо!

Первый *(Второму).* Держи крепче!

Второй. На этот раз не сбежит!

Первый. Сразу на лифт — и наверх!

Второй. Переверни его! Он же на голове стоит!

Первый. Веревку давай, веревку!

Второй. На лифте поедем! Хорошо! Покатаемся!

Стр. 171

*Звук поднимающегося лифта, хлопает дверь. Беглец оказывается в каком-то помещении вроде вестибюля. Рядом двое в странных нарядах.*

Первый *(развязывая Беглеца).* Наконец-то. Давно вас ждем! Беглец *[удивленно).* Меня?!

Второй. Здравствуйте, здравствуйте. *(Не переставая кланяться.)* Может быть, сбегать за боржомом? Я в момент, только миг­ните.

Беглец *(пытаясь вырваться).* За каким боржомом?! Я…

Первый *(Второму).* Хватит подхалимничать! Времени нет! Через десять минут защита!

Второй. Кто подхалимничает? Я?! Нет уж, увольте!

Первый. И уволят. Дай срок! *(Беглецу.)* Поторопись, нель­зя терять ни минуты.

Беглец. Какая защита? Куда вы меня тянете?! Пустите!..

Первый. Зашита проекта! Забыл?! Сегодня последний срок! Комиссия уже в сборе, а у пас ничего не сделано!

Беглец. А я здесь при чем?

Второй *(кланяясь).* Как вам сказать. Вы все-таки начальник бюро, так сказать, отец — всему венец...

Первый. Да что там рассусоливать. Два миллиона потрати­ли, три года ковырялись, а отдуваться мы без вас будем?! Дудки! Пошли! (*Тянет Беглеца за собой.)*

Беглец. Какой я вам отец?! Я вас н в глаза-то никогда не видел.

П е р в ы й. Это ничего... Вас тоже в лицо мало кто помнит.

Второй. И правильно. Чтобы руководить не обязательно гла­за мозолить. Извините...

Беглец. Послушайте, граждане! При чем здесь я? Вы напаха­ли, вы н отвечайте... И вообще, с чего вы взяли, что я ваш началь­ник, вы же его в лицо не помните?!

Первый. Если я и сомневался, то сейчас мне все ясно. Вы — это и есть он! Узнаю родного!..

Беглец *(ища поддержки у Второго).* И вы меня узнаете?!

Второй *(стеснительно).* Как нее вас не узнать? Вы всегда так говорите: «Сами напахали — сами отвечайте!» Хе-хе. И правильно.

В сумасшедшем по темпу танце мимо проскакивает группа людей с рейсшинами в руках.

Беглец. Кто это?

Второй *(с готовностью)* Ваши сотрудники!

Беглец. А что с ними?!

Первый Не догадываетесь? Авралят! Три года не знали, что делать, вот и авралят!

Стр. 172

Беглец. Значит, теперь знают?!

П е р в ы й. Откуда?! Им еще не сказали, что делать!

Беглец. А кто должен сказать?

Второй *(ласково).* Вы...

Беглец *(помявшись).* Я. пожалуй, пойду...

Первый. В окно!

Беглец. Почему в окно?!

Первый. Потому! Или будете сами отвечать за работу, или я вас... фьюить... в окно... Хватит! Три года терпел! Или — или...

Беглец. Какой этаж?

Второй. Пятый.

Беглец. Это даже для меня высоко.

Первый *(радостно).* Высоко!

В т о р о й ( *сочувственно).* Высоко!..

Беглец. Минуточку. Я подумаю. В конце концов быть началь­ником конструкторского бюро совсем неплохо. Защита — это чепу­ха, и не такое с рук сходит. Зато стабильность, уважение, премии... *(Приняв решение. Первому и Второму сердечно.)* Здравствуйте, то­варищи!

Первый *(Второму).* То-то же. А то: «Не я!., не я!..»

Второй *(кланяясь).* Здравствуйте.

Беглец. Ну, что там у вас?

Первый *(подчеркивая слова у нас).* У нас зашита про­екта.

Беглец. Тема?

Первый (в *сторону).* Орел! Узнаю! Даже название не пом­нит...

Второй. Судно-банановоз.

Беглец. Назначение?

Первый *(раздраженно).* Бананы возить!

Беглец *(садится в кресло).* Что же стоите? Садитесь, сади­тесь... *(Первый и Второй оглядываются, но кресел больше нет, и они остаются стоять.) Стоя* накрыли?

Первый. Какой стол?!

Беглец. Ляфуршет.

Первый. При чем здесь стол?

Беглец *(снисходительно).* У кого .хороший стол, у того хоро­ший шанс! На видном месте — бананы — для ознакомления с ха­рактером груза, а чуть подале — коньячок, семга, икорка...

Второй. Лимончик порезать. *(Проглатывает слюну.)*

Беглец. Макет надо сделать. Красочный. Из фанеры.

Второй *(удивленно).* Макет лимона?!

Беглец. Какого лимона?! Этого... Про что проект!.. Которое судно...

Первый *(свирепо).* Судно!

Стр. 173

Беглец. Какая разница.

Второй. Сей момент! Сбегаю распоряжусь! *(Убегает.)*

Беглец. Подать надо красиво.

Первый. Буфетчицу попросим, она сделает.

Беглец. При чем здесь буфетчица?! Я о проекте! Диаграммы повесить. Сравнить с зарубежными образцами. В нашу пользу. Приборы не забудьте поставить.

Первый. Какие именно? Навигационные или...

Беглец. Какие еще навигационные?! Столовые! Ножи, вилки, тарелки...

Первый. Буфетчицу попросим, она сделает.

*Мимо снова проносится в «танце с рейсшинами» группа странно одетых людей, которую замыкает Второй.*

Беглец. Это кто такие?

Второй (с *готовностью).* Сотрудники. Красочный макет авралят, как вы велели! Я пм премию пообещал.

Первый. «Премию»! Кто нам ее даст?!

Беглец. Дадут, никуда не денутся. Вот сдадим тему...

Первый *(кричит).* Что мы будем сдавать?! Макет из фанеры?! Что?!

Беглец. Какое имеет значение — что? Главное — как! С блес­ком! Уверенно! Красиво! Чтобы заслушались все! Можно даже в стихах! Шестистопным ямбом! Или, еще лучше, с песней, под ор­кестр.

Второй *(восторженно)*. Гениально!

Первый. У меня слуха нет.

Беглец. Я сам спою.

Второй. А можно я подпевать буду? Кой-где, кой-где...

Беглец (*величественно).* Можно. *(Звучит музыкальное вступ­ление.)*

Пароход наш океанский!

Вложен труд в него гигантский!

Первый *(ехидно).* Труд пятнадцати минут!

Беглец *(не обращая на него внимания).*

Много в нем идей прекрасных!

Чертежи все первоклассны —

Тут большой всем виден труд!

Второй *(подпевая).* Тут большой всем виден труд!

Первый. Красивые слова. А где факты?! Новизна? Экономия? Оригинальность?!

Беглец. Оригинальность?! Пожалуйста! *(Поет дальше.)*

*Стр. 174*

He приделав дна стального,

Без железа дорогого Экономим мы везде...

Опустил трубу я в воду,

Не коптила чтоб природу,—

Пусть дымит себе в воде!..

Второй *(подпевая).* Пусть дымит себе в воде! (*Восторжен­но*.) Гениально!!!

*Авральщики проносят ярко раскрашенный макет «банановоза» из фанеры, без дна, труба загибается вниз.*

А вот и макет готов!

Беглец *(любовно разглядывая его).* Красавец. Ты посмотри, какой красавец!

Первый. Утонет, ваш красавец на первой минуте.

Беглец. Л мы его в волу окунать не будем.

Первый А если потребуют? У нас здесь, между прочим, бас­сейн есть.

Второй. Мы там каждый день с вышки ныряем. Вчера в него даже воду налили...

Беглец *(строго).* Распустились!.. С вышки! В рабочее время! Погодите, сдадим тему!.. *(Второму.)* Воду из бассейна вылить!

Второй. Сен момент! *(Убегает, но тут же возвращается, ис­пуганно шепчет.)* Поздно! Комиссия! *(Прячется под кресло )*

Входит человек в белом халате, как выяснится в дальнейшем,—

Врач.

Беглец (*одернув пиджак).* Рад приветствовать дорогого гос­тя! Здравствуйте! Прошу! (*Указывает на кресло.)*

Врач. Здравствуйте... *(Пристально вглядывается в Беглеца.)* Что-то я вас не припомню?..

Беглец. Странно! Я каждый день на работе... Мотаюсь много, вот н не встретились: то там, то здесь, то в командировке.,,

Первый *(незаметно).* То на хоккее...

Беглец *(стрельнув в Первого взглядом).* Да вы садитесь, сейчас образцы груза принесут... *(Подмигивает Второму, тот хочет незаметно улизнуть, чтобы выполнить распоряжение, но его оста­навливает Врач.)*

Врач *(удивленно).* Какие еще образцы?

Второй *(замявшись).* Да так... по мелочи... Бананы... Семга... *(Замечает свирепый взгляд Беглеца, замолкает.)*

Врач. Семга? Где же это вы ее интересно, раздобыли?

Беглец *(победно глядя на Первого).* Места знаем. И семга,

и икорка, и еще кое-что...

Врач *(улыбаясь).* Ну-ну, перестаньте. Знаю я вас, вы народец

Стр. 175

фантазией... Но не до такой же степени! *(Замечает* макет.) А это что за пароход?

Беглец *(гордо).* Макет!

Врач *(не скрывая восхищения).* Здорово!

Беглец *(Первому).* Ну, что я говорил?

Врач. Правда, какой-то он у вас... не такой, что лн...

Беглец. Оригинальное решение!

Врач. Ну да, я понимаю... Когда это вы успели?

Второй *(радостно).* Только что!.. Я нм премию пообещал! *(Замолкает, заметив на себе суровый взгляд Беглеца.)*

Врач. Молодцы!.. Только почему именно пароход? Вы ведь обещали заниматься только своими делами. Обещали?

Первый и Второй *(вместе, как-то сразу сникнув).* Обе­щали.

Врач *(Первому).* Вот вы до больницы кем были?

Первый *(уныло).* Прорабом на стройке.

Врач. Вот и стройте себе на здоровье. Вам и кирпичи во дво­ре приготовлены, и песочек. *(Второму.)* А вы...

Второй. А я не хочу! Неинтересно!

Первый. Да!

Второй. Целый месяц баклуши бьешь — тоска зеленая, потом в последний день наломаешься — ни встать, ни сесть!

Первый. Да!

В р а ч. А вы постепенно, с первого дня!..

Первый и Второй *(вместе).* Пробовали! Не получается! Привыкли авралить в конце месяца!

Первый. Вот мы и придумали... банановоз. Дело новое...

Второй. Чтоб все как надо... С первого дня... С толком...

Врач. И опять на старое потянуло?! Нет, друзья, так у нас ничего не выйдет...

Беглец *(до сих пор не может разобраться в происходящем).* Как это не выйдет, когда вышло! Вот он, красавец!.. *(Распалив­шись, поет.)*

Пароход наш океанский,

Вложен труд в него гигантский!

Врач *(вглядываясь в Беглеца).* Нет, я вас определенно не мо­гу вспомнить.

Беглец *(с обидой*). Я начальник этого бюро!

Врач *(успокаивая).* Начальник, начальник, я же не спорю. Не вы один... У нас тут несколько начальников... Два короля есть... Даже Наполеон... Вы недавно в больнице?

Беглец. В какой больнице?.. Ха-ха... Забавная шутка! (*Про­должает «доклад».)*

Опустил трубу я в воду,

Не коптила чтоб природу...

Стр. 176

Врач. Судя по тому, что вы оказались в этом отделении, ди­агноз тот же, что у них. *(Кивает на Первого и Второго.)* Авральный стресс... Вы только не волнуйтесь...

Беглец (*наконец-то догадываясь, куда он попал).* Стресс?! Больница?! Так я, значит, попал в... *(Крутит рукой у виска, наме­кая на характер учреждения.)*

Первый. Ну, ты, начальник, не очень. На себя лучше по­смотри.

Второй. Да! *(Врачу.)* Он еще и показушник!

Врач. О-о! Это серьезно. *(Беглецу.)* Но вы не огорчайтесь. Если все пойдет хорошо, через пару месяцев будете нормальным человеком.

Беглец *(кричит).* Не-ет! Я не хочу! Я и так нормальный!

Первый. Ну да, нормальный! Семгу вместо проекта!.. Орел!..

Второй *(врачу).* Не верьте ему! Псих он! Самый натураль­ный псих!..

Врач *(посуровев).* Похоже на то... *(Зовет.)* Санитары!..

Беглец *(в панике).* Нет! Ни за что! *(Вскакивает на подокон­ник. Все кидаются к нему.)* Не подходите!!! *(Подозрительно огля­дывает всех, внезапно догадывается о чем-то, отчего лицо его про­ясняется.)* Больница, говорите? Шутники! Хотели на меня ответ­ственность спихнуть?! Ну нет, не на того напали! Сами напахали — сами н расхлебывайте. *(Отворяет окно, смотрит вниз, потом на «кол- лег». Деловито спрашивает.)* Какой этаж?

Все *(хором).* Пятый!

Беглец. Ничего, авось пронесет... Я в командировку. К зар­плате буду-у-у!.. *(Прыгает вниз. Все с криком бросаются к окну.)*

Смена эпизода.

Распластавшись на асфальте, неподвижно лежит Беглец. Но вот он зашевелился, садится, трясет головой. Звучит сирена милицейской машины. Появляются Автор и Следователь.

Автор. Вот он, не упустите! Стой!

Следователь. Теперь не уйдет.

Беглец. Вы это мне?

Пауза.

Автор. Ты... Вы меня не узнаете?

Беглец. Что-то припоминаю. Но смутно... *(Пытается вспом­нить).* Лаборатория, испытательный стенд...

Следователь. Хитрит!

Беглец *(Автору).* Вы автор гомоморфной модели!

Автор. Верно!

Беглец. А я и есть эта самая модель!

Стр. 177

Следователь. Наконец-то вспомнил! *(Автору.)* А вы говорили, что он обладает фантастической памятью...

Автор. Может, с ним что-то случилось?

Беглец. Случилось? Кажется, да... Удар! Был сильный удар! Но что было до этого?

Следователь. До этого вы ускользали от нас...

Беглец. Да-да!.. Такси, маятник, врач...

Автор. Значит, невольный эксперимент удался?! Вы смогли ассимилироваться?!

Беглец. Как сказать... По-моему, это была цепь неудач...

Автор *(радостно).* Это потому, что в вас заложены худшие человеческие качества... Мы специально создали такую модель... *(Беглецу.)* То есть вас... чтобы отработать на ней... то есть на вас... методы защиты и борьбы.

Беглец. Неужели среди людей есть еще такие?1

Следователь. Как вам сказать... Вчера, во всяком случае, были...

Беглец. Что же мы здесь стоим? В лабораторию! Немедлен­но в лабораторию! Нельзя терять ни минуты!

*Звучит заключительный гонг «от театра»,*

**Беседа пятая**

**О ДОКУМЕНТАЛЬНОМ**

**И ХУДОЖЕСТВЕННОМ**

Документ на клубной сцене. В чем же особая, не­повторимая острота документальной драматургии, а чем специфика ее поразительного воздействия на зри­теля?

Откроем «Литературную газету» от 22 июля 1929 го­да и прочтем частное письмо, опубликованное в ней под заголовком «Ответ В. Маяковского» вслед за «От­крытым письмом В. Маяковскому» Вадима Баяна (Б. Сидорова). В своем письме Баян, указывая на «на­личие слишком откровенных параллелей и других «признаков», адресованных к моей биографии» в пьесе В. Маяковского «Клоп», требовал от автора объяснения, безосновательно упрекая его в высокомерии и чванстве. А вот фрагмент из ответа В. Маяковского:

«Вадим Баян!

Сочувствую вашему горю.

Огорчен сам.

О чванстве не может быть речи.

Объясняю...

... 17 лет назад, организуя, главным образом для са­морекламы, чтение стихов Северянина (с которым не­ожиданно для вас приехал и я), вы отрекомендова­лись — Сидоровым, по стихам — Баяном, на вопрос о причинах такой тенденциозной замены вы сообщили: «К Сидорову рифмы не подберешь, а к Баяну сколько угодно — например, находясь в гостях у Тэффи, я сразу пискнул в альбом:

Вадим Баян

От Теффи пьян.»

Стр. 179

Я вас успокоил насчет Сидорова, немедля предло­жив рифму:

Господин Сидоров,

Теффи не носи даров.

Очевидно, моим предложением об облегчении ва­ших рифменных неудач вы не воспользовались...

... Вы указываете сходство других «откровенных па­раллелей» и «признаков». Тогда обстрел этих признаков сходства с антипатичным, но типичным персонажем становится уже «уважительным» с «точки зрения совет­ской общественности», и если это так, что я оставляю моего «героя» в покое, и придется переменить фами­лию вам».

Вот такая неприятная история приключилась с прото­типом Олега Баяна из пьесы «Клоп» товарищем Води­мом Баяном-Сидоровым. Но позвольте, какая же это документальная драматургия, если речь идет о всем известной пьесе Маяковского «Клоп», которая триум­фально шествует по театральным подмосткам всего мира, о пьесе, являющейся художественным вымыс­лом? А случайные совпадения характеров, событий, даже фамилий нередки и по сей день, особенно если пьеса настоящая, не оторванная от окружающей жизни, от реальных людей, от их характеров и поступков, от их болей и радостей.

Но дело в том, что автор пьесы Маяковский — по­эт-трибун, остро понимавший слова «социальный за­каз», яркий публицист, почти все творчество которого впрямую базировалось на факте, поэт-газетчик, поэт, громко провозгласивший: «Да, мы требуем литературу, основанную на факте. Мелочность темы — это мелкота собранных фактов». Его темы не были мелки, даже не­значительный факт, вскрытый талантом Маяковского, становится фактом, перерастающим в художественный образ.

От самого факта это уже не зависело, это зависело только от степени таланта автора. Да, «Клоп» — чисто театральная пьеса, но писал ее Маяковский, основываясь на конкретных фактах, скрупулезно собирая их как документалист, и «поле», с которого он собирал их, было огромным, под стать его гигантскому таланту — вся страна.

Сидоров-Баян потому и узнал себя, что его узнал в реальной жизни сам Маяковский, узнал, открыл для себя

Стр. 180

его природу и выставил напоказ в «Клопе», не побрез­говав даже плагиатом с творений прототипа. Замените одно слово в двустишье Сидорова-Баяна — и вы полу­чите «свадебный экспромт» Баяна в «Клопе»: «Олег Баян от счастья пьян!»

Драматург-публицист, один из самых активных и яр­ких зачинателей советской сценической публицистики, Маяковский шел в своей драматургии от факта.

«Основной материал, переработанный в пьесе, это — факты, шедшие в мои руки — руки газетчика и публи­циста».

Да, документальная агитбригадная драматургия на клубной сцене иная. Она, как правило, конкретна. Создана для тех и про тех, кто сидит в зале, конкретна по их фамилиям и по их делам. Но так ли существенна для нашего разговора о сути драматургического ремесла, об умении обращаться с документом эта разница? И не является ли «Клоп», оставаясь театральной пьесой, самым высоким образцом клубной документальной (агитбригадной) драматургии?!

Сила воздействия документа на людей огромна, если он в руках борца, художника, гражданина. Многим со­ветским людям памятны те чувства, которые вызвали в военные годы кадры боевой хроники, отснятые под фа­шистскими пулями на фронтах, в море, в небе, в пар­тизанских лесах. Нередко не самого высокого техни­ческого качества, эти кадры были документом огром­ного накала, они тоже сражались с врагом как сол­даты.

В сценическом действии документ использовался уже давно, на заре становления советского театра. Вот пример из истории Государственного театра имени Вс. Мейерхольда, который с самого своего зарожде­ния был связан с Красной Армией. Первой постановкой театра (тогда он назывался «Театр РСФСР первый») была пьеса «Зори» Э. Верхарна. Вот что пишет Вс. Мейер­хольд: «Красная Армия взятием Перекопа победоносно завершила гражданскую войну на юге. В спектакль мы по ходу действия включили сообщение о героическом штурме Перекопа. Этот первый опыт введения а спектакль злободневного куска был встречен зрителя­ми с большим энтузиазмом. Красноармейцы со своими знаменами и оркестрами участвовали в спектакле».

Было это в 1920 году, а в 1927-м появился первый советский документальный фильм Эсфири Шуб

Стр. 181

«Падение династии Романовых», в котором были использованы кадры... личного архива царя Николая. Умилительные картинки царского «семейного альбома», смонтиро­ванные талантливым режиссером, точно понимавшим «адрес» этого фильма, время его выхода в свет, его агитационно-пропагандистские цели и задачи, стали социальным открытием в кинодокументалистике.

А незадолго до этого острую потребность в доку­менте на эстраде почувствовал блистательный советский актер В. Яхонтов.

«... Время требовало от нас открытия, — писал Яхонтов. — Оно ставило перед нами неотлож­ные задачи, решение которых требовало и от меня (я называю точную дату — это было в 1924 году) создания нового жанра, который на известном этапе нес опреде­ленную службу, выполнял неотложные задачи...

... Я изучал газетные статьи и пришел к выводу, что их можно читать с эстрады помимо выученных мною стихов. Так я подошел к монтажному сочинению разно­родных по форме литературных произведений». (В. Яхонтов работал в это время над литературной ком­позицией о В. И. Ленине.— В. С.).

... Произошло нечто невероятное и чудесное, какое- то удивительное преображение уже знакомого и уже ис­полняемого материала».

Так стихи переплелись в композиции В. Яхонтова с документами времени, обогатив их с неожиданной сто­роны, сделав их еще значительнее и достовернее.

20-е годы — годы возникновения и роста «Живой газеты», «Синей блузы», широко использовавших в сво­ей деятельности документальный материал: газетные

статьи, речи, воспоминания революционеров. Их твор­ческий путь тоже стал дорогой поиска органичного сое­динения политпросветработы и искусства, документаль­ного и художественного.

Документ, факт, конкретные люди, взятые из жизни и перенесенные на сцену, стали соседствовать с произ­ведениями художественными — стихами, прозой, музы­кой, танцем, органично вошли в строй публицистических спектаклей, композиций, в ткань художественного кинофильма. Документальное и художественное стали со­седями, — соседями по «коммунальной кухне» там, где орудовала холодная рука ремесленника, и добрыми друзьями — когда их объединял активный талант художника-публициста.

Стр. 182

**Документальное и художественное.** Так ли далеки друг от друга эти понятия, как это можно представить по их формальному определению? Где та неформаль­ная граница, что отделяет документ от художественного вымысла? И сравнимы ли, сопоставимы ли они вообще? Лет двадцать — двадцать пять назад ответить на все эти вопросы было бы легче, чем сегодня, когда сместились, развились, слились друг с другом многие, некогда од­нозначные представления о художественном и докумен­тальном. Вряд ли стоит огорчаться этому, скорее следу­ет задуматься над тем, как динамичны в творчестве мно­гие, казалось бы, незыблемые каноны и не слишком ли порой задерживается наш клубный «поезд» на преды­дущей станции.

Ярче всего незыблемость внутренних законов худо­жественного и документального можно проверить на зримых примерах, на работах художественного и доку­ментального кино. Но посмотрите, как эту проблему оценивает один из самых выдающихся советских ма­стеров игрового и документального кино — автор «Де­вяти дней одного года» и «Обыкозенного фашизма» Михаил Ромм. Он пишет: «У нас укрепилась неправиль­ная терминология. Нельзя делить кинематографию на художественную, документальную и научно-популяр­ную. Картина, разыгранная актерами, может оказаться совсем нехудожественной. В то же время документаль­ная лента может быть величайшим образцом художе­ственности».

Вспомните многочисленные рецензии на фильм Сав­вы Кулиша «Мертвый сезон». Почти в один голос кино­критики утверждали, что режиссеру удалось добиться в фильме ощущения удивительной документальности, подлинности происходящего, подчеркнутых приемом стоп-кадра, и это несмотря на то, что в главных ролях снимались популярные актеры, за которыми невольно тянется шлейф сыгранных ими ранее ролей, что, каза­лось бы, не должно позволить зрителю даже на мгнове­ние идентифицировать актера с его героем. Ан нет, ак­тера на экране не было, он, как в сказке, превращался в подлинное, достоверное лицо, чудодейственным обра­зом сочетая художественное кино и документальное. И дело совсем не в том, что в основу сценария была по­ложена история советского разведчика — полковника Абеля, и сам он в начале фильма спокойно и обстоя­тельно беседовал с нами с экрана. Ведь не происходило

Стр. 183

же такого чуда с другими фильмами, основанными на фактическом материале! И в то же время всякая ли лента, абсолютно документально, беспристрастно фик­сирующая некие факты, является документальной в подлинном (чтобы не сказать «художественном») смыс­ле этого слова?

Анализ понятий художественного и документального меньше всего преследует цель введения новой терми­нологии — все последующее их развитие, взаимодейст­вие и влияние друг на друга трудно предугадать. Ясно одно: документальность драматургии, документальность сценического действия — понятие далеко не формаль­ное, сложное, многогранное, творческое.

Аккуратно расставив, размежевав эти характери­стики, сопроводив их точными определениями по фор­мальному признаку, поставив все точки над «и», можно поставить и ту точку, которая остановит развитие мысли и поиска.

Но, к счастью, никогда еще твердые формулировки и ограничения не останавливали работы пытливого ума, не усмиряли активности художника, не сдерживали твор­ческих устремлений человека.

Зримый, а не изустный документ обладает свойст­вом, близким к брехтовскому «эффекту отчуждения». В теории кинодокументалистики его называют эффек­том отстранения.

Художник привлекает зрительское внимание, будит интерес, желание аналитически оценивать знакомые, мо­жет быть, даже примелькавшиеся события, характеры, документы с нужной ему, художнику, неожиданной и новой стороны. Большое значение приобретает действие механизма «эффекта отстранения» для активизации зри­тельского соучастия. Совершенно естественно, что «от­странение» происходит при сознательной художествен­но-гражданской позиции автора. Правда, то же самое случается иногда и стихийно с материалом, формально отображающим, иллюстративным, не смонтированным художником, скажем, когда зрителя от него отделяет время. Так, становится неожиданно захватывающим зрелищем формально запечатленная на кинопленке улица какого-нибудь заурядного провинциального го­родка начала XIX века, зрителю все интересно: твердый знак на вывеске «трактиръ» и шляпка тамошней модни­цы или даже обыкновенная лошадь, жующая сено.

Стр.184

(Ведь когда было снято! Кадры скачут, — значит, уже давно! Значит, это та лошадь!)

Иногда фактором «эффекта отстранения» становится не время, а расстояние. Так, например, сегодняшние кадры о Ленинграде, цветные, широкоформатные, со­провождаемые стереофоническим звуком, но снятые холодно, бесстрастно, оставляют равнодушным ленин­градца, потому что его личное представление о городе неизмеримо богаче «безличностных» кадров видового фильма. С некоторых съемок таких фильмов, где волей случая пришлось присутствовать, вместо ощущения по­зиции режиссера и оператора, их замысла («Для чего я снимаю? Что меня волнует?») выносишь только набор ремесленных примеров («Панорама, крупный план, еще панорама...») и ничего, что стоит за этим...

Ну а если те же видовые кадры показать не в Ле­нинграде? Ведь не все жители нашей огромной страны сумели побывать в этом прекрасном городе, если и бы­ли, то кратковременно. Те же кадры могут оставить глубокое впечатление. В этом случае срабатывает еще одна сторона «эффекта отстранения» — расстояние.

И все-таки волнующим, бьющим в цель делают до­кументальный материал не столько время и расстояние, сколько резкий, ощущаемый зрительским восприятием «социальный сдвиг».

Он делает зрителя активно причастным, не наблюда­телем,— аналитиком, имеющим возможность сравнить, сопоставить, оценить документальный материал. И сте­пень активности осмысления зависит от активности и четкости гражданской и творческой позиций художни­ка, предлагающего нам этот документ в контексте всего кино- или сценического материала.

Знать это, уметь использовать природу «отстране­ния» в своей деятельности — значит уметь выполнять задачу, продиктованную замыслом, уметь прогнозиро­вать реакцию зрителя, точность и степень воздействия на него.'

Вовремя ощутить социальный сдвиг — это в конеч­ном итоге получить возможность эффективного ис­пользования документа.

Если бы советские люди имели возможность посмот­реть в самом начале Великой Отечественной войны ки­нокадры официальной фашистской хроники о военном параде в Берлине, в которых обалдевший от европей­ского

блицкрига, самодовольный и «величественный»

Стр. 185

Геринг в такт марширующим частям СС непроизвольно подрагивает животом и приговаривает: «Неплохо,. не­плохо», реакция была бы, наверное, одна: лютая нена­висть к фашизму, огромное чувство справедливой ме­ст и, жажда во что бы то ни стало защитить страну и разбить подлого врага. Те же кадры, с тем же Герин­гом, по рассказам исследователя кинодокументалистики Б. Л. Медведева, вызвали на Нюрнбергском процессе дружный хохот советских и союзных офицеров, журна­листов, членов международного суда.

Не так ли смеемся и мы сегодня, когда видим чван­ливую, шлепающую толстыми слюнявыми губами фи­зиономию Муссолини или неврастеника Гитлера на пышном параде. И чем пышнее и самодовольнее эти торжества, тем громче хохот. Еще бы — и очевидцы Нюрнбергского процесса, и мы все прекрасно знаем, чем кончился гитлеровский «поход на восток», и наша реакция — результат аналитического, контрастного со­поставления того, «что знаем», с тем, «что видим». Этот смех — смех особой природы, в нем и гордость за свой народ, и радость победы, и ощущение мужествен­ной и справедливой силы своей страны.

Возможность сопоставить то, «что вижу», с тем, «что знаю», — один из главных способов активного подключе­ния зрителя к происходящему.

Однако как часто, увы, это делается без участия зрителя, а тем самым выключается его воображение, ослабляется его активность, а значит, и степень воздей­ствия на него. Вряд ли, скажем, имеет смысл, использовав в сценическом действии фото- или кинохронику предприятия, каким оно было до коренной перестрой­ки, здесь же, рядом, теми же кино- или проекционны­ми средствами демонстрировать его сегодняшнее лицо. Ведь в зале сидят люди, работающие на этом пред­приятии и знающие его наизусть. Тем более что, как правило, это делается в традициях ложно патетических, отнюдь не вызывающих подлинный пафос восприятия в зрительном зале. Но зритель, увидев, скажем, преж­ний цех и самостоятельно сравнив его с тем, который он знает сейчас, может даже удивленно посмеяться над его прошлой технической бедностью и примитив­ностью, и этот смех вызовет у зрителя столь высокие чувства, какие недоступны самой искусной прямой пате­тике, спроецированной на него.

Зритель не только воспринимает сценическое произ­

Стр.186

ведение, его реакция влияет и на нас, а через нас — на наши действия на сцене. Влияет косвенно, когда зри­тельный зал воздействует на происходящее «обратной связью», заставляя нас, порой подсознательно, уточ­нять, перестраиваться (не надо путать с «подделы­ваться») тут же, в процессе общения. Это процесс от­радный, это означает, что «обратная связь» появилась и вступила в свои права.

Реакция зрительного зала дорога нам. Вдвойне до­рога она тогда, когда наше произведение, став подлин­но творческим, образно-документальным актом, отра­зилось, пусть даже незначительно, на их сознании, на их реальной жизни, на их делах, может быть, даже от­разилось очень конкретно — в последующих решениях, поисках нового, перестройке.

Такое перспективное воздействие документального произведения на зрителя надо изучать — это поможет найти просчеты и поймать удачу. Почему оказалась та­кой документальной (близкой, понятной, узнаваемой, конкретной) пьеса В. Маяковского «Клоп»? На потому ли, что, считая драматургию «оружием нашей борьбы», он призывал часто это оружие «навастривать и прочи­щать большими коллективами»?

«... Мы проведем пьесу еще до постановки (выделе­но мною.— В.С.) через большое количество комсо­мольских собраний и, если понадобится, будем вносить изменения в текст и ситуации». И Маяковский это делал сам и призывал постановщиков будущего вносить в его пьесу изменения в связи с требованиями времени. Так работал со своим произведением великий поэт и публи­цист, но всегда ли делает это сценарист, пишущий нашу «документальную драматургию»? А должен — всегда!

Стр. 187

**Второй**

**драматургический**

**практикум**

На этот раз нас ожидает работа над самостоятель­ными законченными эпизодами, различными по своей фактической основе, драматургическому замыслу, выра­зительным средствам и решению. Работа сначала ана­литическая, а потом — возьмем на себя такую сме­лость— созидательная, сочинительская. Но при всем различии этих эпизодов — видовом, жанровом, стилисти­ческом— подход к ним остается неизменным: через ос­новные вехи — факт —замысел — решение. Именно алго­ритм поиска с его находками и ошибками — то главное, что интересует пас, тот рабочий инструмент, без кото­рого трудно, а порой и совсем невозможно получить же­лаемый результат. Попытаемся же сделать это, рассмот­рев несколько агитбригадных эпизодов. И пусть не сму­щают Читателя возможные повторы рассуждений из пре­дыдущих глав — они неизбежны, когда речь идет об ос­новах драматургии, из которых вырастает великое разно­образие решений.

ПОТОП

**Трагифарс**

*На сцене девушка, играющая Доярку, и Корова — два актера под общей попоной.*

Ведущий. Некоторые организации вместо живого дела, кон­кретной помощи на местах зачастую ограничиваются рассылкой в организации бесчисленного количества постановлений, различных циркуляров н указаний, уповая на магическую силу бумаги. Надо положить конец бумажному потопу. *(Из газет.)*

Доярка *(читает бумаги).* «Исходящая 16-6 дробь 34. Соглас­но последним научным исследованиям продуктивность молочного стада...» Слово-то какое «...Увеличивается при прослушивании ста­дом симфонической музыки. Потому считаем необходимым...» Гос­поди. «...Ежедневно организовывать для коров сеансы лучших об­разцов отечественной симфонической музыки...» Му-у-зы-ку... Му- узы-ку будем слушать, Буренка?

Корова. Му-у-у!

Доярка. Вместо кормов?! Да где же корма-то?

Стр.188

*Входит Почтальон.*

Почтальон. Гяля!

Доярка. Что, корма привезли?

Почтальон. Не, почту. Получай! *(Вываливает пачку конвертов.)*

Доярка. Опять?

Почтальон. Ага. Это (*подает пачку)* инструкции, это *(еще подает пачку*) циркуляры, это (*подает несколько писем)* ценный опыт, это *(подает более увесистую пачку)* менее ценный опыт, вот на это *(самая большая пачка)* нужно немедленно ответить. Распишись.

Доярка. А корма где?

Почтальон. Корма?! Ой, не знаю, что тебе насчет кормов сказать. Некому корма возить!

Доярка. Так возчики же есть!

Почтальон. Нету возчиков. Никого нет.

Доярка. Да куда же все делись? Не мор же пошел! Почтальон. Мор. Бумажный. Весь колхоз денно и нощи на бумажки отвечает. Работать некому.

Доярка. Ас кормами-то что делать?

Корова *(гневно).* Му-у-у!

Доярка. Что же делать? Ну что?

Почтальон. У тебя этого много?

Доярка. Чего?

Почтальон. Да бумаг же!

Доярка. Навалом! *(Начинает догадываться. к чему клонит почтальон.)*

Почтальон. Ну вот! А ты плачешься.»

Доярка. Не станет она.

Почтальон. Голод припрет — станет. Глядишь, на указания и продержитесь. Другого выхода нет!

Доярка *(Корове).* Нету выхода, Буренка, жуй указания!

Корова *(недовольно).* Му-у-у!

Доярка. Надо!

Корова. Эх! *(С трудом запихивает в себя бумаги.)* Му-у-у!

Доярка. Что, что случилось?

П о ч т а л ь о н. Думаю, доить пора.

До ярка. Сейчас, сейчас... *(Подсаживается к Корове. Затем оборачивается к Почтальону.)*

Доярка. Это... что... такое?

Почтальон. На молоко не похоже. Прозрачное, как вода». Доярка. Ага, как вода...

Почтальон. Ладно, дай попробую.

Доярка. Ой, не надо!

Стр. 189

Почтальон. Ничего, ничего! Налей-ка! *(Пьет. Доярка наблюдает с испугом. Корова — с интересом.)*

Почтальон. Вода! Как есть вода!

Доярка. Да откуда же?

Почтальон. Откуда?! Да оттуда! *(Кивает на бумаги)* Да что же еще, кроме воды, из этих циркуляров выжать?!

Факт, лежащий в основе этого эпизода, тезисно из­ложен непосредственно в начале сцепы, в виде своеоб­разного эпиграфа. Каким же неисповедимым путем поя­вилась в итоге многострадальная Корова, дающая чи­стую воду вместо молока? Что послужило толчком воз­никновения замысла? Не наблюдая за работой автора в процессе создания эпизода (а случается, что и сам автор не фиксирует своего внимания на мгновении рож­дения замысла, на причинах его возникновения), можно только делать предположения о возможных возбудите­лях творческой интуиции. Так давайте же предпола­гать, фантазировать — ведь именно это и воспитывает умение и навыки в драматургии, владение техникой твор­ческого поиска.

Прежде всего автора, особенно в агитбригадах цехо­вого направления, хорошо знающих сферу «ближайшего окружения», ее потребности, проблемы, ориентирует в поиске сам характер этих проблем с их конкретными признаками. Возможно, из-за этих ненужных циркуля­ров страдает в первую очередь молочная ферма с ее пе­ребоями в кормах, падающими надоями и т. п.

Тогда сразу определяются место действия и персо^ наж —ферма и Корова. Этот персонаж мог возникнуть н по другой причине — попросту увлекла возможность «оживить» корову двумя актерами, спрятавшимися под одной попоной, проще говоря, двумя кукловодами. (Вспомним, как часто маша творческая природа клюет на приманку из области формы, способную своей яр­костью и заразительностью возбудить фантазию!) Ну а раз кукла, значит, надо стремиться к тому, чтобы она делала на сцене то, чего не может сделать просто ак­тер. Например, куклу можно распилить на части, она может буквально потерять голову, у нее могут зримо вырасти ноги и т. д., в том числе она может в большом количестве есть... бумагу (а что остается делать, если ее привезли вместо кормов?!). Впрочем, пока не в кор­мах дело; подробности с кормами появятся позднее. А •сначала возникло предощущение замысла в виде

Стр. 190

расплывчатых, еще не во всем понятных слов: «ненулевые пустые циркуляры» — «корова» — «надои». Ну, вы и са­ми видите, что замысел уже близко, до него рукой по­дать. Осталось только ответить на кое-какие вопросы, а это совсем нетрудно. Трудно другое — суметь найти эти вопросы и задать их самому себе, а ответы не за­ставят себя ждать. Например: «Какая связь между не­нужным обилием бумаг и конкретной жизнью молочной фермы?» — «Прямая. Бумаги отнимают массу времени и сил, нужных для дела».

Еще вопрос: «Уточните, для какого дела?» — «Для важного, необходимого. Например, вместо того чтобы строить коровник, отвечаем на бесчисленные запросы из центра, а коровы замерзают. Или не успеваем доить. Или нечем кормить, потому что весь колхозный транс­порт возит не корма, а бюрократические бумаги».

А вот этот последний ответ предпочтительнее осталь­ных... Почему? Да потому, что это фантастическое преу­величение: невозможно представить себе такое количе­ство бумаг, которое целиком загрузит все транспортные средства колхоза. Это абсурд. Но именно абсурдность и является точной характеристикой будущего гротеско­вого решения сцены. В эти «правила игры» логично впи­сываются и Корова, жующая бумагу и дающая вместо молока чистую воду, и Почтальон с Дояркой, которые потчуют ее этими бумагами, — ведь и это тоже абсурд с точки зрения бытовой логики, но абсолютно реально в логике гротескового решения. Вот теперь замысел уже в руках, осталось только его сформулировать в виде «истории про то, как...».

Дальше попробуйте продолжить сами, стараясь най­ти единственно верные, действенные слова.

Возможно, следует еще раз напомнить, что мы пы­таемся воссоздать возможный механизм творческого по­иска, направления которого многовариантны, но истоки этих вариантов едины: тема, идея, адрес, потребности, возможности ит. д. И помнить о них надо всегда, сверяя с ними причудливые изгибы путей формирования дра­матургического решения. Потому что, увы, случается и так, что фантазия, ухватившаяся за яркую, заманчивую находку, уводит нас от магистрального направления, от главного, и тогда стрела летит мимо цели...

И здесь важно как можно точнее сформулировать задачу, исходя из темы, идеи, потребности аудитории, ответив на главный вопрос: для чего создается эпизод?

Стр. 191

Не зная конкретных сведений об адресе, характере предполагаемой аудитории (ближайшее окружение или широкий круг зрителей), степени необходимой оператив­ности (ведь может просто не быть времени, необходимого для глубокого творческого поиска), условий и обстоя­тельств жизнедеятельности коллектива, мы можем толь­ко смоделировать в учебных целях возможные — и дале­ко не исчерпывающие — предположения, которые по­влияют на выбор того или иного варианта решения эпи­зода.

Если требования оперативности максимальны (что называется, «утром в газете — вечером в куплете»), агит­коллектив— цехового направления — имеет более чем скромные творческие исполнительские возможности, а социально-художественная ценность его деятельности оп­ределяется конкретной результативностью, а не цен­ностью художественной и т. д. и т. п., то па первый план может Выйти каркас, варианты которого многочисленны и разнообразны. Например, загадки.

*Участники выходят на сцену с песней из детской ра­диопередачи «Угадай-ка».*

Все. Угадай-ка, угадай-ка —

Интересная игра!

Есть у нас для вас загадки —

Их разгадывать пора!

Первый. Но загадки у нас всем известные

Потому что отгадки-то... местные!

Второй. Загадка первая: «Сорок одежек — и все без застежек,

кто их раздевает, тот слезы проливает!»

Голос из зала. Репчатый лук!

Второ й. А вот и неверно! Это бесчисленные постановления, циркуляры

и указания, которые нескончаемым пото­ком идут в наш колхоз

*(район, цех...).*

Третий. А слезы-то кто льет?..

В ответе на этот вопрос и будет содержаться та проблема, которая возникла из-за этих бюрократических бумаг в колхозе (районе, цехе...).

Творческому поиску мгновенного оперативного от­клика помогает и давно завоевавший право на сущест­вование прием заимствования — популярная песня с пов­торяющимся рефреном, готовая частушечная форма, из­вестные персонажи. (Принципы создания таких сценар­ных решений рассмотрим в этой же главе несколько позднее.)

Стр.192

А сейчас снова вернемся к миниатюре «Потоп», пы­таясь понять природу ее возникновения. Как, имея конк­ретный, по широкий типический факт, можно прийти к такому образному его решению? Как сочинить его? Как помочь себе в этом процессе? И можно ли помочь, если творческая интуиция дремлет? Как разбудить ее, как заставить ее работать?

Все так же — вопросами! Надо ставить себе вопросы и из многочисленных различных вариантов ответов отбирать, фиксировать те из них, которые возбуждают творческую природу, активизируют ее.

Характер этих вопросов очень близок к тому, что составляет основу работы над режиссерским, актерским этюдом **1**.

В переводе с французского слово «этюд» означает «набросок», который делается художником для уяснения себе основных черт будущего произведения.

Этюд — это в конечном счете действенный способ ре­жиссерского, актерского и... драматургического мышле­ния. И если режиссерский, актерский этюд — это, по сло­вам Г. А. Товстоногова, «...способ приблизиться к пони­манию действия и его существу, это лишь вспомогатель­ный педагогический прием», то и этюд драматургический преследует аналогичные цели. Отличие же его в том, что у драматурга (сценариста) нет пьесы, на событийной основе которой создается режиссерский, актерский этюд, а принципы этюдной работы и в том, и в другом случае идентичны. Ибо сценарист (или авторский коллектив) формирует (сочиняет на основе факта предлагаемые обстоятельства, событийный ряд участвующих в дейст­вии персонажей, их характеры и т. д. То же самое про­исходит и в режиссерском этюде, правда, на основе ана­лиза уже существующей пьесы. В процессе создания дра­матургического материала автор сценария проигрывает его за актеров, проверяя правильность, активность, яр­кость полученного результата и, главное, органичность, убедительность существования персонажей и их предпо­лагаемых исполнителей в найденном решении, то есть делает все то, что характеризует этюд актерский. Рабо-

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** См.: Станиславский К. С. Программы театральной школы и заметки о воспитании актера// Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 3; Горчаков Н. Режиссерские уроки Вахтангова. М., 1957; Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. М.. 1965; Рехельс М. Л. Этюд: Методика сочинения и работы над ним // Сценическая педагогика. Л., 1973. С. 73.

Стр. 193

та по созданию произведения драматургии (миниатюры, своеобразной эстрадной мини-пьесы) этюдным способом на основе отобранного факта начинается с выбора места и времени действия, с решения вопросов о том, где и когда оно происходит. Тут-то и нужно дать волю фантазии, предлагающей различные варианты ответов. И поверить эти варианты следует многими критериями, важнейшие из которых:

создание предпосылок для максимальной остроты драматического конфликта, активности предполагаемого действия;

возможность использования ярких выразительных средств, отражающих специфику агитационно-художественной (как правило, эстрадной) драматургии, способ­ствующих созданию интересных, убедительных образов;

создание условий для интересных постановочных решений.

И все это — с постоянным учетом специфики задач, стоящих перед коллективом, особенностей аудитории, творческих возможностей и устремлений, конкретных ус­ловий и обстоятельств работы и т. д. Причем весь этот процесс протекает по непростым законам, поступательно приближая автора к цели.

Интересное, предполагающее активные события место действия может способствовать определению персонажей и их поступков. (Например, «зал заседаний суда», выбранный в качестве места действия эпизода, посвященного борьбе с пьянством, определяет судей, обвиняемого, истца, адвоката и т. п.; «автобус»- водителя, пассажиров, если потребуется — нарушителя правил дорожного движения, милиционера и т. д.)

Проходя дальнейшую проверку в драматическом дей­ствии через цепь событий, найденные (сочиненные, отоб­ранные) ответы могут не выдержать испытания, и тогда их надо заменять или уточнять, возвращаясь каждый раз к отправной точке. И самое главное испытание — этопроверка остроты, взрывчатости, потенциальной активности и действенности предполагаемого конфликта. А оночень зависит от остроты отобранных, придуманных на­ми предлагаемых обстоятельств, в которых возникает конфликт и затем развивается действие, а зарождение его зависит от обстоятельств, предшествующих началу «сценической жизни»

Конфликтная основа этюда создается предлагаемыми обстоятельствами и разностью действенных задач

Стр. 194

персонажей одни торопится, другому спешить некуда, один хочет одного, другой — противоположного и т. п.

В основе этюда всегда лежит событие. Оно в отличие от факта представляет собой процесс, который развива­ется сейчас, здесь, сию минуту, протекает на наших гла­зах, со-бытуют. Как всякий процесс, событие имеет про­тяженность в5 времени, то есть начинается развивается, достигает кульминации и завершается. И в основе любого события лежит конфликт. Драматургии вне столкновения, вне борьбы, вне конфликта не существует.

Завершая разговор об этюде и этюдном способе дра­матургического мышления, еще раз вспомним главное — вопросы, на которые надо искать яркие, возбуждающие нашу творческую природу ответы. Что было до начального момента, какие события ему предшествовали? Что происходит вокруг? Кто что делает? Почему и ради чего? С кем борется? Против кого и за что? Кто (что.) помогает и кто (что) мешает в этой борьбе?..

...А теперь попытаемся вместе «с нуля» создать эпизод для агитбригадного сценария, скажем, миниатюру. Для этого воспользуемся стенограммой одной из прове­денных автором творческих лабораторий с начинающими руководителями агитбригад. В ней подробно зафиксиро­вано все, что говорилось, предлагалось, отвергалось и принималось участниками лаборатории в работе над конкретным эпизодом, — от выбора темы до ее сценар­ного воплощения.

Стенограмма дана в сокращении и, разумеется, «обезличена», но разговорная форма и характер обще­ния участников лаборатории по возможности сохранены.

Итак:

В. С. Уважаемые товарищи. Вы должны были за время корот­кого перерыва отобрать и предложить на это занятие тему и проб­лему. В учебно-методическом плане несущественно, какого круга вопросов они касаются, однако хотелось бы, чтобы проблема была понятна и вызывала определенный интерес у всех вас.

— Мы решили предложить такую тему, очень примитивна и засорена всякими жаргонными словечками разговорная речь многих совсем еще молодых людей...

Мы все тут молодые, нам это знакомо.

В. С. Предложение принято. Только давайте выясним, что это — тема или проблема?

- Тема!

- А мне кажется — проблема.

- И то, и другое!..

Стр. 195

**В. С.** Тут вы правы. В проблеме всегда содержится тема. Но в теме проблема не содержится... Вернее, в ней содержится мно­жество проблем, а не конкретно одна. Тема здесь —наша речь, как мьГ говорим, а то и шире — наш культурный уровень. А проблема ТПтей может быть и та, что предложена вами, и, скажем, наше мно­гословие, неумение точно выражать свои мысли и т. д. Вот, напри­мер, тема «Борьба с пьянством». А проблемы в рамках этой темы?

- Винных магазинов много!..

- Очень мы терпимо относимся к пьяницам!..

- В ресторане на тебя и смотреть не будут, если не закажешь выпить!..

- Родители детей с малых лет приучают!..

- От пьянства государству наносится убыток больший, чем прибыль от продажи...

**В. С.** Хватит, хватит... Пример более чем убедительный. Как много проблем в одной теме! Уточним только: мы с вами говорим о теме и проблеме «житейской». Поэтому очень важно, чтобы факт, который лежит в основе будущего эпизода, был отобран и сфор­мулирован как можно точнее и содержал в себе очевидные призна­ки проблемы. Есть у вас такой факт? Да хорошо бы и не один/ чтобы можно'"было отобрать наиболее яркий, активно пробуждаю­щий фантазию.

- Да их сколько угодно!.. Только и слышишь всякие там сло­вечки: «балдеж», «я торчу»...

- «Лажа»!..

- «Эй вы, метелки!..»

**В. С.** Все?.. Прямо скажем, не густо, вы и сами видите, что факт пока только обозначен. Вам и не могло хватить короткого перерыва для серьезной работы по накоплению фактов и отбору из них единственно нужного. Или нескольких, чтобы одновременно пустить их в работу — на конкурс... Ну что ж, за неимением друго­го удовлетворимся тем, что есть, в конце концов, нам важна сама методика процесса, который предстоит пройти. Начнем?

- А с чего?

**В. С.** С вопросов! Место и время действия? Кто действует п что происходит? И самое для начала главное — в чем природа воз­можного драматургического конфликта? Кто и с кем конфликтует? Порядок ответов на эти вопросы неважен, важно другое — какой из них подстегнет творческий поиск...

- На улице дело происходит!

- Или дома...

- Вечером...

- Поздно совсем, уже транспорт перестал ходить...

- Точно, транспорт не ходит!

**В. С.** А почему вдруг вы так дружно ухватились за то, что

Стр. 196

«транспорт не ходит»? Слова, которые вы произносили до этого — «улица», «дом», «вечер» — почему-то не вызвали такой реакции?

- Не знаем...

- Почему-то понравилось, что «транспорт не ходит»..,

**В. С.** Потому что обострились обстоятельства. Поздний час, транспорт не ходит, на улице редкие запоздавшие прохожие... Или много народу?

- Нет, мало...

**В. С.** Видите, и это нас почему-то привлекает! Хотя еще ни­чего не ясно... Только есть ощущение, что это обстоятельство может нам пригодиться... Как, например?

- Грабитель может появиться! Самое время...

- Точно. Улица пустая, темно, страшновато...

**В. С.** Предположим, мы уже придумали грабителя, и он?..

- Нападает на случайного прохожего.

**В. С.** И что? *(Пауза.)* Все? А не забыли ли вы, для чего мы сочиняем наш эпизод, что лежит в его основе, какая проблема?

- A-а, словечки!..

- Ну конечно, он подходит и обращается к прохожему...

Все начинают говорить одновременно, перебивая друг друга.

**В. С.** Обращаю ваше внимание на вспыхнувший интерес — ак­тивно начала работать фантазия! Это потому, что верно намети­лись персонажи (грабитель, прохожий) — две стороны конфликта, который в этой паре очевиден и активен; к тому же для одного из них будет оправданна, логична «грязная речь»... Не правда ли, ту­ман понемногу рассеивается?

- Рассеивается!

- Можно уже начинать писать!

В. С. Лучше попробовать этюдный способ, о котором мы недав­но говорили. Опытный автор сам мысленно сыграет за всех, уточ­няя логику событий, действия персонажей и т. д., а мы можем по­пытаться сыграть этот этюд зримо. Но заранее хочу предупредить: не обманитесь кажущейся ясностью, придется ответить еще на мно­го вопросов. Что вынудило грабителя выйти на улицу? Что задер­жало прохожего и куда он спешит? (Исходные обстоятельства и со­бытия.) И еще много других —они могут появляться в процессе работы всякий раз, когда возникает «тупик»... А может понадо­биться их и немного, не знаю. Ну как, будем продолжать задавать вопросы?

- Будем.

- А мне кажется, что и так все ясно.

**В. С.** В первом приближении. И во многом благодаря остроте возможного конфликта. Но, так или иначе, интуитивное ощущение замысла есть, вы нравы. Проверим его. Попробуем форсировать со­бытия и на основании уже имеющихся данных попытаемся

Стр. 197

сформулировать один из возможных вариантов замысла, — в конце концов, нам сейчас не столько важен яркий, детально разработанный ре­зультат, сколько методически грамотный и понятный путь его по­иска. И начнем формировать замысел со слов: «История про то, как...»

- «История про то, как грабили прохожего».

**В. С.** Пока нас это устроить не может. Неясен событийный ряд, нет самой «истории», непонятно, к чему она приведет.

- «История про то, как напали на запоздалого прохожего...»

- Еше надо что-то добавить!..

**В. С.** Верно. Но что? Опять забыли проблему?

- Словечки! Забыли!..

**В. С.** А ведь это для нас самое важное. Без этого нам никакие «прохожие» не нужны.

- «История про то, как напали на запоздалого прохожего, ста­ли говорить ему...»

- Предложили отдать деньги, еще что-нибудь — не в этом дело...

**В. С.** Конечно, детали пока не нужны. А как предложили?

- Так ведь как раз этими жаргонными словечками!

**В. С.** Верно. И что же —понял их прохожий?

- А это смотря какой прохожий, может и понять.

**В. С.** А нам как нужно: чтобы он понял или нет?

- Чтобы не понял.

**В. С.** Почему?

- Не знаю...

**В. С.** Теперь о конфликте забыли!

- Все ясно. Не понял, потому что так острее будет развивать­ся конфликт...

**В. С.** Конечно! А раз не понял, то и...

- Не отдал ничего!

- До слез довел грабителя! Тот бился, бедный, бился, да так ничего поделать не смог.

**В. С.** Ну, вот и история получилась. С завязкой, развивающим­ся действием и развязкой. Теперь осталось поработать над оконча­тельной формулировкой драматургического замысла и приступить к поиску его решения. И тут, возможно, потребуются новые уточне­ния, детали и прочее...

- Непростое дело!

**В. С.** Непростое. Но ведь интересное! И хотя никакой правиль­ный ход работы не гарантирует точного и талантливого результа­та, но зато все это помогает овладевать навыками, технологией ре­месла и развивает творческую природу. А это, согласитесь, немало.

- Давайте дальше продолжать, интересно, что у нас в итоге получится?

Стр. 198

**В. С.** Думаю, работать над этим замыслом не придется.

- Почему?

**В. С.** Об этом я вас хотел спросить. — Почему?

- Грабителя жалко. (*Все участники лаборатории дружно сме­ются.)*

**В. С.** «Тепло». Еще подумайте... Вспомните проблему... За что мы ратуем?

- За чистоту русской речи.

**В. С.** Верно. Так за чистоту чьей именно речи мы ратуем в нашей истории?

*Пауза.*

- Грабителя?!

**В. С.** Вот именно! Дескать, научись говорить настоящим язы­ком — и никаких проблем у тебя не будет.

- Приехали!

**В. С.** А вы хотели, чтобы сразу все получилось? Такое бывает только по праздникам, а в будние дни надо трудиться. Не случай­но говорят: муки творчества... Путь, который мы выбрали, оказался неверным. Что ж. будем возвращаться к началу.

- Надо искать другую конфликтную пару...

- Но сохранить при этом то, что один говорит на примитив­ном стандартном жаргоне, а другой владеет красивой русской ре­чью.. Это основа конфликта!

- А может быть, попробуем представить, как они говорят? Мо­жет, это нам поможет?

**В. С.** Давайте попробуем.

- Ну, с одним все ясно. Он, как людоедка Эллочка Ильфа и Петрова, в лексиконе которой было всего тридцать примитивных слов.

- А мы, кстати, этих слов толком и отобрать сейчас не смо­жем.

- Надо исследовательскую работу проводить! *(Смеются.)*

**В. С.** Представьте себе — надо! И выбрать самое-самое! Но здесь как раз ясно, что надо делать. Придется потратить время, по­думать, поспрашивать, выписать эти слова на бумажку, отобрать наиболее характерный и шокирующий минимум... А какова речь его противника?

- Нормальная, правильная...

**В. С.** Вы сейчас говорите нормальным языком?

- Да...

**В. С.** А теперь представьте себе рядом вашу речь и предпола­гаемую речь вашего противника.

- Представили.

Стр. 199

**В. С.** Велика разница? Пропасть или канавка?

- Разница, конечно, есть, но... канавка.

**В. С.** А нужно?

- Нужно, чтобы пропасть. Чтобы один говорил: «Метелка, я торчу и балдею», а другой: «Я помню чудное мгновенье: Передо мной явилась ты...»

- Точно! Пусть стихами классиков говорит. Тогда и будет пропасть!

**В. С.** Не хочу навязывать вам готового драматургического ре­шения, но... Скажите, разве эти два человека так уж сильно отли­чаются друг от друга?

- Да, конечно, еще как!

**В. С.** А на мой взгляд, в нашем варианте — пока нет. Если уб­рать стихи, прекрасные, но не его, чужие, известные, у него ничего не останется. Он почти такой же безликий, как и его противник. У одного ничего нет в голове, он говорит пошлым, примитивным, стандартным для определенной группы молодежи языком, и... у второго тоже ничего нет, он говорит словами классиков, то есть чу­жими словами.

- А если убрать классику, то не будет нужного контраста!

**В. С.** Верно, если убрать стихи классиков и оставить буднич­ную разговорную речь, то необходимого резкого контраста может и не получиться. То есть он будет, конечно, но его нужно довести до максимума, до гротеска. Видите, законы сцены, эстрады (специ­фика агитбригадной драматургии!) сами требуют этого. И что же напрашивается? Чтобы этот человек имел право разговаривать сти­хами классиков... или классика. Кто это может быть? Кто имеет право «от себя лично» говорить стихами Пушкина?

- Наверно, сам Пушкин?!

**В. С.** Невероятно, как вы, додумавшись до привлечения стихов великого Пушкина, сразу же не привели сюда самого Александра Сергеевича? Ведь это очень несложно — придумать, оправдать, по­чему Пушкин оказался здесь. Надеюсь, у вас не вызывает сомнений сценическая возможность появления Пушкина в 1987 году?

- Наоборот, кажется даже естественной...

**В. С.** Создание фантасмагорических обстоятельств — прием весь­ма эффективный и часто используется в агитбригадах. Это прекрас­ный способ проектирование возможностей для обострения ситуации. А чем острее обстоятельства, тем сильнее борьба,, тем активнее действие.

- Пушкин может сойти с портрета?!

**В. С.** Может! Надо только придумать, что побудило его сде­лать это. Что произошло, из-за чего великий Пушкин ожил и вышел из портретной рамы? Кто его вынудил?

- Наш «герой»... Он что-то такое сделал!..

Стр. 200

- Так ведь понятно — что! Он заговорил на своем языке, и поэт не выдержал!..

- Он разговаривал по телефону!..

- А. Александр Сергеевич сидел в своей портретной раме, слу­шал-слушал, терпел-терпел и не вытерпел такого надругательства над русской речью!..

**В. С.** По-моему, прекрасное, острое начало, предполагающее активное развитие действия... Кстати, что, на ваш взгляд, будет происходить? Кто будет вести действие?

- Наш «герой»...

- Нет, Пушкин! Ведь его довели, он не выдержал, а потому...

**В. С.** А потому будет активно действовать, вести действие. На­пример?..

- Будет уговаривать учиться хорошему языку...

- Да просто-напросто стукнет его своей тяжелой бронзовой рамой!.. *(Оживление.)*

- Сразу интересно не придумать, но вообще-то понятно... Здесь может быть разговор...

**В. С.** «Разговор» — не действенное слово...

- Спор!

- Скандал!

- Борьба, развивающаяся до своей кульминации!

**В. С.** Очень точно сказано! Но ведь эта борьба на чем-то долж­на строиться?

*Пауза.*

Где, в чем кроется основа их конфликта?

- Они говорят на разных языках!

- Поэт не может понять и принять эту жуткую лексику! И пы­тается заставить своего противника говорить другим языком.

**В. С.** Ну и как, получилось? Заставил? Ответив на этот вопрос, мы завершим драматургическую линию.

- Это будет финал...

- Развязка...

**В. С.** Да. И все-таки: получилось или не получилось? Что нам выгоднее с точки зрения эффективности воздействия на зрителя?

*Пауза.*

- Наверно, получилось... А что, такое невозможно?

**В. С.** Почему «невозможно»? Возможно. Но почему-то такой исход не вызывает у вас энтузиазма, не правда ли?

- Не вызывает...

- Есть немного...

- Это почему-то не очень интересно...

- Я представил себя на месте зрителя, и...

Стр. 201

**В. С.** Правильно представили. И ощущения ваши правильные. В динамичной, специфической по своему построению миниатюре (впрочем, как и в фельетоне, монологе и других эстрадных видах и жанрах) зрительское восприятие, как правило, остро следит за сюжетом и — таково уж его свойство — прогнозирует, часто на под­сознательном уровне, его развитие. Если развязка ожидаемая, то есть прогнозируемая зрителем заранее, она, как правило, своего эф­фекта воздействия не возымеет. Поэтому в агитбригадного эстрад­ной драматургии развязка в подавляющем большинстве случаев 'Должна быть неожиданной- (Вот почему для нас своеобразным учеб­ным пособием является“анекдот. Анекдот с ожидаемой развязкой — редкое исключение, это, как правило, несмешной, неудачный анек­дот.)

- Понятно! Если Пушкин не уговорит «героя» — это будет не­ожиданнее.

- Но тогда это ведь еще не развязка?

**В. С.** Конечно. Уговорил — значит все завершилось, не угово­рил — значит чем-то это все еще должно закончиться...

- Но чем?

- Так ведь уже сказал кто-то: Пушкин его рамой!..

**В. С.** В общем-то, по сути верно, но...

- Не может великий классик, и —рамой!

- Это почему же не может?

- Грубо это, примитивно...

**В. С.** Скорее не соответствует нашему, школой еще воспитан­ному представлению о гениальном соотечественнике. Уж если его оскорбили, он...

- Он на дуэль вызовет!

**В. С.** Все! Вы попали в десятку, в самый центр «яблочка». Ко­нечно, дуэль. Остается только выяснить (придумать, отобрать наи­более интересное, эффективное, действенное), состоится эта дуэль или нет, а если да, то кто возьмет в ней верх?

Долгая пауза.

- Если говорить о большем воздействии на зрителя, то...

**В. С.** Ну-ну, не робейте!

- Неужели Пушкин снова погибнет на дуэли?

**В. С.** А что, в нашей драматургической конструкции такой ис­ход возможен? Закономерен?

- По-моему, да...

- И по-моему...

- Чтобы подчеркнуть, заострить проблему!..

**В. С.** Ваша творческая интуиция очень точно ощущает природу жанра, выбранные «правила игры», специфику агитационно-художе­ственного искусства! Но не кажется ли вам, что такая развязка —

Стр. 202

драматургически точная и закономерная — все-таки не вызывает полного удовлетворения? Или ничто нас не беспокоит?

- Беспокоит...

**В. С.** Что именно?

- Как-то не хочется, чтобы в наши дни, когда имя Пушкина для каждого свято...

- Но как раз поэтому и возникает максимальный эффект!..

- Да это так, конечно, но доводить до дуэли!.. Да еще о таким исходом?!

**В. С.** Вы абсолютно правы. Такт, чувство меры —это понятия, крайне важные в нашем деле; и, казалось бы, такое правильное и даже яркое, эффектное решение их строгой проверки нс выдержи­вает. Сколько лет после той, настоящей дуэли, исследователи и просто почитатели Пушкина спорили, взвешивали, рассуждали: не­ужели нельзя было предотвратить эту дуэль, сохранить великого поэта для России?

- А мы? Разве мы не можем ее предотвратить?!

**В. С.** Именно это я и хотел от вас услышать. И не только по­тому, что этого требуют такт и вкус, но и потому, что мы ищем драматургическое решение эпизода для программы агитбригады, кр- тбрая иногда незримо, через отношение исполнителей к своим пер­сонажам, но чаще всего явно, с выписанной для этого в сценарии коллективной ролью, активно действует в сценическом произведе­нии. влияя на его ход, расставляя акценты, резонируя, морализуя, борясь!.. И этот коллективный персонаж может — и должен! — вы­ражая свое отношение к происходящему, вмешаться и предотвра­тить возможный — но недопустимый — финал. Помните, у Брехта:

Конец плохой заранее отброшен!

Он должен, должен, должен быть хорошим!..

Предотвратить, не дать совершиться насилию над великим русским языком здесь, на сиене, в вымышленной драматургической ситуа­ции, и тем самым, а возможно, и впрямую обратившись к залу, призвать всех бороться за него.

На этом, пожалуй, самую важную и сложную часть работы по созданию драматургии эпизода (миниатюры) можно считать завер­шенной. Дальше скажет свое слово уровень таланта, мастерства, владение техникой сценарного дела... Но найдено главное — ясно, «про что писать», четко определена вся драматургическая конструкция, на основе которой любой из вас доведет дело до конца. Это, разумеется, не означает, что конечный результат у всех будет оди­наков: на следующей стадии работы вступит в силу большой ряд обстоятельств, которые повлияют на него. Здесь и творческие при­вязанности автора, и возможности коллектива, и его материально- техническая оснащенность, например один сценарный вариант

Стр. 203

может учитывать наличие одаренного исполнителя, которому можно доверить (в русле театра переживания, в точном гриме и костюме) роль великого поэта; другой пойдет по пути розыгрыша, «спрятав» за портрет кого-то из друзей или родственников «героя»; третий заставит действовать «ожившую» на портрете «тень» поэта.

Кто-то переведет всю историю в сон, кто-то введет новый пер­сонаж, например любимую девушку, присутствие которой может обострить конфликт; кто-то захочет усилить его остроту и добавле­нием конфликта музыкального... Вариантов множество, а фундамент у них одни. Но с другой стороны, и фундаментов могло быть мно­жество, ведь мы прошли с вами путь создания лишь одного из них...

Творческая лаборатория, фрагмент стенограммы ко­торой был приведен выше, проходила в Ленинграде, и ее участниками были в подавляющем большинстве сту­денты различных вузов, начинающие руководители сту­денческих агитбригад, что, конечно, отразилось на вы­боре тематической основы учебно-методического процес­са. Но алгоритм творческого поиска, его характер, не зависят от темы и проблемы — этот процесс един для сельской, городской, бытовой или производственной проблематики, ибо он помогает выстроить, сочинить на основе факта логику драматургического действия, харак­тер и поступки персонажей в соответствии с замыслом. Изложенный выше «конспект» творческого процесса по­может вам, Читатель, не только создавать драматургию оригинальную (за что, согласитесь, поначалу возьмет­ся далеко не каждый), но и работать над сценарием, за­имствованным из различных источников, когда требу­ются переделки, подгонки и т. д. И уж во всяком слу­чае, подобный постоянный драматургический тренинг формирует, совершенствует не только сценарные навы­ки, но и профессиональный подход к режиссуре, к ра­боте с исполнителями.

Завершая разговор о характере творческого поиска сюжетного агитбригадного эпизода, напомню еще раз, что он един для различных его видовых, жанровых и стилистических решений, в чем читатель может удосто­вериться, самостоятельно проанализировав в целях вос­создания ретроспективной картины этого поиска предлагаемые ниже эпизоды различных жанров, использую­щие различные выразительные средства драматургии и режиссуры. При этом полезным будет проследить, что именно из обилия придуманного, найденного авторами — обстоятельства, персонажи с их характерами, жанровые

Стр. 204

и стилистические особенности, выразительные средства (вспомните наши «ответы па вопросы»!) — стало глав­ным побудителем такого драматургического замысла и решения, его ключом.

Приведем несколько эпизодов из программ различ­ных агитбригад.

МЕТОД ВОСПИТАНИЯ **1**

За столом сидит Начальник не ха, пьет чай и разговаривает

со зрителями.

Начальник цеха. Людей надо уметь воспитывать! Это большое и нудно... то есть нужное дело. Макаренко знаете? Что он говорил? Людей не осуждать, а воспитывать надо. Ласково к ним относиться. Вот, посмотрите на мой принцип работы с подчиненны­ми. Следующий! А, товарищ Лопухов!

Входит Прогульщик.

Чайку, может, выпьете? Ну, что у тебя, выкладывай!

Прогульщик. Прогулял вчера...

Начальник цеха. Только вчера?

Прогульщик. Нет, и позавчера. Я уже пятый день гуляю.

Начальник цеха. Нехорошо прогуливать, нехорошо. Иди сюда. иди. *(Прогульщик подходит. Начальник гладит его по голове.)* Работу любить надо. Но ты не печалься, работай. Прогул оформим отгулом, а то цеху знамя не дадут. Ну, ты иди, отдыхай. Следующий!

Входит Женщина.

Женщина. Браку я напорола гору. А все отчего? Руки дро­жали, с мужем вчера поругалась. Просилась у мастера домой, не отпустил.

Начальник цеха. Предупреждала? Не отпустил? Вот на него все и выпишем. Я с ним так поговорю... Сейчас-то руки дрожат?

Женщина. Ох, дрожат!

Начальник цеха. Ну, когда дрожать кончат, тогда прихо­ди. А табельщице скажи, чтоб она тебе приход и уход отметила. Я велел! *(Женщина уходит.)* Что же, если я на мастера выпишу, он и обидеться может, а зачем людей обижать? Нет, лучше спишу я брак как непредвиденный расход, а железки сдам в качестве

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Эпизод из обозрения «Спокойно... снимаем... готово!» агит­бригады «Боевой объектив» Дома культуры «Прогресс» Ленинград­ского оптико-механического объединения им. В. И. Ленина.

Стр. 205

металлолома. Глядишь, и производству помогу, и премию дадут. Следующий!

*Входят разбушевавшегося Хулигана.*

Отпустите руки! Воспитатели! Иди сюда, милый. Что с тобой случилось? Где-нибудь нашалил? Рассказывай. *(Гладит Хулигана по голове.)*

Хулиган. Подошел ко мне мастер, постоял, посмотрел, по­том возьми и улыбнись. И до того мне его улыбка противной пока­залась, что я ему — раз!

Начальник цеха. Ха-ха-ха! А он?

Хулиган. А он упал.

Начальник цеха. Ха-ха-ха! А ты?

Хулиган. А я его ногой.

Начальник цеха. Ха-ха-ха! Какой, левой?

Хулиган. Левой!

Начальник цеха. Ха-ха-ха! Ну, прямо футболист...

Хулиган. На кого намекаешь? Насмехаешься, паразит?!

Хватает за шиворот, бьет Начальника цеха. Вбегают участники, разнимают их и уводят. Из-за кулис появляется Начальник цеха. перевязанный бинтами, на лице наклейки пластыря.

Начальник цеха. Пользуйтесь моим методом воспитания!

Ведущие *(фотографируют его).*

Спокойно... Снимаем... Готово!..

Первый ведущий.

Нередко еще вот таких болтунов

На нашем пути мы встречаем.

Второй.

Такой «воспитатель» с охотой готов

Пригреть хулигана, лентяя.

Третий.

Всех тех, кто в работе своей нерадив,

Не держит рабочего слова...

Четвертый.

Тянет назад трудовой коллектив —

Все *(вместе).*

С дороги снимаем... Готово!

Стр. 206

СОБАЧЬЯ ЖИЗНЬ **1**

Развалившись з кресле начальника, по телефону разговаривает Бульдог. Мы не слышим человеческой речи. Лишь барственно- гневное: «гав-гав». Но за этим «гав-гав» видится злобный, тупой, ограниченный хам-бюрократ, живущий по принципу: «Для меня, мне!» А уж если «я — тебе, то ты обязательно опять же мне».

И вдруг в трубке раздается короткое начальственное: «гав». На наших глазах происходит перевоплощение. Барственное «гав» сменяется ласковым «ау», потом умильным «у», потом полузадушенным подхалимским хрипом. И в конце разговора, как знак уважительнейшего отношения к собрату по другую сторону провода, вылизывается телефонная трубка.

БЕРЕГИ НАРОДНОЕ ДОБРО**2**

Первый *(Второму).* Вот на этом материале нужно написать крупными буквами: «Береги народное добро». Добро?

Второй. Добро!

Уходят. Второй появляется снова. У него из кармана торчит яркий платочек.

Второй *(Третьему).* Слушай, Юра, у тебя почерк хороший. Напиши на этом материале крупными буквами: «Береги народное добро!» Добро?

Третий. Добро!

Уходят. Третий появляется с галстуком.

Третий (*Четвертой).* Клава, ты у нас активистка. На вот ма­териал и напиши на нем крупными буквами: «Береги народное добро!» Добро?

Уходят. Появляется Четвертая, на голове у нее косынка.

Четвертая *(Пятому).* Вася, тебе просили передать поруче­ние. Вот здесь надо написать: «Береги народное добро!» Добро?

Пятый. Добро.

Уходят. Пятый возвращается, но никаких изменений в костюме

нет.

Пятый *(Первому).* Толик, выручи меня, напиши вот здесь...

Первый. Как! Лозунг еще не написан?

Разворачивает материал; по мере появления вырезок

Второй вынимает из кармана платок, Третий снимает галстук, Четвертая

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Эпизод из программы агит театра Ташкентского политехниче­ского института.

*2* Эпизод из программы многих агитбригад.

Стр. 207

Косынку... а в конце вырезаны... плавочкн. Пятый смущенно убегает.

Все *(выйдя из образов).* Всем по кусочку, а сколько пропало.

А с вами подобного не бывало?

ДАМА СДАВАЛА В БАГАЖ **1**

В е д у щ и й.

Да когда же все это кончится?!

Иль не кончится никогда?!

То детали совсем не привозятся,

А привозятся — то не туда!

Товарищ... *(Следует конкретное имя, фамилия.)* Вам известно, что работники вашего цеха трудятся но известной сказке Маршака? Напоминаем:

Дама сдавала в багаж:

Диван, чемодан, саквояж,

Картину, корзину, картонку

И маленькую собачонку.

К несчастью, на станции этой трудились работники нашего цеха.

Дама. Будьте любезны! Я который день добиваюсь ответа на мой вопрос. Я на станции вашего цеха сдавала багаж:

Диван, чемодан, саквояж,

Корзину, картину, картонку

И маленькую собачонку.

Начальник.

Одну минуточку, гражданка. Сейчас найдем. Так-так...

Все дело в том, что служащие нашей станции,

Слегка перепутав квитанции,

Послали диван в Ереван,

Отправили в Брянск чемодан.

В Баку оказалась картонка...

Дама.

О боже! А где. собачонка?

В е д у щ и й.

Отвечаем! Пусть знает народ!

Собака зарыта в цехе погрузо-разгрузочных работ!

Примеры можно продолжать, но объем этой книги не безграничен, и автор надеется, что, аналитически пора­ботав над предложенными эпизодами, Читатель почув­ствует вкус к этому необходимому и важному для про­фессионального становления занятию и уже не будет

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Эпизод из программы агитбригады «Щуровка» Богословского алюминиевого завода Свердловской области,

Стр. 208

бездумно прочитывать другие сценарии и отдельные про­изведения, которые встретятся ему в различных сборни­ках, книжках, в периодической печати. Все они — даже самые, казалось бы, неудачные — прекрасный повод для собственного творческого роста. Кстати, не все представ­ленные выше примеры драматургически совершенны, хотя и было стремление дать лучшее из того драматур­гического разнообразия, которое существует в агитбригадной практике. Если вы захотите воспользоваться ими в своей работе, ищите пути их совершенствования! И стремитесь к собственному творческому поиску, собирая крупицы опыта у всех и у вся! Его зерна рассыпаны вок­руг нас! Они есть и в далеком уже прошлом, но, попав в руки творческого коллектива, способны дать новые ро­стки и сегодня.

И в заключение этой главы — еще один сокращенный фрагмент стенограммы, на этот раз стенограммы твор­ческой лаборатории руководителей агитбригад Крымской области. В нем кратко прослеживается путь создания музыкального эпизода — песни на заимствованную попу­лярную мелодию, что очень распространено в агитбригадной практике.

**В. С.** Какие факты вы отобрали?

- Их много...

- У нас тут целая обойма фактов, и все из одного нашего совхозного цеха — консервного!..

- Мы хотели сделать на этой основе миниатюру, но...

**В. С.** Но?..

- Но почему-то никаких мыслей не появляется.

- Вчера мы с вами работали над миниатюрой, и все как буд­то было ясно, а сейчас...

**В. С.** А сейчас неясно? Ничего удивительного. Во-первых, меж­ду «понять» и «уметь владеть этим» — дистанция большого разме­ра, наполненная постоянной самостоятельной работой, а во-вторых... Есть любопытная закономерность: не всякий фактический материал укладывается в русло любой драматургической формы. Порой факт (или факты) как бы сам определяет, подсказывает нам выбор тех или иных драматургических (и сценических) выразительных средств. Не исключено, что именно это произошло у вас. Ваша «обойма» фактов, посвященных консервному цеху, так сказать, просится не в миниатюру, а...

- А в частушки!

- В куплеты! В песню...

**В. С.** Абсолютно верно. Чаще всего это случается в тех слу­чаях, когда они объединены одной темой, в рамках которой

Стр. 209

существует несколько злободневных проблем. Ну что ж, давайте про­верим это практически.

- Будем сочинять песню?

**В. С.** И да и нет! Можно, конечно, сочинить самостоятельную оригинальную песню, но этот путь почему-то почти не встречается в агитбригадной практике. Почему?

- Трудно! У известных профессионалов и то редко случаются удачи!

- Где взять композитора? Поэта?

**В. С.** Конечно, это веский аргумент. Однако в агитбригадах, тем не менее песни буквально не сходят со сиены!

- Но какие песни! Это же не новые произведения, а...

**В. С.** Правильно — заимствованные. И происходит это заимст­вование не только и не столько потому, что нет композиторов и поэ­тов (в конце концов, они могут и отыскаться), а... почему?

- Ну, не знаю, как сказать... Когда берешь известную пес­ню — это помогает.

- Она сама подсказывает, что и как писать...

**В. С.** И это правильно. Популярная песня возбуждает нашу творческую мысль, она действительно подсказывает нам, «что пи­сать», своим содержанием, часто полностью сохраняемым нами реф­реном. И подсказывает не только, так сказать, впрямую, а...

- Как бы наоборот?..

**В. С.** Скажем профессиональнее: по контрапункту, в контраст. Например, колхоз не успевает собрать до заморозков или пролив­ных дождей свой урожай, и мы ищем драматургическое решение этой проблемы в песне...

- «Ромашки спрятались, поникли лютики!»

- «Через две, через две зимы...»

- «Я так хочу, чтобы лето не кончалось!»

**В. С.** Целая лавина предложений! Сразу! Это прекрасно, что предложений много: выбор всегда необходим, он расширяет грани­цы поиска и позволяет найти единственно верный вариант, учиты­вающий массу обстоятельств: от творческих возможностей авторов и исполнителей до специфики фактического материала. Так каковы же наши исходные предпосылки для поиска заимствованной песни?

- Факты такие: из цеха плохо вывозят готовую продукцию...

- Начальники там меняются все время, но ни один не может справиться.

- И вообще, коллектива там нет. Люди есть, а коллектива нет!

- Пьяниц много, прогульщиков!..

- План не выполняется уже который месяц!

(Конкретные фамилии и приметы здесь сознательно опускают­ся. — В. С.),

Стр. 210

**В. С.** Ваши предложения? Я имею в виду песню.

*Пауза.*

Почему молчите?

- Песни вспоминаем.

**В. С.** Замечу. Что для агитбригадчика большой литературный, музыкальный багаж обязателен. Надо много читать, смотреть, слу­шать н — запоминать, откладывать в памяти, чтобы было куда об­ратиться в нужный момент. И чем меньше этот багаж, тем слабее ' помощь твоей творческой природе. Ну как, вспомнили?

- А что, если попробовать на песню?..’ Не помню, как она на­зывается, там еще такие слова: «Если радость на всех одна, то н беда одна...»

*Пауза.*

**В. С.** Знаете, что сейчас происходит? Вы, причем подсознатель­но, -сверяете это предложение со своей творческой природой, ищете в ней отклик. И, судя по вашей реакции...

- Не находим. Хотя вроде бы песня и могла бы подойти...

**В. С.** Значит, что-то мешает... Может быть, задушевная тональ­ность песни вступает в противоречие с предполагаемым ее будущим содержанием, может быть, незнание полного текста оригинала... Заимствование популярной мелодии и с нею вместе художественно­го, смыслового образа песни—дело тонкое, оно не терпит безвкуси­цы, потери такта, чувства меры... Еще предложения?

- «Голубой вагон»!.. Оттуда даже можно сохранить последние строчки: «Каждому, каждому в лучшее верится, катится, катится голубой вагон...»

- А что?! Это, кажется, подойдет!

**В. С.** У меня тоже такое ощущение. Пока только ощущение, ведь на этом этапе поиска мы в основном эксплуатируем нашу творческую интуицию. Поверять ее конкретными проблемами будем позднее, на следующей стадии работы. А там всякое может слу­читься: песня может активно помочь им вписаться в себя или при­мет их спокойно... А может и отторгнуть. Но первое ощущение по­ка положительное... Еще предложения?

- Леонид и Эдит Утесовы пели песню: «А в остальном, пре­красная маркиза, все хорошо, все хорошо...» Точного текста не помню, но вспомнить нетрудно, да и песенники у нас в клубе есть — можно посмотреть.

- По-моему, это хорошее предложение!..

- Там все рушится, сплошные неприятности, пожар в конце, а в итоге: «...все хорошо, прекрасная маркиза!..»

Все разом оживляются, говорят, перебивая друг друга, даже с ходу начинают сочинять стихотворные строчки.

Стр. 211

**В. С.** Вот это активность!.. Видимо, предложение по-настояще­му яркое, точное, заразительное... Возможны и другие, конечно, но интуиция, кажется, подсказывает нам, что стоит попробовать раз­вить именно это. И знаете, что самое заманчивое в нем? Наличие персонажей, находящихся в песне-оригинале в драматургическом конфликте, чем мы не преминем воспользоваться.

(На этот раз пропустим часть стенограммы, так как главное уже состоялось, а детали поиска окончательного текста не столь существенны. Поэтому сразу же приведем его готовый вариант. Заметим только, что в нем могли быть и конкретные имена «героев», по понятным причинам не попавшие в учебный текст.)

Первая.

Алло! Алло! Звоню я из Парижа.

Как долго я без вас была!..

Что вы сказали? Громче!.. Плохо слышу!

Ну как у вас идут дела?

Второй.

Консервный цех — он стал капризным,

Продукт из цеха не пошел...

А в остальном, прекрасная маркиза,

Все хорошо, все xopoшо!

Первая.

Консервный цех! Какой большой убыток!

Консервный цех! Какой пассаж!

А как же план? Неужто все забыто?

О, как совхоз страдает ваш.

Третий.

Там с руководством полный кризис.

Начальник вновь не подошел.

А в остальном, прекрасная маркиза,

Все хорошо, все хорошо!

Первая.

Но как же так?.. Ведь что-то делать надо!

У ваших слов плохой мотив.

А где ж профком? Куда глядит бригада?

И весь их дружный коллектив?

Четвертый.

Там коллектива нет и близко.

Его я в цехе не нашел.

Стр. 212

А в остальном, прекрасная маркиза,

Все хорошо, все хорошо!

Первая.

Ах, боже мой! Куда пропали люди?

Случилась явно там беда!..

Да неужели так все время будет?

Исчезли люди навсегда?!

Пятый.

Все люди здесь... Но все «с сюрпризом»:

Кто прогулял, кто пить пошел...

А в остальном, прекрасная маркиза,

Все хорошо, все хорошо!

Все участники.

Алло, Париж! Мы вас разъединяем.

К чему весь этот разговор

Про тех, кто план пока не выполняет?

На весь Париж такой позор!..

Пардон, мадам, пишите визы,

Дышите глубже всей душой.

Мы позвоним, прекрасная маркиза,

Когда все будет хорошо!

Теперь осталось только тезисно отметить, что пона­чалу были предложены другие персонажи, беседующие друг с другом по телефону. От телефона единогласно ре­шили не отказываться. Интуиция и здесь не подвела: ак­теру — особенно актеру самодеятельному — очень помо­гает в его сценическом существовании конкретное физи­ческое действие, как правило связанное с предметом. Набрать номер, снять трубку, просто держать в руках ее й сам аппарат — все это способствует органичному существованию на сцене... Были опробованы конфликт­ные пары: «начальник цеха — директор совхоза», «директор совхоза — руководитель из министерства», «на­чальник цеха — журналист», даже «папа, работающий в этом цехе, и его сын-школьник». А потом вдруг всем ста­ло ясно, что надо оставлять маркизу, звонящую из Парижа. Кому? И тут все были единодушны — представителю совхоза. Но почему? Чем привлекла всех эта, ка­залось бы, нелепица. Какими аргументами была сраже­на наша творческая интуиция? Самыми убедительными и вескими — возможными жанровыми стилистическими

Стр. 213

особенностями, гротесковыми «правилами игры», ярко­стью будущих сценических выразительных средств.

Отметим, что поначалу песня появилась на свет без последнего куплета. Конечно, всех не покидало ощуще­ние, что нет финала, концовки, то есть эта драматурги­ческая форма не завершена, но предложений практиче­ски не поступало. И тогда было решено стимулировать процесс поиска финала этюдным способом. Весь текст, кроме финала, уже был готов, надо было выстроить с его помощью действие на сцене и посмотреть, не помо­жет ли такой путь найти окончание. Pi когда в поисках сценического решения маркизу и представителя совхоза буквально связал «телефонный провод», состоящий из участников, — все встало на свои места.

К слову сказать, этот третий коллективный персонаж появился не случайно: во-первых, всегда есть желание занять в сценическом действии максимум участников; во-вторых, стремление дать слово коллективу с его от­ношением к происходящему. Так коллективный персо­наж, став посредником («телефонным проводом») раз­говора с Парижем, сразу проявил свой характер, пона­чалу пытаясь успокаивать от раза к разу впадающую в расстройство маркизу словами: «А в остальном, прек­расная маркиза, все хорошо, все хорошо!» (Так эти сло­ва из уже написанного текста перешли к ним.) А потом стало ясно, что агитбригада, временно подыгрывающая основным персонажам, дальше терпеть этого не может, и — родились последние восемь строк.

...На этом, уважаемый Читатель, мы завершаем вто­рой драматургический практикум, хотя можно было бы его продолжать и продолжать бесконечно.

Автор надеется, что если ему и не удалось дать ис­черпывающую картину творческого поиска драматурги­ческих решений (что естественно при неисчерпаемости их форм и направлений), то он хотя бы помог нащупать методику этого процесса. Если это получилось, то за­дачу, поставленную в этом разделе книги, можно счи­тать выполненной.

Стр. 214

**РЕЖИССУРА**

**АГИТАЦИОННО –**

**ХУДОЖЕСТВЕННОГО**

**СПЕКТАКЛЯ**

Хороший, талантливо написанный сценарий сам по себе еще не гарантирует успешной его реализации. Прежде всего он непременно должен увлечь тех, кто будет воплощать его на сценической площадке \*. В про­тивном случае, не взволновав режиссера и участников, он скорее всего не взволнует и зрителя.

Только подлинная внутренняя убежденность руково­дителя коллектива, режиссера, педагога, его вера, ак­тивное стремление повести за собой, помноженные на творческие устремления и возможности исполнителен, в сочетании с высоким уровнем организации постано­вочного процесса могут привести к желаемому резуль­тату.

Цель может быть достигнута тогда, когда произведе­ние создается не разобщенными, пусть далее самыми одаренными, исполнителями, а единым, идейно сплочен­ным, увлеченным общими задачами коллективом с общим мировоззрением, общей идейно-художественной платформой, иначе говоря, коллективом единомышленников.

И руководит этим коллективом, направляет его по единственно правильному пути к достижению высокой цели режиссер. Кто же такой режиссер? Каковы его

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1**Здесь и далее термины «сценическая площадка», «сценическое воплощение» и т. п. носят условный характер, так как сценой агит бригадного представления может служить цех завода или красный уголок рабочего общежития, совхозная ферма или городская пло­щадь.

Стр. 216

функции в процессе сценической реализации драматур­гического материала? Каковы его место и роль в спе­цифическом процессе создания агитационно-художест­венного спектакля?

Режиссер в переводе означает «управляющий». Че­ловек, управляющий процессом создания сценического произведения на остове существующего драматургиче­ского материала. Суть режиссуры, ее основные прин­ципы едины для любого драматургического произведе­ния любого вида и жанра искусства, как едина и глав­ная художественно-творческая задача режиссерской дея­тельности, выявив систему сценических образов на ос­нове творческого анализа драматургического материала, выстроить, отобрав наиболее яркие и логичные для кон­кретного произведения выразительные средства, сцени­ческое действие в его непрерывном развитии.

Анализ существующей практики создания различно­го рода произведений на клубной и профессиональной сцене показывает, что успех этой деятельности во многом зависит от того, насколько грамотно, оптимально организован творческо-производственный процесс, насколько точно определены его обязательные ^ этапы, насколько эффективно осуществляется управ­ление им.

Процесс сценической реализации произведения дра­матургии вбирает в себя труд нередко большого числа людей, выполняющих самые разнообразные функции, обладающих различными профессиями. Результат этой деятельности непосредственно зависит от четкой коор­динации их работы. Возможность такой координации определяется в первую очередь существом самого твор­ческого процесса, который протекает по своим специ­фическим законам. Всякое искусственное затягивание или сокращение его нежелательно, так как отражает­ся в конечном итоге на качестве творческого резуль­тата.

Рациональное планирование, управление разветв­ленным организационно-творческим процессом вопло­щения на сцене произведения драматургии требуют оп­ределения характера, сути и последовательности основ­ных, обязательных и возможных его этапов (операций). «Может показаться, что планирование тем эффективнее, чем больше контролируемых операций, т. е. чем мельче раздроблен планируемый процесс. Однако это не так...

Стр. 217

Главное не количество операций, а умение отобрать наи­более существенные из них»**1**.

Вс. Мейерхольд, выступая на заседании режиссер­ской секции Всероссийского театрального общества 5 января 1939 года, сказал: «Железный план как раз может создать настоящие условия для работы. Кроме того он «оберегает» наших режиссеров от дилетантиз­ма. А нужно прямо сказать, что 80 процентов среди нас, режиссеров, на сегодняшний день являются дилетанта­ми... Дилетанты — это как раз те люди, которые не любят жёлезного календарного плана. Дилетантизм возникает именно тогда, когда режиссер нащупывает и пробует, вместо того чтобы продумать четкий и определенный образ спектакля до встречи с актерами. Раз­ве инженер, придя на «Серп и молот», будет пробо­вать, как отлить ту или другую деталь? Ничего подоб­ного. У него все это должно быть предусмотрено и выражено в его плане, в его проекте. Тот режиссер, который не видит всего лица спектакля, не имеет права прийти к актерам»**2**.

Конечная цель режиссера состоит в том, чтобы суметь воплотить сценарий на основе его творческого прочтения, перевести его на язык сцены, организовать всю деятельность коллектива и исходя из режиссерско­го замысла создать целостное гармоническое художест­венное произведение.

Удачно сыгранные эпизоды или номера сценического произведения еще не являются цельным произведением, если отсутствует идейный, смысловой, постановочный стержень, если неясно, ради чего это произведение со­здано, если действие в нем не развивается непрерывно, если на сцене рождается не мысль, а иллюстрация мысли. Вся огромная работа режиссера над его созда­нием исходит от замысла и зависит от него: яркий, убедительный замысел определяет пути поиска решений и весь дальнейший ход работы по реализации сценария. Наряду с драматургическим замыслом обязательно на­личие и замысла режиссерского, даже в том случае, когда режиссер сам является автором сценария.

В своей книге ленинградский режиссер и педагог

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Кильпио Б. Планирование работы театра над новыми по­становками: Экономика и организация театра. Л., 1973. Вып. 2. С. 37-38.

2 Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. 1917— 1939. С. 444.

Стр. 218

М. Рехельс отмечает, что даже полное согласие со сце­наристом не отменяет необходимость иметь режиссер­ское решение: «Если спектакль — это бой, то замысел — его стратегический, а решение — тактический план опе­рации. Единство замысла и решения в известном смысле есть единство содержания и формы» **1**

Заметим, что наличие уже имеющих свое сцениче­ское решение готовых номеров, эпизодов, фрагментов, по драматургическому замыслу логично входящих в произведение, хотя и сокращает сроки его выпуска, не упрощает задачу режиссера, а нередко даже усложня­ет ее, заставляя искать такую форму реализации за­мысла, в которую эти номера и эпизоды вписывались бы органично, не противоречили ему.

Именно режиссёрский замысел (который может фор­мироваться одновременно с драматургическим в тех случаях, когда режиссер единолично или во главе ав­торской группы является автором сценария или высту­пает как составитель композиции из готовых номеров и эпизодов) становится критерием отбора готовых номе­ров и эпизодов и определяет их место в общей струк­туре произведения.

Если замысел сценариста находит свое воплощение только в литературной форме, хотя и предполагающей в дальнейшем разнообразные сценические выразитель­ные средства,\_ то содержание режиссерского замысла неоднозначно, оно может включать в себя как идейное, творческое истолкование произведения, так и характе­ристики отдельных персонажей, стилистические и жан­ровые особенности, музыкальное, пластическое, декора­тивное решение всего произведения в целом и отдель­ных его эпизодов, его темпоритмическое и пространст­венное (мизансценическое) решение. «Очень важно, чтобы уже в процессе создания замысла у режиссёра было ощущение целого и чтобы все элементы замысла вырастали из единого общего корня или, как любил го­ворить В. Немирович-Данченко, из зерна будущего спектакля»**2**.

Грань между замыслом и решением не всегда ощу­тима. Нередко замысел содержит в себе и решение. «Замысел — неосуществленное решение... Решение —

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Рехельс М. Л. Режиссер — автор спектакля. Л., 1969. С. 81.

2 Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. 3-е изд. М, 1973. С. 175.

Стр. 219

это овеществленный замысел»**1** И если первоначально замысел, то есть образное эмоциональное видение бу­дущего произведения, не связан с конкретными форма­ми его сценического воплощения, то на пути реализации замысла требуется жесткая, железная форма оконча­тельного решения, главными критериями подлинности которого являются его образность и эмоциональность?

Далеко не во всех случаях режиссерский замысел и решение принимают законченную форму до начала репетиционной, постановочной работы; как правило, они формируются, доводятся вместе с художником, компо­зитором2, со всеми участниками творческого коллекти­ва. Однако началу этой работы должно предшествовать появлениепусть не окончательно сформулированного за­мысла, но его предощущения, его первичных элементов. Первые впечатления о будущем произведении, о его со­держании, целях, задачах, об отдельных образах, его эпизодах и деталях, которые рождаются в воображении режиссера,— все это и есть первичные элементы замыс­ла, как бы отдельные кирпичики, из которых должно быть построено будущее здание.

Здесь необходимо отделить видение, свойственное в той или иной мере воображению любого человека, от ви­дения режиссерского, образного. «Прежде чем получить право на видение, режиссеру нужно провести огромную подготовительную работу... чтобы это было уже не ви­дение, а образный ход к произведению, нечто недоступ­ное непрофессионалу, рожденное художником явление»3.

Образное эмоциональное ощущение будущего произ­ведения всегда индивидуально, как индивидуален каж­дый художник. На этапе возникновения замысла не следует разрабатывать точный план реализации этого ощущения, тем более представлять его в конкретных сценических формах. Все это появится в дальнейшем, Выплавится в совместной работе творческого коллекти­ва. Именно этот этап деятельности должен стать осно­ванием для выбора режиссерского решения, что, с

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Товстоногов Г. А. Указ. соч. С. 191 — 192.

2Если в творческом коллективе нет ни художника, ни балет­мейстера, ни композитора (музыкального оформителя, компонующе­го музыкальную партитуру агитбригадного представления) и всю эту работу участники делают вместе или — что нередко бывает на прак­тике — сам руководитель, режиссер, то и в этом случае взаимодей­ствие режиссера с художником и композитором не исчезает, оно лишь приобретает другие формы.

3 Товстоногов Г. А. Указ. соч. С. 139.

одной стороны, свидетельствует о соответствии направ­ления творческого поиска режиссера целям и задачам данного произведения, а с другой — определяет и воз­можные производственно-творческие потребности буду­щей работы.

Несоответствие замысла творческим, организацион­ным и другим возможностям и потребностям коллекти­ва может привести к отказу от него (при всей его ярко­сти и убедительности) или к дальнейшей поисковой работе.

Режиссерское решение произведения фиксируется в разработке сценария (режиссерская экспозиция, или экспликация), где представлено первоначальное, доста­точно точное, наиболее полное представление о буду­щем произведении, его характере, пластическом, музы­кальном, декоративном решениям, предполагаемом (ко­личественном и качественном) составе участников и т. п. Это важнейший этап деятельности режиссера по вопло­щению драматургического материала.

Режиссерская экспликация — не просто формальный документ, не отчет о проделанной работе. Она не только свидетельствует о степени готовности режиссера к ра­боте,' понимания им предстоящего организационно творческого, производственного процессов, в большой степени она является творческим стимулом для всего коллектива, и в первую очередь для актеров. В. Э. Мей­ерхольд предупреждал о тонком, тактически правильном использовании этого режиссерского средства воздейст­вия на исполнителей, возбуждения их творческой при­роды: «Но на каждом этапе нужно опять давать экс­пликацию, потому что раскрываются горизонты, что-то определяется, вообще расширяется план, раскрываются все новые и новые участки этого плана. Вы проходите коридор, потом в чулан, добрались до подвала, затем до мансарды и дальше через отдушину прорываетесь прямо к небу, к звездам. На каждом этапе обязательно нужно грохнуть экспликацией. Это очень важно» *К*

Режиссерская разработка (ответы на главные вопро­сы: для чего, как, какими средствами предполагается сценическое воплощение произведения) — процесс, обязательный главным образом потому, что зачастую у режиссера, вчитавшегося в драматургический материал (а

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. 1917— 1939. С. 444-445.

Стр. 221

тем более у режиссера, являющегося одновременно и автором сценария), создается иллюзорное ощущение ясности, понятности сценического решения всего произ­ведения и каждого из его эпизодов.

Необходимость зафиксировать в письменном виде последовательную цепочку решений, дающих не только образное, но и зримое, конкретное представление о каж­дом эпизоде, требует не умозрительного, а точного, яс­ного по форме ответа, выбора оптимальной формы сце­нического воплощения образного решения.

В определенной степени режиссерская экспликация свидетельствует и о возможности режиссера конкретно воплотить решение или о его неспособности сделать это. У некоторых из них нередко на этом этапе проявляется «...типичная болезнь: неумение перенести решение — тонкое, интересное, образное, но литературное, в сцени­ческое. Одно из главных качеств таланта режиссера — чувство зрелищности»

Единой формы режиссерской экспликации не суще­ствует; она может быть записана любым способом, по­зволяющим наиболее полно и ясно представить, что и как будет происходить на сцене и что для этого потре­буется.

Приведем для примера фрагмент режиссерской раз­работки театрализованного концерта, посвященного 56-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции, в Кремлевском Дворце съездов, который дан в приложениях к лекциям, прочитанным профессо­ром И. Тумановым в Ленинградском государственном институте культуры имени Н. К. Крупской.

В зрительном зале медленно гаснет свет. Оркестр исполняет симфоническую торжественную ораторию. Открывается основной за­навес Кремлевского Дворца съездов.

Трепещущий алый стяг — во все зеркало сцены. На фоне стяга мужской хор.

Невидимый духовой оркестр и мужской хор исполняют песню 1905 года «Смело, товарищи, в ногу». В то время, когда еще звучит последний куплет песни, по радио звучит текст о 1917 годе — Ве­ликом Октябре.

На стяге возникает во всю высоту сцены цифра 1917.

Конец песни и текста. Залп орудий.

Взвивается вверх алый стяг. На сцене легендарная «Аврора».

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Товстоногов Г. А. Указ. соч. С. 59.

Стр. 222

Вдоль борта выстроены балтийские моряки. Исполняется револю­ционная песня.

Специальный занавес, в который вмонтирован экран, опуска­ется, и на экране крупный диапозитив:

«Декрет о мире»

На его фоне певец и группа женского хора исполняют песню, посвященную «Декрету о мире». Великому Ленину. Эту тему про­должает сцена из спектакля «Человек с ружьем» (чтение Декрета), Сцена идет в костюмах и гриме. Фоном будет силуэт Смольного'.

Этот режиссерский сценарий не содержит в себе текстов, составляющих, по существу, литературную ос­нову сценического произведения, здесь как бы предпо­лагается знание их содержания. Рабочий сценарий в данном случае служит для точности представления зре­лищного, звукового, монтажного ряда будущего сцени­ческого произведения, для наибольшей ясности и удоб­ства дальнейшей работы.

Бытует и такая форма написания режиссерской экс­пликации, когда в левой части развернутого листа рас­положен сам сценарий, а в правой — экспликации.

Разумеется, режиссерская экспликация еще не явля­ется окончательной, навсегда зафиксированной до мель­чайших подробностей разработкой, но в ней должен содержаться тот жесткий план реализации образных ре­шений, который позволит целенаправленно вести всю работу по воплощению сценического произведения. Не­ожиданные детали, нюансы, изменения мизансцен, света, отдельных планировок, композиций эпизодов, даже за­мена отдельных номеров могут и будут происходить в творческом процессе постоянно, как до возникновения замысла и решения, так и после, в ходе репетиций и в работе постановочной части. Однако основные, точно найденные ходы, решения всего произведения и каждого из его эпизодов задаются режиссером заранее и сви­детельствуют о точном понимании его структуры и перспективы.

Режиссерская разработка сценария не только позво­лит предварительно, до начала работы огромного коллектива и появления первых результатов, определить предстоящие материально-технические и финансовые затраты, объем производственных работ, степень занятости исполнителей, примерный характер и объем

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Туманов И. М. Режиссура массового праздника и театра­лизованного концерта. Л., 1974. С. 89.

Стр. 223

творческого процесса, но и ляжет в основу окончательного рабочего сценария и монтажного листа, необходимых для проведения заключительного этапа работы над про­изведением: прогонов, монтировочных, сводных, гене­ральных репетиций и премьеры.

В зависимости от вида произведения, степени его сложности, оригинальности или компилятивности и т. п. можно использовать табличный способ фиксации режис­серской разработки. Табличная форма экспликации пос­ле внесения появляющихся в процессе творческой дея­тельности изменений и уточнений может выполнять и функции монтажного листа, так как позволяет сопостав­лять монтаж одновременно применяемых средств в кон­кретный момент действия.

Характер таблицы-экспликации может быть различ­ным в зависимости от набора выразительных средств, масштабности и сложности действия и т. д., но принци­пы ее составления в самом общем виде отражены на представленном ниже примере.

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| п/п  или название эпизода, сцены | Место действия | Участник действия. действующее лицо или исполни­тель | Характер дейст­вия, описание действия | Текст, реплика, номер | Свет диапроэкция | Кино | Радио (запись) | Костюм,  реквизит | Декорация,  оформление  Механика  сцены |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |

Составленная в любой оптимальной для конкретного произведения и условий его реализации форме режис­серская разработка должна стать объектом самого серь­езного изучения и активного обсуждения всеми заинте­ресованными сторонами — представителями всех твор­ческих, административно-хозяйственных, производствен­ных служб. Степень их участия и предполагаемый объем работ могут быть вычленены из режиссерской разра­ботки и обоснованы ею — это еще одно очевидное преимущество предварительной работы режиссера или режиссерской группы.

Таким образом, точная режиссерская разработка способствует определению круга ответственных за

Стр. 224

различные участки этой работы людей, поэтому обсуждение экспликации можно провести тогда, когда участники этого обсуждения располагают конкретными данными о своих возможностях, и, следовательно, принятие экс­пликации означает готовность каждого из них обеспе­чить выполнение соответствующих работ на своем уча­стке.

Поэтому, пройдя этап корректировки, согласования и утверждения, режиссерская разработка приобретает силу документа, основные положения которого становят­ся обязательными для всех, принимавших участие в ее согласовании и утверждении. Принятая экспликация является основой для составления предварительной сме­ты, в первом приближении учитывающей все возможные затраты в процессе воплощения конкретного произведения. Кроме того, экспликация определяет все виды ра­боты, выполнение которых необходимо. При условии ук­рупненного разделения работ например, финансовое и материально-техническое обеспечение, декоративное оформление, постановочно-производственные работы, му­зыкальное оформление и т. п.) ответственных за различ­ные участки работы целесообразно объединить в свое­образный штаб, руководящий всеми действиями по обес­печению реализации произведения. В функции руководи­теля штаба входит координация всех работ по осуще­ствлению постановки. Вопросы, требующие коллектив­ного обсуждения, выносятся па общее заседание штаба, который или созывается специально, по мере необходимости, или, что наиболее целесообразно, соби­рается в соответствии с заранее составленным графиком.

В деятельности штаба режиссер играет ведущую роль, определяя не только всю творческую сторону про­цесса реализации сценария, но и его организационную структуру, ход и сроки подготовки различных элементов, обеспечивающих оптимальное течение постановочного периода. А это зависит в первую очередь от тщательно­сти и глубины подготовительной работы.

В период составления режиссерской экспликации, поиска сценического воплощения драматургического ма­териала начинается совместная творческая работа режиссера, художника, балетмейстера и других соавто­ров. «В сложном процессе создания сценического про­изведения режиссер имеет дело с различными художест­венными компонентами, которые он должен привести в

Стр. 225

определенное взаимодействие,— подчеркивает Г. Тов­стоногов.— 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 для данного куска спектакля должен решить симфонически. Пластическая, художественно-декоративная, музыкаль­ная сторона в спектакле существует не сама по себе, а в контексте общего замысла, во взаимодействии с жи­вым действующим на сцене человеком» **1.**

Объединенная режиссером, его замыслом деятель­ность художника, композитора (музыкального оформи­теля), балетмейстера протекает параллельно и взаимосвязано со всем ходом работы по созданию сцениче­ского произведения 2. Различного рода уточнения, даже небольшие изменения, вызванные появлением того ново­го, что рождается в живом творческом общении режис­сера с исполнителями, всем ходом творческого процесса, могут вноситься в декоративное, музыкальное решение на всем протяжении репетиционной, постановочной рабо­ты. Однако в основе своей изобразительное, музыкаль­ное решение должно быть сформировано к началу ак­тивного репетиционного процесса.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Товстоногов Г. А. Указ. соч. С. 291.

2 Существо н характер деятельности художника, балетмейстера, композитора и других творческих соавторов режиссера не изменя­ется. если таковых в самодеятельном художественном коллективе нет и эти функции сообща выполняют сами участники или осущест­вляет единолично режиссер — руководитель коллектива.

Стр. 226

**Выразительные-**

**средства**

**режиссуры**

Понятие декорационного искусства, то есть искусства декоративного оформления сценического действия, сло­жившееся несколько веков назад, приобрело с середины XX века новое качество, вызвавшее к жизни термин

«сценография».

Это было обусловлено расширением специфических выразительных средств, обретением своего материала — сценического пространства, времени, света, движения, что значительно шире творческих рамок понятия «де­коративное оформление».

Сценография, как и другие сценические средства, призвана служить главной задаче — выявлению замыс­ла, идеи, созданию цельного и выразительного художе­ственного образа своими, только изобразительному ис­кусству присущими, средствами, дополнительно воздей­ствуя на зрителя, открывая для него новые стороны и краски произведения. При этом самые интересные внеш­не, самые неожиданные и впечатляющие по своим изо­бразительным приемам декоративные решения, если они существуют вне произведения и не раскрывают его су­ти,— это в конечном итоге есть типичное проявление формализма в искусстве.

Поиск декоративного решения произведения сложен и специфичен. Специфика определяется целями, задача­ми, характером драматургического материала, обстоя­тельствами и условиями, в которых протекает процесс воплощения конкретного сценария.

Технологически работа по формированию декоратив­ного решения проходит ряд определенных этапов. Среди них особое значение приобретает первая встреча творче­ского коллектива с художником, когда ему еще неиз­вестно само произведение, замысел режиссера, творче­ские, материально-технические, производственные возможности клуба. На этом этапе очень важно создать все условия для появления у него своего, не навязанно­го кем-либо, образного декоративного решения.

В самом начале тесного творческого контакта с

Стр. 227

режиссером большое значение имеет характер этого кон­такта, характер профессионального общения между ними. Показательный пример такого контакта режиссе­ра и художника на первой стадии работы над сцениче­ским произведением приводит в своих воспоминаниях о Вс. Мейерхольде известный советский театральный художник А. Тышлер:

«—Это наш предварительный разговор. Я уже прочитал пьесу.

- Что Вы можете сказать о ней?

(В этом вопросе прежде всего содержится интерес Мейерхольда к тому, как сам Тышлер представляет себе изобразительную сторону спектакля.— *В. С.).*

- Мне еще не все до конца ясно,— говорю я,— но основное ощущение есть. На сцене должен быть ветер. В декорациях должен быть ветер. Это решение подска­зано пьесой. Ее темой. Темой гражданской войны (речь идет о пьесе Ильи Сельвинского «Командарм-2».— *В. С.)* ...Нужно пространство, природа, степь. Природа ветров и степей» **1**.

Здесь режиссер еще не раскрыл перед художником своего замысла, ему интересно самое первое образное ощущение художником драматургического материала — свое образное ощущение изобразительной стороны про­изведения Вс. Мейерхольд высказал художнику позже. В тех же воспоминаниях Тышлера приводится встречный замысел оформления спектакля, предложенный режиссе­ром, который у Вс. Мейерхольда ассоциировался с жи­вописью Веласкеса, с его картиной «Сдача Бреды». Конечно, это не означало, что режиссеру требовалось перенести композицию полотна Веласкеса на сцену. Мейерхольду был важен образ этой картины, ощуще­ния, которые она вызывает.

Только подлинно творческий процесс (от художест­венного образа, от замысла — к изобразительному ре­шению, к дальнейшей его конкретизации), пронизанный талантом художника, его активной творческой заинтере­сованностью, процесс, связанный со всеми другими сто­ронами сложной, полифонической деятельности по со­зданию сценического произведения, создает необходи­мые предпосылки для появления желаемого конечного результата.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Тышлер А. Г. Три встречи с Мейерхольдом // Художники

В клубной деятельности, как, впрочем, н в профес­сиональном искусстве, художника нередко автоматиче­ски лишают важного ознакомительного этапа, периода поиска именно образного ощущения декоративного ре­шения. И происходит это, как правило, из-за кажущейся очевидности такого решения, возникающего у режиссера. Это не способствует повышению творческой активности художника, резко сокращает долю его творческого уча­стия в процессе создания того или иного произведения, что в конечном итоге обедняет результат.

Нередки случаи, когда художник получает только функциональное задание, то есть готовое решение, ко­торое остается перенести на бумагу. Некоторые режис­серы и не подозревают, что в этом случае именно они и являются художниками постановки, а сам художник становится лишь исполнителем, фиксирующим чужое ре­шение. Не определяя главного — образного решения произведения,— он вынужден с самого начала своей ра­боты заниматься частностями (пропорциями, цветом, деталями и т. д.). Степень обогащения творческого про­цесса новой индивидуальностью, каковой является ху­дожник спектакля, становится минимальной.

Этап зарождения замысла, поиска образного изобра­зительного строя произведения носит описательный, словесный характер и первоначально может не содер­жать в себе конкретных деталей, декоративных элемен­тов, функциональных, структурно-пространственных решений.

Направленность творческой деятельности художника от замысла к решению не меняется в зависимости от­того, какого рода произведение он оформляет — агит обозрение, спектакль, или масштабное агитационно-ху­дожественное действие. Этапы его работы, их последо­вательность в существе своем остаются неизменными. В каждом конкретном случае меняется только характер этой деятельности.

Поиск изобразительного решения в основе своей про­ходит тот же путь, что и поиск режиссерского решения: от идеального — к конкретному, к возможностям его воплощения в предлагаемых сценических условиях. При этом художник должен иметь точные сведения о предпо­лагаемой сценической площадке и ее особенностях, о материально-технических, финансовых и производственных возможностях.

Интервью с художниками, оформлявшими различные

Стр. 229

спектакли самодеятельных агитационно-художественных коллективов, свидетельствуют, с одной стороны, о не­удовлетворенности большинства из них материально- техническими и производственными возможностями клу­ба, а с другой — о неумелом использовании специфиче­ских сценических средств, возможностей сценической условности, о неумении увидеть необыкновенное в обычном.

Народный артист СССР Н. Акимов писал: «Как ни странно, большим подспорьем в эстетическом совершен­ствовании нашей работы на сцене является несовершен­ство нашей сцены. Это несовершенство, невозможность мгновенно заменить двадцать декораций, вызывает пот­ребность в едином решении спектакля, в лаконизме»**1**. Практика как клубной, так и профессиональной сцены не раз убеждала, что главная творческая задача худож­ника — не ставить максимальные и не всегда легко выполнимые материально-технические и производствен­но-технические требования, а, идя от существа произве­дения, пытаться в подлинно творческом поиске найти простые, но ошеломляющие своей неожиданностью ре­шения.

Как ни парадоксально, но неограниченные матери­ально-технические возможности могут привести к самым негативным последствиям, о чем со свойственным ему максимализмом писал Н. Акимов: «...маразм, умножен­ный на высшую технику, может дать ужасные резуль­таты» 2.

Громоздкость, изобразительное богатство отнюдь не, являются гарантом высоких идейно-художественных достоинств произведения, как не является таковым и лаконизм детали, символа. Клубная сценическая дея­тельность знает немало примеров злоупотребления ме­тафорой, гиперболой, символом, аллегорией в изобра­зительных и постановочных решениях. Их выразительные возможности огромны, но они требуют чувства меры и должны раскрывать существо произведения, а не иллюстрировать его. Лаконичная, точно найденная де­таль на сцене может сказать не меньше, а иной раз и больше, чем самое пышное оформление. Однако лако­низм изобразительно-выразительных средств, отсутствие

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1**Акимов Н. П. Правда жизни и условность в оформлении спектаклей // Художники театра о своем творчестве. С. 52,

*2* Там же.

Стр. 230

декораций автоматически не означает точности, лаконизма замысла и решения: «… надо различать, когда ограничение идет от мысли, когда — от отсутствия ее»**1.**

Важнейшей задачей художника является создание сценической атмосферы. Однако бывает, что он стара­ется как бы самостоятельно, без учета всех остальных выразительных средств и прежде всего самого действия реализовать существо произведения. Нередко оформле­ние того или иного сценического произведения на клубной сцене почти буквально, даже словесно передает его содержание. Такое оформление не вводит в художест­венный строй произведения, не создает вместе со всем, что происходит на сцене, единого выразительного и за­поминающегося образа.

Создавая декоративное оформление, «...надо придер­живаться лишь необходимых элементов. Надо фантазии зрителя дать возможность дополнять показываемое.Ориентироваться на ассоциативную способность зрителя» 2.

Но вот декоративное решение произведения найдено, и, пройдя этап согласования, корректировки и утверж­дения предварительных эскизов (и возможно, габарит­ного макета), работа художника вступает в новую ста­дию — изготовление окончательных эскизов рабочих чертежей. Однако еще до окончания работы над черте­жами на основании утвержденных эскизов уже возмож­но предварительно определить производственный объем работ, составить укрупненную заявку на материально- техническое обеспечение, включающую в себя те компо­ненты, которые потребовались на этом этапе. Как правило, к этому моменту уже определены основные объе­мы материально-технических и производственных затрат. Изготовление окончательных эскизов и рабочих черте­жей иногда бывает целесообразно вести параллельно с началом репетиционного процесса. Это может помочь художнику в совместном поиске с режиссером найти наиболее оптимальный окончательный пластический\* и художественный образ произведения.

Окончательные эскизы, рабочие чертежи (которые, если они не сложны, разрабатываются самим художни­ком или с помощью инженера-конструктора) и макет,

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Рехельс М. Л. Указ. соч. С. 64.

2 Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. 1917— 1939. С. 496.

Стр. 231

наличие которого на этом этапе желательно, так как он дает возможность представить сценическую площадку в объеме и определенном масштабе, утверждаются ху­дожественным советом, после чего они являются осно­ванием для уточненного определения производственного объема работ, материально-технического и финансового обеспечения, составления окончательной сметы и оформ­ления заказа на изготовление необходимых декораций, бутафорий, реквизита и т. д,

В число этих эскизов могут входить и эскизы костю­мов (если это необходимо), однако нередко они выпол­няются другим художником. Художник по костюмам должен работать в тесной творческой связи с автором общего изобразительного решения и в своем поиске ис­ходить из этого решения.

Следует отметить, что работа художника над про­изведением не ограничивается созданием эскизов. Ху­дожник должен осуществлять постоянный контроль за процессом изготовления декораций в театрально-поста­новочном комбинате, мастерских или самими участника­ми самодеятельного коллектива.

Художник несет ответственность и за монтировочные репетиции, во время которых происходит установка на сцене изготовленных элементов декораций, монтаж не­обходимых технических приспособлений, проверка ва­риантов светового решения (эта часть работы может проходить совместно с художником по свету) и т. п. Та­кие репетиции проходят без участия исполнителей.

На монтировочной репетиции с исполнителями (в де­корациях, в костюмах) уточняются и детализируются необходимые элементы декоративного решения всего сценического произведения, окончательно утверждается его роль в структуре сценического действия.

Разумеется, работа художника на монтировочных ре­петициях не автономна, она тесно связана с деятельно­стью всех организационно-творческих и производствен­ных групп, воплощающих произведение на сцене (или на открытой площадке, на площади, в районе города и т. д.). Особую ответственность налагает на художника проведение масштабного агитационно-художественного, театрализованного представления, когда нет возможно­сти провести монтировочную репетицию с исполнителя­ми. Это заставляет творческих руководителей такого мероприятия проигрывать в своем воображении всю бу­дущую его структуру, в том числе и декоративную,

Стр. 232

учетом конкретных костюмов, распределения людских масс и т. д.

Прогоны, генеральные репетиции (или организацион­но-творческие в условиях масштабного действия), по­следующая, в рамках возможного, корректировка и уточнение декоративного решения и сдача готового про­изведения художественному совету являются завершаю­щими этапами деятельности по созданию и реализации изобразительного решения сценического произведения.

(В тех случаях, когда изобразительное решение строится на подборе существующих, готовых декора­тивных элементов, процесс создания и реализации де­коративного решения сокращается во времени и значи­тельно удешевляется. При этом, безусловно, сохраняется весь творческий ход этого процесса, последовательность его этапов.)

Как показывает приведенный выше анализ, процесс создания декоративного оформления сценического про­изведения можно условно подразделить на следующие этапы:

ознакомительный период;

формирование и согласование замысла и изобрази­тельного решения;

изготовление предварительных эскизов; обсуждение, корректировка и утверждение предвари­тельных эскизов;

предварительное определение производственного объема работ, составление укрупненной заявки на мате­риально-техническое обеспечение;

изготовление окончательных эскизов и рабочих чер­тежей;

уточненное определение производственного объема работ, материально-технического и финансового обеспе­чения, составление окончательной сметы и оформление заказа на изготовление необходимых декораций, бута­фории, костюмов и т. д.;

контроль за изготовлением заказа;

монтировочная репетиция;

монтировочная репетиция с исполнителями;

генеральные репетиции;

корректировка и уточнение декоративного решения; сдача готового произведения художественному со­вету.

Этот поэтапный процесс, технологическая цепочка поиска декоративного решения правомочны для работ

Стр. 233

над любым произведением драматургии и отражают его логику, а не масштаб, сложность, наличие профессио­нальных художников, производственной базы и т. д. Ре­жиссер, единолично создающий изобразительное реше­ние спектакля, программы агитбригады и т. п. (являясь при этом и автором сценария, и, конечно, постановщи­ком), таким совмещением всех творческих функций не освобождается ни от этапа работы с художником, ни от самого процесса работы художника. И это обстоятель­ство требует от него умения абстрагировать, разделять в себе функциональные обязанности, чтобы суметь гра­мотно и продуктивно пройти в своей деятельности все необходимые организационно-творческие этапы, не сме­шивая их в хаотический, нелогичный, сумбурный про­цесс.

Из возможных путей подхода к декоративному реше­нию любого сценического произведения — от «пятими­нутки» агитзвена до спектакля агит театра — можно вы­делить два: повествовательный, воспроизводящий на сцене более или менее правдоподобную картину реальной жизни метафорический, через пластическую метафору создающий обобщенный образ произведения.

Сценография агитационно-художественных коллекти­вов, для которой справедливы и очевидны все изложен­ные выше закономерности и технологические принципы, развивается, за редчайшим исключением, во втором на­правлении.

Специфика декоративного оформления различных программ и спектаклей агитколлективов отражает прежде всего характер их драматургии, определяемый ее целью и задачами, степень их оперативности, мобильно­сти, необходимости выступлений в любых условиях, а также организационно-творческие, материально-техниче­ские возможности и конкретные условия и обстоятельст­ва в каждом отдельном случае. Именно требование мо­бильности побудило подавляющее большинство агиткол; лёктивов искать декоративное решение своих программ в многофункциональности и динамичности ее элементов с легкостью и простотой их монтировки, быстротой сце­нических перемен, удобством транспортировки. Поэто­му в агитколлективах широко распространена так на­зываемая игровая, или модульная, декорация, когда ак­теры выстраивают ее из кубиков или других простран­ственно-структурных элементов — модулей, на которых может быть отображена (нарисована или написана)

Стр. 234

необходимая декоративная или словесно-цифровая ин\* формация. Тут же, во время действия, исполнители уно­сят одни элементы и приносят другие, устанавливают их в соответствии с эпизодом, трансформируя игровое, пространство.

Все перемены проходят, как правило, в стремитель­ном, задорном ритме.

Из мобильных, легко транспортируемых элементов декоративного оформления в программах агитколлекти­вов нередко можно встретить прием использования тантамаресок, «оживляющих» нарисованных героев — как реальных, бытовых, так и сказочных, представителей животного мира, вещей и т. д. (Например, в одной из агитбригадных программ на полотне ширмы были изображены цыплята, а там, где должна быть голова,— сделаны вырезы, высунувшись в которые участники про­граммы вели «от лица своей продукции» разговор со зрителем. Ширма-тантамареска стала здесь и своеобраз­ным занавесом, за которым во время действия меня­лись элементы декораций.)

Вообще, ширмы — один из самых оперативных эле­ментов сценографии агитбригад, помогающих быстро и эффективно организовать сценическое пространство.

Конструкции их могут быть различными — с вра­щающимися или открывающимися створками, сложные, многоступенчатые ширмы, позволяющие осуществлять динамичные перестройки на сценической площадке, до­стигая большого числа различных комбинаций. Створки ширмы — это и несущая конструкция для размещения различных съемных декоративных элементов, и фон цветовой или смысловой, конкретный, это и экран для кино- и фотопроекций, и зеркало теневого театра, и ку­лисы, задник, занавес...

Примечательно, что многофункциональность, лег­кость, мобильность элементов декоративного решения многих программ современных агитколлективов полно­стью отвечают лозунгу «Синей блузы»:

Оформление в «Сивей блузе»

Не должно быть громоздким,

Складывай его в узел,

Удобный для переноски.

Объективные обстоятельства сценической жизни агит представления предполагают и униформизм сценическо­го костюма, нередко являющегося производственной или

Стр235

профессиональной одеждой или одеждой, придуманной специально, нейтральной, простой и удобной, сделанной с учетом современной будничной, рабочей моды (по ли­ниям, силуэту, цвету).

Добавляемые к костюму-униформе в различных эпи­зодах и номерах программы детали одежды (шляпы, накидки, жабо, воротники, «ангельские крылышки») или Предметы (зонтики, портфели и др.) позволяют мгно­венно преображать участников в те или иные персона­жи, характеризуя их черты, профессию, социальную среду, эпоху. С помощью детали, гиперболизировав ее, можно подчеркнуть какую-то мысль или выявить зерно всей сцены.

Большое значение приобретают в организации сце­нического действия предмет, вещь, которая, по словам Вс. Мейерхольда, открывшего новые свойства вещи в сценическом действии, несет в себе нечто большее, чем обычную функцию, приобретая свойства «гиперфункции».

Любое сценическое произведение — это зрелище, ко­торое, помимо всего прочего, должно быть ярким, щед­рым, заразительным. Чудодейственны, например, воз­можности света, который способствует организации вре­мени и пространства, темпоритмического строя произ­ведения, его композиции. Неоценима роль сценического света и в создании эмоциональной атмосферы, символи­ки и обобщении, наконец, велика его драматическая роль, когда он может выступать неотъемлемым компо­нентом, носителем сценического действия.

Тем не менее редкий агитколлектив может позво­лить себе использовать в работе над спектаклем яркие и динамические возможности сценической техники. Чаще всего лаконизм декоративного решения — суровое и не­обходимое условие творческой жизни большинства агит­бригад, что определяется как дивертисментным харак­тером драматургии, так и специфическими обстоятель­ствами деятельности агитколлективов,. Но это условие не ограничивает творческий поиск, а расширяет, стиму­лирует его, способствуя рождению ярких решений, выте­кающих из природы агитационно-художественного дей­ства, реализуемых с помощью лаконичной детали, не­сущей в себе гиперболизированный, метафорический об­раз.

Вот что рассказывает руководитель народной агит­бригады «Резец» Г. Янов: «Мы предпочитаем работать скупыми средствами: выразительность их гарантирована,

Стр. 236

если есть выдумка. Наш традиционный реквизит — увеличенный макет резца (легкий, из пенопласта) на длинной деревянной рукоятке. С его помощью — была бы фантазия — мы можем изобразить все, что нам тре­буется для спектакля: тачку, которую катит тот, кто не заботится об уменьшении ручного труда; телегу для «ле­бедя, рака и щуки»; нимб и крылышки для «святого», что успокаивает благостными обещаниями исправить недостатки; обручальные кольца для «бракосочетания» двух цехов, соревнующихся в количестве брака, и даже солнце (от круга-резца в разные стороны расходятся лучи-рукоятки)».

Лаконизм декораций, костюма, света, предметов от­нюдь не упрощает, а усложняет жизнь актера на сцене, ибо, по точному замечанию Бертольда Брехта, выдаю­щегося мастера агитационного, публицистического ис­кусства, незавершенность сценического оформления можно возместить лишь игрой актера. И уж тем более скупость технологических сценических возможностей в процессе воплощения агитационно-художественного спек­такля ужесточает требования к профессионализму, твор­ческой потенции, фантазии режиссера, его способности и умению скупыми, лаконичными средствами достигать максимального эффекта воздействия на аудиторию.

Отдельный разговор о музыке как выразительном средстве режиссуры необходим прежде всего для того, чтобы разграничить место и задачи музыки в ходе со­здания драматургического материала (где различные ее виды и жанры используются как выразительные воз­можности драматургии) и в ходе постановочного про­цесса, в котором музыка привлекается режиссером в ка­честве «соучастника» сценического действия, выстраи­ваемого им на основе литературного сценария.

Г. Нейгауз писал: «Музыка — искусство звука. Она не дает видимых образов, не говорит словами и поня­тиями. Но говорит так же ясно и попятно, как говорят слова, понятия и зримые образы. Ее структура так же закономерна, как структура художественной словесной речи, как композиция картины, архитектурного построе­ния».

Музыка всегда была одним из ярких и действенных выразительных средств, существенной частью многих сценических произведений: и в те относительно давние времена, когда само понятие «режиссура» отсутствова­ло, а все функции режиссера сводились к организации

Стр. 237

представления, и сегодня, в эпоху расцвета этой про­фессии.

В подготовительной работе над драматургическим материалом, в процессе создания режиссерской экспли­кации режиссер должен максимально точно определить функции всех художественных компонентов сценическо- ю произведения, где музыке выделяется своя роль. Му­зыка не должна подменять другие выразительные сред­ства, она должна участвовать вместе с ними в формиро­вании общего цельного художественного образа. Одна­ко практика воплощения ряда сценических произведений как на профессиональной, так и на клубной сцене не­редко выявляет обратную картину. Зная, что музыка — одно из наиболее сильнодействующих выразительных средств, режиссеры заставляют ее «играть за актера», иллюстрировать уже высказанную, но недостаточно вы­разительно и ярко, мысль более сильным по своему воз­действию способом или просто используют для того, чтобы «не было скучно». (А ведь музыка — доступное средство даже для самого слабо оснащенного клуба, достаточно иметь магнитофон или проигрыватель.)

Такой способ иллюстрации, кажущийся эффектным и эффективным, на самом деле не только может не по­мочь развивающемуся действию, не только может оста­новить его развитие, но часто даже опровергает достиг­нутые его участниками результаты (пусть даже скром­ные, но достаточно эффективные и действенные, особен­но в «своей» аудитории), которые сразу теряют силу воздействия в контрасте с великолепным звучанием мощ­ного профессионального оркестра.

Таким же негативным свойством при неудачном их использовании могут обладать и другие художественные компоненты, даже при условии их заведомо высоких профессиональных качеств, например кадры кинохро­ники и т. д. Использование таких компонентов в общем строе произведения — дело тонкое и серьезное, требую­щее от режиссера большого чувства меры и вкуса, по­стоянного ощущения цельности, сбалансированности всех элементов сценического действия.

В основе, любого произведения лежит конфликт, ос­новой любого действия является борьба — это аксиома для режиссера, владеющего профессией. Природа сце­нического конфликта такова, что все, что привлекается режиссером для его воплощения на сцене (в том числе и музыка), должно участвовать в борьбе,

Стр. 238

определяющей событийный ряд произведений. Разумеется, харак­тер участия музыки в этой борьбе совсем не обязательно должен выражаться прямолинейно, как говорил К. С. Станиславский, он может развиваться до «контрапункту». Сцена драматическая, а музыка как будто ве­селая, конечно, только как будто»**1**.

В сегодняшних сценических произведениях, основан­ных на подлинной драматургии, музыка представлена в двух ее функциях — бытовой и от театра. (Эти опре­деления являются рабочими и носят условный харак­тер.) *Бытовая* (или реальная) *музыка* является одним из предлагаемых обстоятельств эпизода, существующего в драматургическом материале или введенного режиссе­ром; иначе говоря, ее играют или слушают действую­щие лица произведения, она реально звучит в опреде­ленном месте действия спектакля.

*Музыка от театра* (или, как ее иногда называют, ус­ловная музыка) звучит как бы вне восприятия ее дей­ствующими лицами произведения, они ее «не слышат». Такая музыка, минуя актера на сцене, не затрагивая его, воздействует непосредственно на зрителя, что дает возможность, сопоставляя происходящее на сцене с тем, что слышится в этот момент в музыке, острее, точнее и полнее понять, почувствовать существо эпизода. Воз­можность такого сопоставления заставляет активно ра­ботать творческую фантазию зрителя, делает его соуча­стником действия, своеобразным его соавтором.

Этот способ использования музыки неисчерпаем в своих возможностях, он может придать происходящему на сцене событию масштабность и, наоборот, принизить его, перевести действие в иной план, заставить заду­маться над ним. Так, в агит спектакле Ленинградского молодежного агит театра «Темп» «О времени и о себе...» есть эпизод, в котором ветеран войны вспоминает своих погибших однополчан и негромко поет песню, посвящен­ную тем, кто не пришел с фронта. Ему трудно допеть ее до конца, она вот-вот оборвется... Но тут мелодию песни подхватывает оркестр, и разрастающаяся в богат­стве оркестрового звучания музыка становится величе­ственным реквиемом всем павшим на кровавых полях войны.

Поиск путей музыкального решения агит спектакля —

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Станиславский К. С. Собр. соч. В 8 т. М., 1958. Т. 5. С. 371.

Стр. 239

процесс творческий, в нем нет и не может быть раз и навсегда заданных рецептов. Поэтому, чем шире диапа­зон музыкальной культуры режиссера и коллектива, чем активнее фантазия и мучительнее поиск, тем ярче и вы­разительнее рождаемое в творческом процессе музы­кальное решение. Знание возможностей, выразительных средств музыки необходимо каждому режиссеру, так как именно он задает направление деятельности тем, кто реализует их в сценическом произведении, незави­симо от того, пишется ли оригинальная музыка или она компонуется из готовых сочинений. В подавляющем большинстве клубных произведении, в том числе, разу­меется, и в программах агитбригад, именно компоновка уже существующих произведений является основным способом реализации музыкального оформления. В этом случае включенная по монтажному принципу музыка может оказаться *номерной,* если музыкальное произве­дение звучит оторванно от общей структуры сценическо­го действия, и *драматургической,* когда ее включение оправдано и закономерно продолжает развивающуюся напряженную линию действия. Такое включение музы­ки позволяет говорить о своеобразной музыкальной дра­матургии сценария, которая строится на синтезе гото­вых музыкальных произведений, принадлежащих раз­ным композиторам.

Если в структуру сценической драматургии входят уже записанные или играемые в конкретной аранжи­ровке произведения, то чаще всего их компоновкой за­нимается режиссер, обладающий, конечно, достаточной музыкальной культурой, вкусом, чувством меры и т. д. и, по существу, являющийся музыкальным оформителем произведения. Однако и приглашение профессионально­го музыкального оформителя, безусловно, целесообраз­но. Если же за основу музыкального решения берутся произведения, требующие специальной, в соответствии с замыслом, аранжировки, музыкальных связок, трансфор­маций, вариаций и т. д., его реализация становится уде­лом профессионального музыканта, композитора.

Как же рождается музыкальное решение произведе­ния, каков процесс его создания?

После знакомства с драматургическим материалом, творческими, материально-техническими и другими воз­можностями, условиями и обстоятельствами клуба у композитора (на практике и эти обязанности ложатся на плечи режиссера) возникает свой музыкальный образ

*Стр. 240*

произведения, свой замысел. Он может ассоциироваться с протяжной русской песней, или бравурным маршем ду­хового оркестра, или с чередою звуков, ритмических рисунков и т. д., не имея никаких конкретных очерта­ний. Это только предощущение будущей музыки, ее ха­рактера, настроения в эпизодах, сценах, кусках и про­изведении в целом. В этом процессе уже могут возни­кать ощущения конкретных произведений.

Этап формирования музыкального решения опреде­ляет его соответствие общему постановочному замыслу, а следовательно, и характер дальнейших работ по реа­лизации музыкального оформления постановки.

Однако, зная характер конкретного произведения, художественные задачи, которые нужно решить с по­мощью музыки, творческие, материально-технические и финансовые возможности культурно-просветительного учреждения, нетрудно выстроить поэтапный ряд про­цесса реализации музыкального решения в каждом слу­чае. Причем выбрать наиболее оптимальный, отвечаю­щий максимальному числу требований и условий ход этого процесса. В самом общем виде этот своеобразный алгоритм создания и реализации музыкального реше­ния может иметь следующий вид в наиболее значитель­ном по своим масштабам и организационно-творческим производственным затратам варианте:

ознакомительный период;

формирование музыкального замысла и решения;

обсуждение, корректировка и утверждение творче­ской заявки;

написание музыки в клавире, обсуждение, коррек­тировка и сдача написанной в клавире музыки художе­ственному совету;

составление сметы и заключение необходимых дого­воров на реализацию музыкального решения (это может быть предусмотрено общей сметой). Реализация музы­кального решения (отбор готовых номеров, написание аранжировок, репетиции с оркестром, запись фонограмм, исполнителей, репетиции с оркестром и исполнителями на площадке и т. д.);

прогоны;

монтировочные репетиции;

необходимые и возможные корректировки и уточне­ния;

сдача готового произведения художественному со­вету

Стр. 241

Помимо изобразительного и музыкального, каждое сценическое произведение имеет и свой пластический образ.. Характер движения, жест, динамика мизансцен, танец — все это компоненты сценического произведения и составляют его пластическое решение.

Диапазон пластических выразительных средств ве­лик: от бытового движения до пантомимы и хореогра­фии. В том случае, когда произведение имеет единый пластический образ, характеризующий определенный способ существования на сцене, в организационно-мето­дическом плане не имеет смысла выделять из основного процесса репетиционной работы над произведением ра­боту по воплощению пластического решения, она может идти параллельно и одновременно с ним. Нередко репе­тиционный процесс увеличивается за счет специальных занятий, уроков по сценическому движению, хореогра­фии или пантомиме. Следует отметить, что реализовать произведение, не учитывая его пластическую вырази­тельность, нельзя, в любом случае она будет одним из составляющих образных компонентов конечного резуль­тата — осознанным или случайным. И вновь сохраня­ется незыблемым направление творческого поиска: от общего, образного ощущения, замысла — к решению, к поиску конкретных форм и средств пластической вы­разительности.

Стр. 242

**Беседа шестая**

**О ТВОРЧЕСТВЕ**

**И РЕМЕСЛЕ**

Прекрасна и многообразна творческая жизнь руко­водителя агитбригады! Трудна? Еще бы! Не просто трудна — невообразимо! Это только говорится так легко — творческая жизнь, и слышится в этих словах шум оваций, музыка, восторг.

Конечно, все это случается в творчестве, но как ред­ки эти минуты, нет, мгновенья в череде нелегких, неред­ко изнуряющих дней, порой требующих крепости духа, стойкости, дней, полных смятения, неудач, счастливых озарений и новых сомнений...

И сколько разного заключено в одном этом слове — творчество! Здесь и педагогика, и социология, и жур­налистика, и исследовательская работа, и анализ произ­водственных ситуаций...

А куда отнести способность слушать (и слышать!) время, чутко реагируя на запросы и требования жизни, чтобы по велению долга, активно вмешиваться в нее, утверждать передовое, вскрывать противоречия, под­нимать наболевшие социально-духовные проблемы и даже предвосхищать новые задачи общества. Да и сами художественно-творческие задачи не столь про­сты и однозначны в нашем агитационно-художествен­ном деле.

В греческой мифологии музы, дочери Зевса и Мнемозины, были богинями — покровительницами наук, поэзии и искусства. Евтерпа покровительствовала лири­ческой поэзии, Клио — истории, Талия — комедии, Мельпомена — трагедии, Терпсихора — танцам, Эрато — любовной поэзии, Полигимния — гимнам, Урания —

Стр. 243

астрономии, Каллиопа — эпосу. Считалось, что музы вдох­новляют поэтов и художников. А какая из этих муз должна вдохновлять руководителя агитбригады, если он волею судьбы, продиктованной самой природой этого вида художественного самодеятельного творчества, должен исследовать жизнь, отбирать нужное, находить реальным житейским фактам и событиям образное дра­матургическое решение, реализовать это решение ца сцене через актеров (самодеятельных, не обладающих, как правило, мастерством), с помощью выразительных средств различных видов искусств (изобразительного, хореографического, музыкального и т. д.), и тоже, как правило, не имея рядом людей, профессионально осна­щенных в этих областях творческой деятельности?!

Да еще все это в кратчайшие сроки! Да еще в от­сутствие одного, другого, третьего, пятого, десятого! Да еще в свободное от основной работы (в цехе, на поле, в шахте) время! Да еще — чего уж тут скромни­чать — нередко на общественных началах! Да еще — не будем скрывать — нередко своей деятельностью ос­ложняя себе жизнь на этой самой основной работе и получая вместо оваций отпуск только зимой, а кварти­ру— в последнюю очередь!

Так какая же муза покровительствует нам?

И ведь обязательно надо все сделать так, чтобы увлечь людей, повести их за собой! А зрительская пси­хология— вещь туманная, малоисследованная, полная неожиданностей и парадоксов.

Посмотрите, сколь неожиданны и забавны результа­ты одного эксперимента, приведенного в телевизион­ном фильме В. Викторова и Л. Николаева «Жгучие тайны века».

«Мы оказываемся в... институтской лаборатории. Психолог зачитывает студентам два газетных сообще­ния о феноменальных фактах.

Первое — о том, что в одном из институтов Акаде­мии наук СССР учеными был обнаружен и зафиксирован в эксперименте механизм ядерного деления.

Второе — про то, что в районе озера Лох-Несс ви­дели, как из летающей тарелки высадили существо, по описанию напоминающее снежного человека.

Тех, на кого большее впечатление произвело второе сообщение, психолог просит встать, остальных — остать­ся сидеть.

Стр. 244

Пусть со смехом, пусть понимая всю нелепость услышанного, но подавляющее большинство встает».

Вторит этому парадоксальному эксперименту и одна из популярных притч о Диогене: однажды философ, по­кинув бочку, собрал вокруг себя народ и стал втолко­вывать ему мудрые истины. Народ вскоре заскучал и разошелся. Стоило Диогену взять дудочку и заиграть на ней веселые мелодии, люди собрались снова — и с явным удовольствием. Философ был раздосадован: не желая выслушивать умные речи, люди готовы польстить­ся на веселую ерунду...

Откуда было знать Диогену, что многие века спустя эту проблему будет каждый раз по-новому решать для себя агитационно-художественное искусство, на деле реализуя известный тезис Бертольда Брехта: развлекая— поучать! Знал бы об этом Диоген, он положил бы свои мудрые мысли на музыку и увлек людей музыкой и — мыслями...

Теперь мы об этом знаем. Но это ведь надо еще уметь делать! Впрочем, как говорят на Востоке, «не бывает неразрешимых дел, надо только, чтобы люди были с головой». И это тоже обязательное для нас ус­ловие. Не многовато ли?

Многовато, но иначе нельзя. Надо стремиться к этой многогранности, к добровольному взваливанию на свои плечи нелегкого груза самых разных забот, из которых груз художественного творчества — лишь небольшая то­лика. Только тогда результатом нашей деятельности будет мгновенная реакция зала, общественный резо­нанс, приводящий в конце концов к реальным сдвигам в деле, в человеческом сознании, в обществе.

Если этого нет — уходят в песок бесполезно истра­ченные силы и время, летят мимо цели стрелы, холод­ным остается зритель в зале, недоумевая: «Отчего это? Оттого ли, что не умеют сказать? Или потому, что ска­зать нечего?» Как все сложно, противоречиво и недо­сягаемо в нашем деле!

Недосягаемо? Положим, досягаемых вершин в твор­честве не бывает... Изредка наиболее талантливым, тру­долюбивым и удачливым выпадет счастье увидеть и по­корить такую вершину, но тут же она уходит в исто­рию, и возникает новая, еще более недосягаемая, — и так всегда!

А вот учиться находить и завоевывать эти вершины нужно обязательно. Учиться постоянно! Иного в

Стр. 245

творчестве не дано. Учиться, чтобы работать лучше, точнее, профессиональнее. Чтобы быть профессионалом в евр­еем деле. Только договоримся сразу, что профессио­нал — это не тот, кто владеет соответствующим дипло­мом. Достоевский, Толстой, Чехов были дипломирован- ИЫМТГ"инженером, артиллерийским офицером, врачом, но не вызывает сомнения, что все они были по самому, высокому счету профессиональными писателями.

Не в дипломе дело, тем более что обучение в специальных учебных заведениях (кстати, ни в одном из них не выпускают пока профессиональных руководителей агитационно-художественных коллективов) нередко по­строено на незыблемости преподносимых постулатов (форм, методов и т. д.), и в жизнь вступает множество людей, склонивших голову перед творческими догмами.

А ведь это словосочетание — «творческие догмы» — противоестественно в своей первооснове.

Профессионал должен, безусловно, владеть всеми методами и приемами работы в своей области, знать все подводные камни, опасности и секреты своего ре­месла. Все это необходимое, но недостаточное условие. Нужны еще всплески озарения, счастливые прихоти творческой интуиции. И это обстоятельство — прерога­тива не только искусства!

Разве могло быть сделано хоть одно крупное науч­ное открытие без участия воображения, фантазии, твор­ческого горения? (А ведь именно эти качества и разви­вают занятия искусством.) Сколько высказываний вид­ных ученых о величайшей роли воображения, фантазии, образного мышления в науке можно было бы привести! Менделеев, Эйнштейн, Ковалевская, Луи де Бройль...

Великий Пушкин сказал: «Вдохновение не сыщешь, оно само должно найти поэта» — готовить себя к встрече с ним, чтобы увидеть его, распознать, пустить в дело, обязан каждый творческий человек, иначе оно пройдет рядом и останется незамеченным.

Не раз случалось, что даже ученые, бывало, не за­мечали того, что буквально находилось у них перед глазами. Когда было сделано одно из самых, пожалуй,

Стр. 246

сенсационных открытий последнего столетия (речь идет о лучах Рентгена), выяснилось, что, по крайней мере, двое или трое молодых физиков в той или иной форме наблюдали в экспериментах действие именно рентгенов­ских лучей и... не увидели, не заметили, не обратили внимания. Выходит, даже людям, приученным к точным и скрупулезным наблюдениям, недостает умения ви­деть.

Профессионал, владеющий теорией и методикой своего ремесла должен знать, видеть и уметь, а пото­му — всегда учиться.

Остается только договориться, что понимать под этим словом, тем более когда речь идет о творчестве, да еще столь специфичном, каковым является искусст­во художественной агитации и пропаганды. Наверное, следует разделять образование и самообразование, где первое оснащает главным образом теорией искусства, теорией ремесла (которая, отметим, значительно дина­мичней, чем в науках фундаментальных, а значит, тре­бует периодического переосмысления), а второе — практическими знаниями, навыками и умениями, причем в основном на собственном (и чужом) опыте, на своих (и чужих) творческих удачах, а более всего на ошибках, которые, увы, менее заметны у себя, но всегда — **у** других. И нет, пожалуй, смысла пространно доказывать, что важнее — образование или самообразование: они нерасторжимы. И еще заметим: как бы ни была раз­работана, убедительна и обширна теория, практика оп­ределяет конечный результат.

... И вот я уже слышу испуганный возглас некоторых, в основном, вероятнее всего, молодых, только начина­ющих свою агит бригадную деятельность читателей: «И все это обязан, должен я?! И эти слова — художник, творчество, синтез наук, искусств и ремесел, профес­сионализм и вдохновение, образование и самообразова­ние, теория и практика, актуальные задачи дня и раз­витие общества и т. д. и т. п. — это все про меня?! Не ошиблись ли вы адресом, уважаемый автор?! Ведь среди нас не так уж много людей с высшим специальным об­разованием, большинство — руководители-обществен­ники, а тут — такие слова!» Нет, не ошибся. Образова­ние— вещь великая, но оно не гарантирует факта рож­дения художника, как не гарантирует и опыта, умения работать с людьми, да и вообще работать! (Старая притча донесла до нас историю человека, который был

Стр. 247

так образован, что мог назвать лошадь на девяти язы­ках, но так невежествен, что под седло приобрел... ко­рову.)

Да и не след сегодняшнему молодому человеку принижать свои творческие возможности, ставить перед собой более чем скромные, порой примитивные задачи, намечать ориентиры на взгорках и холмиках вместо Эвеверестов и Монбланов!

Специалисты утверждают, что генетическая про­грамма дает каждому из нас возможность для много­гранного развития. И такие универсальные личности, как Леонардо да Винчи, Гете, Ломоносов, представля­ются недостижимым идеалом не потому, что они столь многогранны, а потому, что во всех своих занятиях до­бивались выдающихся результатов. К тому же, как не без юмора констатировал в своей книгб «Охота за мы­слью» Владимир Леви, многие гении в детстве и юности производили впечатление малоспособных и даже тупых. Джеймс Уатт, Свифт, Гаусс считались бездарными. Ньютону не давались в школе физика и математика. Карлу Линнею прочили карьеру сапожника. Гельмголь­ца учителя признавали чуть ли не слабоумным. Про Вальтера Скотта профессор университета сказал: «Он глуп и останется глупым». О Шеридане писали: «Тот, кому суждено было в двадцать пять лет от роду при­водить всю Англию в восторг своими комедиями и красноречием своим на трибуне потрясать сердца слу­шателей, в 1759 году (то есть в восьмилетием возрасте) получил название самого безнадежного дурака». — «...Ты будешь позором для себя и своей семьи», — го­ворил отец Чарльзу Дарвину, величайшему гению био­логии.

Бездарности нет, есть лишь незнание своего дара. Представление об одаренности основано на ограничен­ных узких стандартных мерках, на убеждении, будто су­ществует регламент талантов: поэт, художник, артист, спортсмен, организатор, оратор... кто там еще? Эда­кий прейскурант талантов с четкими параметрами и про­ставленной рядом ценой! А что есть цена художнику? Звания? Дипломы? Награды?.. Послушаем выдающегося советского кинорежиссера Г. Козинцева:

«Заслуги художника нельзя ни «высоко», ни «невы­соко» расценивать. В искусстве они вообще не «расцени­ваются».

Продвижение по службе здесь ни при чем. История

Стр. 248

наград и взысканий в историю культуры не входит». И далее — самое важное, что делает художника худож­ником: «... тяжелый труд, преодоление. Ничего не «сой­дет». Нечестно плохо работать».

Трудись, преодолевай, дерзай и стремись к верши­нам, ощущая себя художником, — не для пыхтящего от самолюбования тщеславия, а для установления подлин­ных критериев для своего творчества, высоких барье­ров, которые не преодолеешь с наскоку, не утруждая себя.

И еще: творческому человеку противопоказаны са­моуспокоенность, самодовольство, зазнайство. Чем богаче его опыт и обширнее знания, тем естественней для него постоянное ощущение неизведанности, не­преодолимости, тайны. «Как долго нужно трудиться, чтобы суметь себе сказать по поводу множества вопро­сов: «Не знаю». (Г. Козинцев).

Но (очередной кажущийся парадокс), борясь с «себя­любием в искусстве», бережно формируйте свою инди­видуальность, авторское лицо (ведь в искусстве глав­ное— авторский взгляд на предмет изображения). Оп­рокидывая стену собственного опыта и приобретенных знаний сократовским: «Я знаю, что я ничего не знаю» — не теряйте решительности характера, крепости духа, веры в победу! Уча, учись, пестуя свое творческое «я», ощущай себя одним из «мы», дерзая, будь мудр, от­крывая новое, чти опыт прошлого!

Идеологическая работа — работа творческая. Она не знает универсальных средств на все случаи жизни, требует постоянного поиска, умения поспевать за жи­знью. Сегодня особенно важно формировать глубокое понимание характера современных задач, прочное научное мировоззрение, принципиальность, высокую куль­туру, ответственное отношение к делу на любом участке.

**Репетиционный**

**процесс**

Репетиционный (а в условиях самодеятельного ху­дожественного творчества точнее будет использовать более широкое определение — постановочный и учебно-воспитательный) процесс выдвигает перед его руково­дителем целый" комплекс задач и вытекающих из них требований. Специфика работы руководителя любого самодеятельного художественного коллектива определяется во многом тем, что его участники в большинстве своем не обладают высоким актерским мастерством, умением, опытом. Тем не менее каждый участник кол­лектива — человеческая и актерская индивидуальность. Любой уровень мастерства участников не снимает с ре­жиссера обязанности досконально знать актерские каче­ства, особенности и возможности каждого, умело строить свою работу на основе этих знаний. Слепое подчинение актерской индивидуальности режиссерскому видению без учета ее особенностей и возможностей может лишь подчеркнуть беспомощность и неорганичность исполнителя или в лучшем случае лишит его возможной выра­зительности, а значит, и ослабит конечный творческий результат работы всего коллектива.

Основной материал режиссерского искусства — актер. Чем активнее, интереснее актер, тем ярче может быть выражена мысль режиссера. Поэтому одним из обязательных и необходимых качеств режиссера являет­ся его умение зажечь участников и постоянно поддержи­вать в них творческий огонь, сделать их своими едино­мышленниками, соавторами.

Особое значение это качество режиссера приобрета­ет в клубе, где участники самодеятельных коллективов в отличие от актеров профессиональных театрально-зре­лищных учреждений не связаны административными обязательствами, где от степени их творческого горения впрямую зависит сам факт их участия в конкретном сце­ническом произведении. Это еще раз подчеркивает слож­ность, важность и ответственность работы режиссера в системе культурно-просветительных учреждений.

*Стр. 250*

Независимо от конкретных условий в основу работы режиссера с исполнителями (участниками художествен­ной самодеятельности) должны быть **положены пять основных принципов системы воспитания актера, разработанных К. Станиславским:**

**принцип жизненной правды;**

**принцип идейной активности искусства, нашедший свое выражение в учении о сверхзадаче;**

**принцип, утверждающий действие в качестве возбу­дителя сценических переживаний и основного материала в актерском искусстве;**

**принцип органичности творчества актера;**

**принцип творческого перевоплощения актера в образ.**

Главные положения системы К. Станиславского, пре­дельно кратко изложенные выше, являются универсаль­ными, постоянно действующими и всеобщими. Они рас­пространяются как на профессиональное, так и на са­модеятельное сценическое творчество.

Воспитание актерского мастерства — процесс, проте­кающий целенаправленно как на специальных занятиях в коллективе, так и в ходе работы над созданием сцени­ческого произведения. Характер репетиций у разных ре­жиссеров меняется в зависимости от способностей н тем­перамента каждого, от коллектива и сложившихся вну­три него отношений и т. п., вплоть до общей атмосферы в клубе, в цехе, на мероприятии. По-разному могут идти репетиции с разными исполнителями и над разными про­изведениями. Общим для всех должно быть главное правило — начинать каждую репетицию, будучи к ней заранее подготовленным, точно зная, что необходимо сделать, чего добиваться, к чему стремиться. Разумеет­ся, совместная творческая работа с исполнителями мо­жет внести коррективы, иногда даже существенные, в задуманное режиссером, однако это не снимает с него обязанности быть готовым к репетиции. В противном случае работа станет хаотичной, нецеленаправленной, 1 и ее результат будет минимальным.

Репетиционный период в самодеятельном коллективе художественной агитации и пропаганды адекватен суще­ствующему в практике традиционного театра и проходит следующие этапы:

читка драматургического материала;

застольные репетиции;

репетиции в условных выгородках с необходимыми

Стр. 251

элементами костюма, реквизита, бутафории, музыки, светотехническими компонентами;

специальные занятия и репетиции по сценическому движению, танцу, пантомиме и т. д.;

прогоны (иди сводные репетиции); генеральные репетиции;

корректировка и уточнение всех компонентов сцени­ческого произведения;

сдача готового произведения художественному совету.

Все этапы длительной и многогранной работы над созданием сценического произведения очень важны и требуют полной отдачи творческих и физических сил. Большое значение имеет организация каждого этапа репетиционного процесса, предварительная работа по их творческому и материально-техническому оснащению.

Следует еще раз напомнить, что к репетиционному периоду режиссер должен прийти предельно подготов­ленным, представляя себе жесткий план, основной кар­кас своей работы, от начала и до конца «продуманный в своих формах вплоть до результатов», говорил Вс. Мейерхольд на встрече с коллективом пражского театра «Д-37». «Не отвергает ли такой железный кар­кас творческой инициативы исполнителей? — спрашива­ет затем Вс. Мейерхольд и отвечает: — Если я прихожу на сцену с заранее точно составленным планом, я могу инструментовать партитуру только вместе с актером, с живым инструментом моего произведения»

Только творческое взаимообогащающее соавторство режиссера, исполнителей и других участников сможет привести к наиболее интересному сценическому резуль­тату.

**Читка сценария** — важнейший момент работы над произведением, она требует особой подготовки ре­жиссера (нередко даже его предварительной репетиции), так как уже характером читки, всей атмосферой этой первой встречи с исполнителями вольно или невольно задается и характер будущего произведения, его тон. Читка может и должна зарядить весь коллектив жаждой деятельности, мобилизовать его творческий потенциал. Но может, если она пройдет формально, и расхолодить всех, несмотря на достоинства самого сценария, значи­тельно удлинив сроки работы по его воплощению.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. 1917— 1939. С. 500-501.

Стр. 252

В зависимости от характера произведения на читку приглашаются или все участники, или исполнители ос­новного текстового материала, а также руководители коллективов различных видов и жанров самодеятельного творчества (хореографического, хорового, оркестрового, пантомимы и т. д.), которые должны подготовить опре­деленные сценарием номера и элементы будущего про­изведения. (В случае, например, масштабного агитаци­онно-художественного действа.)

На читке выясняются основные задачи исполнителей (коллективов), обговариваются общие черты произве­дения, его цели, определяется замысел режиссера. Как показывает опыт профессионального и самодеятельного искусства, желательно к первой встрече с исполнителями иметь хотя бы предварительные эскизы декоративного оформления и музыку. Когда речь идет о произведениях, не предполагающих длительного репетиционного пери­ода, эскизы, музыка и т. п. должны быть готовы к этому моменту обязательно.

Распределив роли, наметив функции каждого испол­нителя, пути дальнейшей работы, режиссер приступает к застольным репетициям, на которых уточняются зада­чи произведения в целом и каждого исполнителя, выяв­ляется линия действия, вырисовываются характеры пер­сонажей, отношения между ними, определяются условия игры.

Этот период не следует затягивать, большая его про­должительность может ослабить творческую активность участников, настроить на медленную, спокойную работу, породить определенный страх, «зажим» при предсто­ящем выходе на площадку. (Если для получения конеч­ного результата необходима деятельность различных коллективов художественной самодеятельности, работа по подготовке отдельных номеров и элементов начина­ется и ведется параллельно под руководством соответ­ствующих специалистов и контролируется режиссером сценического произведения.)

**Репетицией в условных выгородках.**

Следующий этап — выход на репетиционную пло­щадку, подготовленную заранее и позволяющую в до­статочно точной степени смоделировать все условия той сценической площадки, на которой будет происходить премьера. Этот этап называется репетицией в условных выгородках.

В определенный период репетиций в условных вы­городках, а чаще в самом начале необходимо, если это

Стр. 253

требуется, использовать различного рода аксессуары, детали, элементы одежды или даже подробные костюмы для того, чтобы актер почувствовал себя в роли, чтобы можно было проверить найденные режиссером и испол­нителем характеристики персонажа, достоверность их воплощения.

Снова сошлемся на авторитеты. Вот как считает Вс. Мейерхольд: «…Актер может только тогда заиграть, когда на первой же репетиции будут установлены выгородки плюс тот свет, который будет дан на спектакле, Это обязательно, чтобы потом не получить неприятных сюрпризов, ведь свет — это тот раздражитель, который может решить судьбу роли. Если я работаю на так на­зываемом дежурном свете — это одно. А если мне вдруг плюхнут из правой кулисы прожектор, да еще оптический, который режет глаза, то это дело совсем другое, к которому нужно привыкнуть.

Аксессуары... Я привыкну к какому-нибудь стакану, а мне потом художник ставит богемское стекло, причем стакан совсем другого фасона. Я привык уже его хва­тать так, а оказывается, его нужно обеими руками хва­тать. Это все существенные вопросы. Вся эта сумма организационных вопросов создает ту репетиционную культуру, которая так нужна при работе актера над образом» **1**.

Особую важность в период репетиций в выгородках приобретает сценический костюм. Как правило, костюмы бывают сшиты (а в самодеятельности нередко берутся напрокат) к генеральным репетициям, сдаче или да­же премьере, что создает на репетициях неверные об­стоятельства, мешающие получению желаемого творче­ского результата. В то время как оптимальными можно считать те условия, когда, как писал Вс. Мейерхольд, «уже на первой репетиции я имею тот самый костюм, который будет моим костюмом на спектакле, с которым я должен сродниться, как с этой фуфайкой, которую я но­шу ежедневно. Я привык на репетиции к одному костю­му, и у меня начинается борьба с костюмом. Я не знаю, как с ним обращаться, и проходит десять спектаклей, пока я наконец привыкаю к костюму»**2.**

В условиях клуба, когда некоторые сценические про­изведения агитационно-художественного направления не

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. 1917— 1930. С. 443-444.

2 Там же. С. 444.

Стр. 254

повторяются многократно, а показываются только один раз, нет даже возможности сродниться с костюмом. И интересно, талантливо решенное и сыгранное произ­ведение, внезапно перед премьеров «одетое в костюм», сразу теряет все: исполнители на сцене только пытают­ся «носить костюм», который лишил их возможности свободно действовать в привычных по репетициям си­туациях.

Особые задачи перед режиссером ставит проведение массового, масштабного агитационно-художественного действа.

При его подготовке практически невозможно смоде­лировать предстоящую пространственную ситуацию, а ведь именно мизансцены, выход участников номера, уход, смена эпизодов могут содействовать зрелищности произведения в целом, его темпоритму, или разрушить эту цельность и зрелищность. Поэтому надо стараться проводить репетиции в условных выгородках хотя бы по частям (в работе с отдельными номерами) или же организовать своеобразные тактические учения для всех участников, чтобы они максимально точно представляли себе структуру будущего масштабного спектакля, моде­лируя пути своих передвижений при работе на обычной репетиционной площадке, не имеющей никаких ступе­ней, возвышений и др.

Если на этапе репетиций в условных выгородках бу­дущее произведение репетируется кусками, частями, эпизодами, иногда совсем маленькими отрезками, с не­однократным повторением того или иного элемента, да­же фразы, жеста и т. д.,

**следующий этап — прогоны**— Призван собрать произведение, разыгрываемое уже целиком, с тем чтобы проверить, уточнить (а если потребуется, то и внести серьезные изменения) его об­щий ход развития, его непрерывность. В тех случаях, когда в сценическое произведение включаются готовые номера различных жанровых коллективов, прогоны ста­новятся сводными репетициями.

Прогоны, как правило, проходят на той же репети­ционной площадке, и каждый из них заканчивается об­стоятельным разбором всех недостатков, ошибок, при этом намечаются пути их ликвидации. На предполага­емую сценическую площадку целесообразно выходить уже после того, как прогоны на репетиционной площад­ке в условных выгородках дадут определенные положи­тельные результаты

Стр. 255

Все необходимые костюмы, реквизит, грим, специаль­ные трюковые приспособления и т. д. (не предваритель­ные, рабочие, с которыми шли репетиции, а уже подлин­ные, те, что будут на премьере) должны быть готовы к моменту прогонов на сценической площадке.

Установка основных пространственно-декоративных объемов, изменения внутри сценического действия, окон­чательная постановка света и уточнение использования различных вспомогательных средств (кино, звук, проек­ция и т. д.) производятся на монтировочных репетициях. Их желательно провести как минимум две, без исполнителей (где выверяется вся декоративно-техническая сторона произведения) и с исполнителями, для уточнения всех их действий на окончательно сфор­мированной сценической площадке.

Полная готовность всех компонентов произведения на второй монтировочной репетиции дает основание для проведения генеральных репетиций. Их тоже целесообразно проводить дважды: на первой еще возможны отдельные остановки, поправки, повторения, хо­тя этим не следует злоупотреблять, чтобы не терять ощущения целого и не разбивать целостности сцениче­ского самочувствия исполнителей.

Тщательно разобрав результаты первой генеральной репетиции, сделав все необходимые (и возможные) уточ­нения и изменения, коллектив выходит на вторую гене­ральную репетицию, которая проходит без остановок (и желательно в присутствии зрителей — из числа сво­бодных участников других самодеятельных коллективов, работников клуба, родственников, друзей) и является «чистовым», премьерным прогоном произведения.

К сожалению, клубная практика не дает оснований утверждать, что важнейшие заключительные этапы ра­боты над произведением проходят всегда в оптималь­ных условиях. К большинству из них применима харак­теристика генеральной репетиции, данная Карелом Ча­пеком в рассказе «Как ставится пьеса»: «Теоретически на генеральной репетиции «все должно быть, как во вре­мя спектакля», — декорации, освещение, костюмы, грим, звуки за сценой, реквизит и статисты. Практически — это репетиция, на которой ничего такого нет и в помине... Короче говоря, генеральная репетиция — это гене­ральный смотр всех нехваток последней минуты»

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Ч а п е к К. Соч.: В 5 т. М., 1959. Т. 2. С. 115.

Стр. 256

Однако, если заранее спланировать процесс создания сценического произведения, рассчитать объем всех необ­ходимых для его реализации работ и сроки их выполне­ния, четко определить обязанности тех, кто участвует в этой деятельности, и осуществлять постоянный контроль за организационно-творческим и производственно-техни­ческим процессами, генеральная репетиция станет под­линно творческим актом, свидетельствующим о правиль­ности и точности всего хода работы.

Завершающим моментом этой работы станет сдача готового произведения художественному совету (или правлению клуба), в который в зависимости от назначе­ния, характера и уровня произведения могут входить представители партийных, советских, профсоюзных и других организаций, органов культуры, домов самодея­тельности. После обсуждения на художественном совете и внесения возможных и необходимых коррективов дол­жен быть составлен акт о приемке данного сценического произведения, разрешающий его показ широкой ауди­тории.

В заключение следует также сказать об огромной важности четкой, заранее спланированной работы раз­личных служб и отдельных работников в ходе показа готового произведения зрителю. Руководит всей деятель­ностью, как правило, режиссер, однако в отдельных слу­чаях эти функции может осуществлять ведущий режис­сер или помощник режиссера. Для четкого руководства этим процессом ведущий режиссер заранее составляет и согласовывает монтажный лист или так называемые специальные монтировочные выписки, где отражен весь ход сценического действия во времени и пространстве Аналогичные руководящие материалы должны нахо­диться и у всех ответственных за отдельные участки ра­боты в процессе показа произведения. Наиболее благо­приятные условия для руководства ходом масштабного сценического произведения создает наличие радио- или телефонной связи между ведущим режиссером и други­ми ответственными исполнителями. При отсутствии та­ковой ее необходимо заменить другими способами связи. Диапазон организационно-творческих форм агитационно- художественных произведений велик и разнообразен, поэтому каждый раз необходимо заранее учитывать кон­кретные специфические условия, стараясь предусмотреть все в деталях, чтобы в самом ходе сценического произ­ведения исключить любые случайности.

Стр. 257

Разумеется, предложенная методика организацион­но-творческого процесса создания сценического произве­дения не может учесть всех сложностей, которые появ­ляются у режиссера, драматурга и др. в ходе творческой работы. Овладение ею может лишь в какой-то мере по­мочь руководителям агитационно-художественных само­деятельных коллективов в их нелегком профессиональ­ном становлении, поможет избежать определенной сти­хийности в подготовке агитбригадного представления или спектакля, будет способствовать четкой организации этой работы, что в конечном итоге позволит повысить идейно-воспитательное, нравственное и эстетическое воздействие как на зрителей, так и на самих участников художественных самодеятельных коллективов, принима­ющих участие в создании и воплощении произведения на клубной сцене.

Стр. 258

**Режиссерский**

**практикум**

**КАК ГОТОВИТЬСЯ К УДАЧЕ?**

Так уж получается, что именно режиссура — наибо­лее уязвимая сторона агитационно-художественного са­модеятельного творчества, особенно его цехового напра­вления, часто не располагающего профессиональными руководителями, большими постановочными возможно­стями и широким выбором актерски одаренных исполни­телей (что естественно для любой самодеятельности и не может быть объектом разгромной критики, как это по­рой, увы, случается). Если отсутствие драматургических навыков нередко с лихвой восполняется в агитбригадах конкретной злободневностью, остротой поднимаемой проблемы, ее социальной ценностью, то в режиссуре де­ла обстоят' сложнее. Хотя и здесь есть специфическое для агитбригад обстоятельство, в той или иной степени покрывающее слабость режиссуры и исполнительского мастерства. Это обстоятельство уже упоминалось в гла­ве о современных агитационно-художественных коллек­тивах, где шла речь о моральном воздействии на ауди­торию, когда нравственные, производственные, человече­ские характеристики участника помогают достигать необходимого эффекта даже при более чем скромных исполнительских данных, слабых навыках владения ре­меслом режиссуры, неумении воспитывать актеров, ра­ботать с ними над ролью и т. д.

Искренность, убежденность, активность участников агнтбригадных выступлений — нередко суть производ­ные именно этой специфической стороны жизнедеятель­ности агитационно-художественных коллективов, а не свидетельство высокого режиссерского, исполнительско­го уровня. Но все это, конечно, не отвергает необходи­мости овладевать режиссерской профессией, умением работать с исполнителем.

В агитбригадной практике эта потребность не всегда заявляет о себе в полный голос. Этому способствуют бытующие в практике сценарии, носящие, так сказать, не драматургический, а литературный характер, когда текст идет только от лица участников, а

Стр. 259

драматургическая форма написания сценария выполняет формальные функции.

Например:

Спроси с себя, мой друг, с других спроси —

Что сделал ты, чтоб город стал богаче?!

Какая площадь приложенья сил

И какова конкретная отдача?!

Спроси с себя!..

Второй. Как спрашивают с себя наши замечательные труже­ники, ударники коммунистического труда, наставники молодежи.., *(Конкретные фамилии.)*

Все. Спроси с себя!..

Третий. ...Как спрашивают с себя... *(Конкретные фамилии.)*

Все. Спроси с себя!

Четвертый. Сейчас! Немедленно! Сразу!

Пятый. Не смотри на других, пусть другие смотрят на тебя!

Шестой. Не жди, когда все, а может, все ждут, когда ты!

Седьмой. Ты разговор с сыном отложи «на потом» — сейчас тебе пришла повестка из детской комнаты милиции.

Восьмой. Ты принял твердое решение не врать... Завтра. А сегодня сам был сражен клеветой.

Девятый. Поэтому давай сейчас, сразу, немедленно!.. Не жди, когда все. Может, все ждут, когда ты!

Все. Спроси с себя!

Поют.

Спроси с себя, мой друг!

И оглянись вокруг! —

Таков призыв сегодня к нам с тобой.

Хозяева страны —

Мы чувствовать должны

Ответственность и в мелочи любой!

Ответственность

И в мелочи

Любой!

(Из сценария А. Я. Рожинского «Спроси с себя»)

Этот пример достаточно типичен для так называемой плакатной драматургии. Драматургия такого рода проста, она не предполагает сложных характеров, персона­жей с многоплановыми взаимоотношениями, сюжетных линий и т. д. (что не является синонимом примитивности, хотя встречается и такое) и предполагает сценический конфликт одного рода: «сцена — зал», «участники —

Стр. 260

аудитория». При человеческой, личностной убежденности, вере в необходимость и важность того, ради чего он вышел на сцену, участник такого действа часто выпол­няет актерские задачи как бы автоматически, не требуя от режиссера всестороннего умения выстраивать дейст­вие, работать с актером и т. д.

Скорее всего такой сценарный материал в процессе его сценической реализации может в явной форме по­требовать от режиссера лишь работы по внешнему мизансценированию: как встать? куда перемешаться;-' каков характер движения? жеста? К этому перечню до­бавляется еще интонация, музыкальное сопровождение, реже — декоративное решение. Но большой, а точнее, более сложный для постижения комплекс, знаний и умений, составляющих основы режиссерской профессии, остается невостребованным.

Такие сценарии составляют немалую часть в прак­тике агитбригад. Не отсюда ли нередкая просьба на семинарах начинающих руководителей показать инте­ресные мизансцены? Ведь эта просьба теряет свой смысл, если руководитель знает хотя бы азы режиссер­ского дела, суть которого — умение выстроить сцениче­ское действие в его непрерывном развитии исходя из режиссерского замысла и логики происходящего, заложенной в драматургическом материале. Сначала — что, а потом — как; сначала — цель, а потом — средства; смысл, а уж потом — красивая мизансцена. Умение / раскрыть драматургический материал, определить зада­чу и действие каждого участника, а потом уже — фор­му его сценического существования — все это и есть основы режиссерской профессии. И если литературная драматургия не привередлива в своей требовательности к руководителю, если она имеет возможность реализо­ваться на сцене в основном за счет убежденности и ис­кренности участников при организационной помощи ру­ководителя, то другие драматургические направления, формы, приемы такого щадящего режима руководителю не предоставляют.

Большой диапазон других драматургических направ­лений, среди которых наиболее емкими и синтетически­ми являются формы драматические — своеобразные мини-пьесы, миниатюры, интермедии, пантомимические музыкально-драматические сценки, требует уже от руководителей подлинных режиссерских знаний и умений.

И здесь упрощенный путь может привести в тупик.

Стр. 261

К сожалению, многие руководители, особенно обще­ственники, попросту не знают, в чем состоит режиссер­ская профессия, кроме очевидных ее признаков — «ор­ганизовать», «украсить», «оживить», «увлечь», «донести до зрителя» и т. п. Научить подлинным основам режис­суры — наиважнейшая задача многочисленных курсов, семинаров, творческих лабораторий и других форм по­вышения квалификации. И здесь достаточно распростра­ненный способ обучения, построенный на демонстрации педагогом собственных режиссерских приемов без вскрытия их основ, методики, мотивов их применения, не может дать необходимого результата.

Автору этой книги не представляется возможным из­ложить на ее страницах в достаточно полном объеме весь материал, необходимый для профессионального по­стижения основ режиссуры. Для этого придется адресо­вать Читателя к фундаментальным трудам К. Стани­славского, Вс. Мейерхольда, А. Попова, Г. Товстоного­ва, Б. Захава и многих др. (список рекомендуемой ли­тературы дан в конце книги). Столь внушительный перечень масштабных, определяющих движение всего мирового искусства работ призван лишний раз под­черкнуть, что самодеятельное, особенно агитационно-художественное, творчество не является делом второ­сортным, стоящим особняком от главных путей художе­ственного развития. Методические пособия и рекоменда­ции, учебники и брошюры, выпускаемые нашими изда­тельствами, в простой, доступной для начинающих ру­ководителей различных самодеятельных художествен­ных коллективов форме доносят лишь азы новой про­фессии, помогают сделать первые шаги в творчестве. Но по мере становления коллектива и руководителя вес более и более должно расти стремление расширять этот круг познания, не ограничиваться рубрикой «В помощь художественной самодеятельности».

В этом режиссерском практикуме, посвященном ра­боте над конкретным законченным эпизодом (миниатюрой), мы попытаемся затронуть лишь самые основные проблемы, стоящие перед режиссером. Но сначала — сама миниатюра «Меры приняты» (к слову сказать, до­статочно интересная, написанная с определенным пони­манием законов эстрадной драматургии), заимствован­ная из «Сценарно-методических рекомендаций», издан­ных в Минске в 1985 году.

Стр. 262

Все (упрашивают одного). Ну, скажи, что больше не будешь!.. Первый (молчит, смотрит в потолок, собирает мелочь по кар­манам и т. (?.)?!

Второй. Ну, скажи, пожалуйста, что больше не будешь... Третий. Ну, скажи, ну!..

Четвертый. Так нельзя. Пойми; так нельзя! Мы получили бумагу из вытрезвителя.

Пятый. Опять ты туда попал.

Первый (грозно посмотрел.) ?!

Второй. Я не осуждаю, упаси бог, мы просто констатируем

факт. Ты... туда... там... побывал.

Третий. И нам велели принять меры.

Первый (грозно посмотрел.) ?!

Четвертый. Ну, среагировать.

Первый (грозно посмотрел.) ?!

Шестой. Нет, нет, упаси бог! Ничего не будет, ничего. Толь­ко ты скажи, что больше не будешь, чтобы я в протокол записал! И все!

Второй. Ну, давай: «Я!»

Все (кроме Первого). Я-а!..

Третий. Больше!

Все (кроме Первого). Больше!.,

Четвертый. Не буду.

Все (кроме Первого). Не буду-у-у!

Пятый. Что делать?

Шестой. Пожалей ты нас. Мы же тебя жалеем.

Второй. Жалеем или нет?

Первый (тупо глядит.) ?!

Третий. Ну, давай; «Я!»

Первый (молчит.)

Четвертый. Что делать?

Все встали на колени.

Пятый. Будь человеком! Можешь ты нас пожалеть или нет? Будешь говорить или не будешь?

Шестой. Ну, скажи: «Нет».

Первый (чешется, при этом голова его мотается из стороны в сторону.) ?!

Второй. Видели? Сказал; «Не буду!»

Третий. Где решение?

Четвертый. Вот оно (умиленно читает): «За посещение вытрезвителя н учитывая чистосердечное раскаяние, объявить общест­венное порицание...» (Ждут с опаской реакции Первого.)

Первый (схватил бумагу, читает, тычет пальцем.) I

Стр. 263

Третий. «Порицание?» Это же надо, солнышко, это же ми­нимальный минимум. Мы тоже люди подчиненные. Нам велели.

Четвертый. Понял?

Пятый. Мы вот тебе порицание и тут же извиняемся.

Все (с *реверансом).* Мы больше не будем!

Первый. То-то! Глядите у меня. А то в другой раз даже не почешусь, поняли?

И на этот раз для пущей наглядности мы прибегнем к своеобразной стенографической форме, в основе кото­рой лежит встреча с участниками одной из творческих лабораторий в Минске.

В. С. Ну, что ж, начнем? Вчера мы обсудили идею этой миниа­тюры («для чего?»), попутно рассмотрев особенности эстрадной дра­матургии. Вечером вы имели возможность подумать над решением этой сцены... Может быть, кто-то даже зафиксировал его на бумаге?

- Да тут и так все понятно!..

- Конечно! Вместо того чтобы прижучить этого пьянчугу, его чуть ли не облизывают!

- Только бы не огорчить...

- И сами в итоге извиняются!

**В. С.** Все верно, но пока это общие слова, пересказ содержа­ния. Но... если все ясно...

- Конечно, ясно!

**В. С.** И можно приступать к репетициям?

- Можно.

**В. С.** Тогда начнем. Кто возьмет на себя смелость быть режис­сером?

- Я попробую.

**В. С.** Смелость — прекрасное качество для режиссера. А я по­зволю себе, с вашего разрешения, вмешиваться в репетиционный процесс в сугубо, так сказать, учебно-методических целях. С чего начнем?

«Режиссер». С распределения ролей,

**В. С.** Прекрасно. Распределяйте! Кое-какие основания у вас для этого есть, ведь вы уже успели познакомиться друг с другом за эти несколько дней. В своих агитбригадах вы знаете участников намного лучше, и это не только помогает вам точнее распределять роли, но и способствует — иногда даже неосознанно — формирова­нию режиссерского решения, когда конкретные возможности испол­нителя влияют на характер будущего персонажа, или даже застав­ляют вас переделывать под его яркую индивидуальность саму роль, то есть драматургический материал. В одной из своих биографиче­ских книг Андрэ Моруа приводит такие слова известного француз­ского писателя начала века Жана Жироду: «...Когда автор

Стр. 264

привыкает работать для определенной труппы (как Шекспир, как Моль­ер), между ним и его актерами устанавливается такая тесная бли­зость, что его персонажи словно сами собой вписываются в эти жи­вые формы».

Однако вернемся к распределению ролей...

**«Режиссер».** Здесь шесть действующих лиц. Первый — Пьяница. Ну, на роль Пьяницы... *(Называет имя одного из участников лабо­ратории к радостному оживлению всех присутствующих.)*

Опережая возможные домыслы, сразу замечу, что любого рода активная реакция на имя исполнителя той или иной роли отнюдь не является свидетельством того, что имярек сам пьет, или он — бракодел, или несун, что почти всегда создает в самодеятельном коллективе не­ловкую для этого актера ситуацию. Если вовремя не объяснить природу такой реакции, может последовать отказ участника от роли или «зажим» его творческих устремлений. А реакция — да еще яркая! — это не что иное, как результат работы творческого воображения всех участников, как бы проектирующих исполнителя на роль и интуитивно ощущающих его возможности в ней. Настоятельно советую при очевидной характерности персонажей при распределении ролей играть с участни­ками в своеобразную игру: пусть каждый из них попро­бует дать свой вариант распределения. Варианты зачи­тайте вслух и проследите за общей реакцией: она будет далеко не одинакова в каждом случае. И чем точнее определены в драматургии (или в результате режиссер­ского решения) характеры персонажей, логика их по­ступков, тем больше будет совпадений в разных вариан­тах распределения ролей, тем ярче будет реакция на их точное распределение.

**В. С.** Предположим, исполнителя на роль Пьяницы мы нашли. А как быть с остальными?

**«Режиссер».** Ну, это все равно... осталось пятеро; эти роли бу­дут играть... *(Здесь режиссер*» *медленно оглядывает присутствую­щих.)*

**В. С.** Почему вы так внимательно изучаете участников?

**«Режиссер».** Ищу исполнителей...

**В. С.** Но вы же сказали — «все равно»?!

**«Режиссер».** Ну да, в общем-то... Но хочется, чтобы интереснее получилось...

**В. С.** И потому выбираете?

**«Режиссер».** Да...

**В. С.** А по какому принципу?

Стр. 265

**«Режиссер.** Не знаю...

В. С. Кто из присутствующих сможет ответить на этот вопрос?

- Он ищет яркую индивидуальность!

**В. С.** Вы в этом уверены?

- Да!

**В. С.** Представьте себе, что перед вами два таких прекрасных артиста, как, скажем, Вячеслав Тихонов и Евгений Леонов. Кого из них выберете для этой миниатюры?

Все *(одновременно).* Конечно, Леонова!

В. С. А как быть с Тихоновым? Неужели ему здесь не найдет­ся роли?

- А другие артисты есть?

**В. С.** Есть. Лучшие творческие силы страны!..

- Тогда, пожалуй, не найдется...

**В. С.** Любопытно, правда? Такая яркая творческая индивидуальность не нашла себе применения в этой драматургии! Разумеет­ся, пример наш более чем условный, и актеру такого масштаба до­ступны самые разные роли, но... интуиция вас не обманывает. Ев­гении Леонов (и ряд других, кого вы сами вспомните) — предпочти­тельнее. Значит, мы ищем не просто творческую индивидуальность, а...

- А определенный характер!

**В. С.** Правильно! Характер, берущий начало в драматургии, в данном случае — в нашей миниатюре. А они есть в ней, эти харак­теры?

- Есть!..

- Нет!„

- Пьяница есть...

**В. С.** Поэтому на эту роль наш режиссер сразу нашел испол­нителя, ибо искал, имея в качестве ориентира определенный, задан­ный драматургией характер. А вот с другими персонажами оказа­лось сложнее: пришлось, внимательно вглядываясь в возможных исполнителей, искать кого?.. Или что?..

- Характер!..

**В. С.** Но чей характер?! Характер персонажа, отталкиваясь от возможностей исполнителя! В миниатюре они для каждого, кроме Пьяницы, четко не определены, и режиссеру нужно время (и что-то еще?) для формирования характера персонажей... А значит, зани­мается он сейчас не непосредственно репетиционным процессом, а...

- Формированием режиссерского решения!

**В. С.** Верно. Только это не все решение, а лишь часть его, да еще не самая определяющая. Можем мы искать характеры, не определив для себя, где это происходит, когда, кто присутствует, в каких взаимоотношениях находится и т. д. и т. п.? Вряд ли...

Стр.266

А ведь согласимся, нередко эти вопросы не возника­ют, когда мы приступаем к репетициям. Начинаем сра­зу делать, «как написано»: поставили стол и стулья, посадили людей, ввели «пьяницу» и — пошло-поехало! Слова есть, сюжет в драматургии есть — что еше надо? А надо превратить нередко встречающуюся в на­шей практике читку вслух в сценическое действие! Прос­то активно произносить текст становится куда как недо­статочным. Здесь рядом с участником появляется пер­сонаж: у него своя судьба, своя логика поступков, определенная обстоятельствами, которые мы должны выявить на основе драматургического материала. Нам надо знать, как он (а не я — участник) мыслит, чтобы понять, почему и как он говорит. Вспомним слова Бер­нарда Шоу, словно специально сказанные для учебника по режиссуре: «Написать «да» можно лишь одним спо­собом, а сказать — в миллионах интонаций». Не опре­делив того, что происходит (события!), где, когда, кто, почему действует, режиссер не сможет верно опреде­лить характер и мотивировку поступков персонажа, не сможет подсказать актеру нужную действенную задачу.

Конечно, режиссер может оказаться невиновным в том, что актер играет плохо (не будем отбрасывать та­кие понятия, как способности, талант исполнителя), но он всегда отвечает за то, что актер играет неверно. Ос­новной материал актерского творчества — действие, поэтому при работе с актером следует помнить, что точ­ность в создании образа может прийти к нему только в результате верного действия на сцене. Заставить актера действовать в предлагаемых обстоятельствах — вот ос­новная задача режиссера в работе с актером, особенно важная именно на начальном ее этапе. Совместно с исполнителем режиссеру с предельной четкостью и яс­ностью необходимо ответить на ряд вопросов, раскры­вающих для актера предлагаемые обстоятельства, скры­тые в драматургическом материале и определяющие все грани его существования на сцене: кто? где? когда? (По необходимости отвечая на эти вопросы с нараста­ющей скрупулезностью и подробностями.)

Что было до начального момента? Какие события ему предшествовали? Что происходит вокруг? Кто что делает? Почему и ради чего? С кем борется? Против кого и за что? Что мешает в этой борьбе? Кто, что помогает?

Стр. 267

Пусть вас не пугает обилие этих вопросов и еще большее число ответов на них. В агит бригадной драматургии характер эпизода, как правило, не требует столь объемной работы, какая необходима при постановке сложной многоактной театральной пьесы. Но направле­ние режиссерского поиска, алгоритм работы над много­плановой масштабной пьесой и небольшой миниатю­рой едины!

А потому последуем совету Козьмы Пруткова: «Отыщи всему начало, и ты многое поймешь!» И начнем от­вечать на вопросы.

Кто? Где? Когда?

- Это собрание бригады...

- Нет! Бригада такого не потерпит!

- Заседание профкома!

- Или треугольник цеха!

**В. С.** Чтобы сэкономить время, остановимся на этом предложе­нии. В учебных целях оно нас вполне устроит, хотя можно, веро­ятно, найти и другие варианты. Значит, заседание профкома или профбюро цеха... А раз так, то здесь есть...

**«Режиссер».** Председатель...

- Заместитель...

**В. С.** Должность, общественная нагрузка — это еще не харак­тер, здесь легко можно удариться в штампы: «начальник», — зна­чит, бюрократ; бюрократ, — значит, живот, стальной взгляд, дубо­вый стол и прочее... Но помочь нам придумать характеры эта «суб­ординация» может. Попробуем ответить на другие вопросы. Когда?

- Имеется в виду время года? Или дня? Или еще что-нибудь?..

**В. С.** Все что угодно, что, на ваш взгляд, необходимо для ре­шения именно этой миниатюры.

**«Режиссер».** Время года здесь несущественно.

**В. С.** Верно. А вот час дня? Это существенно для нас или нет?

**«Режиссер».** Пожалуй да...

**В. С.** Почему?

**«Режиссер».** Не знаю... Но думаю, что существенно.

**В. С.** Да потому, что, если впереди много времени и некуда спешить, это одно обстоятельство, а если, наоборот...

**«Режиссер»**, Лучше наоборот.

**В. С.** Конечно. Потому что это обстоятельство обостряет дей­ствие, делает его активнее, актерам, как говорится, будет что иг­рать!

- А чего это они спешат? Такое важное дело, а они спешат!

**В. С.** Забыли о целях этой миниатюры. Люди, призванные

Стр. 268

принимать подлинные меры к правонарушителям, относятся к этому важному делу формально, наплевательски, нанося вред своему предприятию, обществу. Поэтому то, что спешат, нам выгодно, это поможет раскрыть сущность нх мнимой общественной деятельно­сти.

**«Режиссер».** Я так и думал, только не смог объяснить.

**В. С.** Надо всегда стремиться к созданию острых обстоятельств: активнее будет конфликт, активнее будет и действие. Значит, время действия?

**«Режиссер».** Конец рабочего дня.

- Совпало со звонком об окончании работы.

**В. С.** А значит?..

**«Режиссер».** Все торопятся домой.

**В. С.** А кто больше всех спешит домой?

- Женщины!

- Обед надо готовить!

- Детей забрать из садика!

- В магазин забежать!..

**В. С.** Не упустим и двух таких разных моментов, как то, что в общественной работе женщин, на мой взгляд, все-таки большинство — это, во-первых, а во-вторых, их частенько бывает большин­ство и в агитбригадах. Так что и это предложение нам на руку. Теперь уже можно, наверно, подумать над каждым персонажем. Вот Председатель... Чего она хочет? \_

**«Режиссер».** Принять меры.

**В. С.** Действительные меры или?..

**«Режиссер».** Формальные. Лишь бы поскорее отвязаться!

**В. С.** Боюсь, что мы торопимся с выводами. Хорошо бы еще выяснить (найти, придумать!), что произошло до начала сцены. Должен заметить, что это традиционное для самодеятельности упу­щение — начинать сцену «с нуля», когда актеры нс несут с собой «предыдущей жизни». А ведь там, в предыдущей жизни, могут быть заложены основы конфликта пли обстоятельства определяющие его. Так что же произошло до того?

**«Режиссер».** Пришла бумага из вытрезвителя.

**В. С.** Верно! Еще?

**«Режиссер».** Рабочий день кончился.

**В. С.** И это важно. Еще?

Пауза.

Посмотрим еще раз нашу миниатюру. В ней есть фраза, позволяю­щая нам отыскать одно существенное обстоятельство, значительно обостряющее действие. Нашли?

- Пока нет...

Стр. 269

**В. С.** Я помогу. Вот она: «...нам велели принять меры». Кому велели? Кто велел? Как это произошло? Существенно это или нет?

**«Режиссер».** Еще как существенно!

- Председателю велели!..

- Устроили разнос!..

**В. С.** Продолжайте обострять обстоятельства!..

**«Режиссер».** Предупредили, что поставят вопрос о несоответ­ствии..

**В. С.** Вот это уже серьезно. Это для актера — хороший ката­лизатор действия!

**«Режиссер».** Но ведь мы решили, что все спешат, а разве будет Председатель в таком случае спешить?

**В. С.** Не будет. Ни за что! Для нее здесь решается важный во­прос, н семейные заботы, конечно, подождут.

- Значит, неверно решили?

**В. С.** Неверно. Зато процесс идет верно и в итоге поможет прийти к правильному решению.

**«Режиссер».** Но ведь другие могут спешить?!

**В. С.** Конечно. И тем сильнее, чем больше Председатель хочет разобраться с Пьяницей.

**«Режиссер».** Получается, что и здесь конфликт?

**В. С.** Получается. Вас это смущает?

**«Режиссер».** Наоборот. Теперь как-то все становится активнее.

- Мы вчера вечером пробовали уже сами играть эту сценку. Все говорили слова — и все. Все этого Пьяницу уговаривали, пока он не согласился.

**В. С.** «Уговорить» — действенная актерская задача. Она зало­жена в миниатюре. И этот вариант решения — без учета того остро­го обстоятельства, которое мы только что выявили — вполне пра­вомочен. Мы с вами ищем более активные — и, думается, более сце­нически интересные — пути решения этого эпизода, преследуя учеб­но-методические цели. Итак, интуитивно мы чувствуем, что еще более активизировали действие, добавив конфликт между Председа­телем и остальными участниками заседания. Замечу, что вместо цифровых обозначений персонажей: «Первый», «Второй», «Третий» и т. д., у нас уже появились другие слова — «Пьяница», «Председатель»...

**«Режиссер».** А могут появиться еще: Многодетная мать, Жена, у которой строгий муж...

- Или Женщина, которая спешит на вокзал встречать тетю!..

- Или Невеста, которой надо в загс!..

- Или Девушка, которой заняли очередь за сапогами!.. ч

- Или...

- Или.

Стр. 270

**В. С.** Целый поток предложений и... возможных характеров. Уже можно отбирать в зависимости от творческих возможностей испол­нителей...

**«Режиссер».** Конечно, можно! На Многодетную маму назначим... *(Называет имя. фамилию.)* Невестой будет». *(Всеобщая оживленная реакция на каждое имя.)*

**В. С.** Может быть, мы и не сумели бы придумать дополнитель­ного конфликта между Председателем и участниками заседания, а переименовать цифровых персонажей были обязаны в любом случае. Но, уж коли решено еще более активизировать сценическое дейст­вие — к чему надо стремиться всегда! — то не исключено, что и са­ма миниатюра потребует усовершенствования, которое вызвано именно характером, логикой поведения персонажей. (Полагаю, что скорректировать текст пришлось бы и в том случае, если бы допол­нительного конфликта введено не было, ибо пока все персонажи, кроме Пьяницы, обезличены. Их текст можно, ничем не рискуя, перебрасывать друг другу, он не несет в себе индивидуальных черт каждого персонажа и выполняет, в общем, лишь служебную функ­цию. По существу, здесь два персонажа, два характера — эту ми­ниатюру можно было бы сыграть и вдвоем.)

А теперь прошу вас подумать над тем, что составляет существо происходящего, сквозное действие этой миниатюры. Й здесь не обойтись без определения событийного ряда, того, «ради чего соб­рались», «с чем борются», «к чему пришли в итоге» участники сце­нического действия.

Я воспользуюсь возникшей паузой и попытаюсь крат­ко изложить некоторые положения, касающиеся харак­тера персонажей, актерских задач и действия, зерна роли и т. д. Подход к созданию характера нащупыва­ется как бы изнутри (вспомним еше раз К. Станислав­ского и введенные им понятия: «физическое самочувст­вие», «второй план» и т. п.) и реализуется на основе происходящих событий, на основе действия. В каждом событии исполнителю надо помочь определить задачу рождающую действие, причем задачи эти должны быть: направленными к партнерам; живыми, активными, дви­гающими роль вперед; увлекательными для актера; кон­кретными, образными, содержательными.

Из ряда актерских задач, решаемых в действии, слагается сквозное действие роли, то, с чем актер проходит через весь эпизод то, чего он добивается с первой и до последней реплики. Все физические и словесные дейст­вия исполнителя служат выражением сквозного действия роли. Из всех актерских сквозных действий слагается сквозное действие сценического эпизода (миниатюры,

Стр. 271

сцены), естественно выражающее сущность происходя­щей борьбы, а следовательно, и его идею. Сквозное действие роли, как правило, протекает в едином психо­физическом самочувствии, состоянии. Сквозное психо­физическое состояние, в котором осуществляется сквоз­ной действие, К. Станиславский условно назвал зерном роли. Оно связано с природой и характером сквозного "действия, с атмосферой драматургического материала, отношением к остальным действующим лицам. Сквоз­ное психофизическое состояние и природа образа стано­вятся нам понятными, когда мы отталкиваемся от ко­нечной цели данного образа и от его сквозного действия. (Например, сквозное действие «неизлечимого» больного — «хочу вылечиться». Его сквозное состояние: «Я не­излечимо болен. Но этого не может быть, я хочу, я должен вылечиться!»)

Сквозное действие и сквозное состояние неразрывны и питают друг друга.

Зерно роли и сквозное действие и создают образ персонажа. Если не найдено зерно, не может быть соз­дан и образ. Зерно роли связано с природой темпера­мента и характерностью. В поисках характерности (внешнего проявления характера) актер отталкивается "от зерна роли, ищет с помощью режиссера на основе зерна и сквозного состояния грим, костюм, походку, жест и т. п.

Поиску характерности нередко помогает своеобраз­ная анкета роли: каков тот или иной персонаж? какова его походка? жестикуляция? мимика? тембр голоса и т. п.? Ответить на эти вопросы, не опираясь на вну­треннюю сущность образа, продиктованную логикой со­бытий, нельзя.

Особенно важно определить начальное действие и круг предлагаемых обстоятельств, чтобы, уже в экспо­зиции стали ясны не только, те обстоятельства, в кото­рых протекает действие на сцене, но даже и те, которые предшествовали началу сценического произведения. И, не боясь быть надоедливым, в который уже раз под­черкну, что в основе любого события лежит конфликт: либо конфликт между отдельными людьми или группа­ми людей, либо столкновение человека со стихийными силами природы, внешними объективными обстоятель­ствами и г. п.

Bвозникновение конфликтной ситуации объясняется прежде всего тем, что люди по-разному оценивают одни

Стр. 272

и те же явления, стремятся к различным целям. Столк­нувшись в каком-нибудь конфликте, друг с другом, они либо получают поддержку, либо, наоборот, встречают сопротивление.

***Драматургия сценического действия вне столкновения, вне борьбы, вне конфликта не существует.***

Поэтому чрезвычайно важно с первых же шагов ис­кать такие события, в которых естественно и логично могли бы столкнуться полярно противоположные инте­ресы. Это необходимо для того, чтобы выявить, заост­рить конфликт, обозначив действующие и противодейст­вующую силы, составляющие основу события. (Есть ста­рая забавная байка, которую любят рассказывать в те­атральных институтах, В ней некий английский король обращается к одному из своих придворных с такой просьбой: «Ну попробуйте же хоть иногда возражать мне, чтобы я чувствовал, что нас двое».

В этой байке — укор и напоминание для нас, не правда ли?)

...А теперь вернемся к участникам творческой лабо­ратории, занятым обдумыванием сквозного действия миниатюры, и обратимся к стенограмме.

**В. С.** Ну, как подумали?

- Подумали, только хочется эту миниатюру переделать.

**В. С.** Почему?

- А там ничего нс происходит!

**В. С.** Думается, вы несправедливы к ней. В ней заложено дей­ствие... Просто вам оно теперь кажется недостаточно активным. Почему?

**«Режиссер».** Я бы убрал в ней первые две реплики: «Ну, ска­жи, пожалуйста, что больше не будешь...», «Ну, скажи, ну!..».

**В. С.** Почему?

**«Режиссер».** Потому что этого Пьяницу с самого начала пыта­ются уговаривать, а не наказывать. Сразу все понятно.

- Сквозное действие не активное!..

- Конфликт не острый: Пьянице же ничто не угрожает, он конфликтует по пустякам...

**В. С.** Ваши предложения?

**«Режиссер».** Если убрать две реплики и начать сразу: «Так нельзя. Пойми: так нельзя! Мы получили бумагу из вытрезвителя!..»

- И не надо заседающим сразу говорить, что ему «ничего не будет». Это заведомые «поддавки» получаются, а не конфликт...

- Они должны хотеть по-настоящему его наказать, и как мож­но суровее...

Стр. 273

- А он возражает...

- И они, боясь его, уступают.

**«Режиссер».** А начинать надо с самых суровых мер! «Уволить — и все тут! Хватит, натерпелись!» Тем более что Председателю сде­лали последнее предупреждение.

**В. С.** А как остальные персонажи себя при этом ведут?

**«Режиссер».** А что остальные? Они — «за»! Проголосовали — и по домам!

- Да не тут-то было «по домам!».

- Пьяница-то не согласен!..

**«Режиссер».** Конечно. Вот тут суровая кара и смягчается..,

**В. С.** Сильно смягчается?

**«Режиссер».** Поначалу нет! Но ведь здесь целая цепь уступок, после каждого его свирепого протеста.

**В. С.** Очень точный ход мысли. Сравните с оригиналом: там «заседатели» сразу пытаются добиться — и добиваются — формаль­ного, щадящего наказания. Но борьба идет только за то, чтобы он это «наказание» принял, и борьба не столь активная, какая была бы в вашем варианте... Впрочем, для окончательной победы оста­ется узнать, чем завершится эта цепь уступок, начавшаяся с пред­ложения «...гнать с работы».

- Общественным порицанием. Начали с увольнения, закончили порицанием...

- А можно придумать еще более мягкое наказание?

- Просто сказали ему: «Ай-яй-яй, нельзя!..»

**«Режиссер».** Путевку дали в санаторий! (*Оживление.)*

**В. С.** Прекрасно!

**«Режиссер».** Бесплатную!

- Бред!

*Все хохочут.*

**В. С.** Точное гротесковое решение... Оставим детализацию ха­рактеристик персонажей в качестве задания на дом и попытаемся в первом приближении сформулировать действенные задачи, чтобы понять их первостепенную важность в репетиционном процессе. Для Пьяницы?

**«Режиссер».** Избежать наказания.

**В. С.** Верно. Как он это будет делать?

**«Режиссер».** Угрожает. Нагло и резко!

**В. С.** Сразу? Он так уверен, что заседание пойдет у пего на

поводу?

- Уверен!

- С ним уже сколько раз такое было!

**В. С.** Могло бы быть! Это зависит от нас. От того, что мы оп­ределим в качестве предлагаемого обстоятельства в его «предыдущей жизни».

Стр. 274

А мы заинтересованы в том чтобы действие на сцене развивалось, чтобы было «движение роли»... Если Пьяница все зна­ет наперед, если уже не раз такое бывало, то... будет ли развитие, будет ли в его роли движение и — главное — будет ли за чем сле­дить зрителю?

**«Режиссер».** Нет, не будет. Лучше, чтобы он поначалу не знал, чем это кончится, опасался последствий. При первой угрозе для себя попробовал возразить: видит, что подействовало... Стал сме­лее, попробовал еще раз, уже увереннее — снова подействовало! И стал наглеть на глазах!.. Стал уже не просто требовать смягчения наказания, но и чуть ли не наград!..

**В. С.** Вот здесь есть движение роли, здесь есть что играть! Выстраивается целая цепочка событий, их оценок и последующих поступков. А сквозное действие при этом сохраняется, только оно не статично в роли, а развивается, и значит, действие активно, на сцене все время что-то происходит, зрителю есть за чем следить...

Здесь, уважаемый Читатель, мы, отложив в сторону стенограмму практического занятия по режиссуре, пре­доставим вам возможность разработать «линию жиз­ни» других персонажей самостоятельно, что, по сути дела, является основой режиссерского тренинга. Причем в этом творческом поиске можно дойти до такой точной и тонкой разработки характеров персонажей, их вза­имоотношений, такой детализации и глубины, которые разрушат скупые рамки короткой динамичной эстрадной миниатюры и потребуют более развернутой драматур­гии — практически пьесы. Поэтому очень важно, ото­брав главное, вовремя остановиться — и здесь все за­висит от чувства меры, понимания природы драматур­гического материала...

Из обилия всего, что вы нашли и придумали в ре­зультате длительного (желательно предварительного, самостоятельного) анализа,- нужно уметь безжалостно отбрасывать лишнее, второстепенное и обходиться ма­лыми, простыми, но самыми точными и самыми яркими, образными средствами. («Простота — самое дорогое в искусстве. Но у каждого художника свое представление о простоте. Есть простота Пушкина — и есть простота примитива. ...Высокая простота искусства — это то, к чему приходят, а вовсе не то, от чего отталкиваются. Это вершина, а не фундамент, — говорил Вс. Мейер­хольд. — Мое кредо — простой и лаконичный театраль­ный язык, ведущий к сложным ассоциациям».)

Определив событийный ряд, характеры и взаимоот­ношения персонажей, сквозное действие, актерские

Стр. 275

задачи, режиссер и участники становятся обладателями того необходимого фундамента, на котором базируется репетиционный процесс. Работа с исполнителем (и са­мостоятельная работа исполнителя над ролью) целиком строится на нем и зависит от него. И чем прочнее зало­жен этот фундамент, тем точнее, ярче и убедительнее будет конечный творческий результат.

По целому ряду достаточно объективных причин та­кой характер работы не всегда находит отражение в агит бригадной практике. Часто руководители — режис­серы, не имея возможности для такого профессиональ­ного подхода, ограничиваются интуитивными, далеко не всегда правильными ощущениями, возникшими при чте­нии сценарного материала. Эти ощущения становятся поводом для самого элементарного и не самого продук­тивного метода работы — показа, в иных случаях пе­реходящего попросту в «натаскивание на роль», Злоупотребление «натаскиванием» не только не способствует раскрытию творческой индивидуальности, воспитанию актёрской природы участников самодеятельных агитационно-художественных коллективов, в большинстве случаев не имеющих возможностей для проведения це­ленаправленных занятий по актерскому мастерству, но и лишает их самостоятельности, прививает «сценическое иждивенчество».

Конечно, показ как один из методов режиссерской работы часто бывает необходим, особенно в самодея­тельности, где исполнитель, верно понимая актерскую задачу, не располагает необходимым арсеналом вырази­тельных средств. Но показ показу рознь. Как пример сценической реализации актерской задачи он более чем правомочен и профессионален. Но если показ не опира­ется на действенный анализ драматургического матери­ала, вскрытый конфликт, характеры и т. д. и преследует только одну цель — любыми путями добиться зритель­ского успеха, то это явление небезобидное, наносящее ущерб и исполнителю, слепо и бессмысленно копиру­ющему режиссера, и самому произведению, в котором не раскрыта суть происходящего.

Правильный, грамотный характер работы режиссера над эпизодом (миниатюрой, сценкой) сам собой не га­рантирует, конечно, талантливого результата. Однако, чем полнее и точнее режиссер понимает сущность про­фессии, обладает знаниями, умениями и навыками ана­лиза драматургического произведения, работы с

Стр.276

исполнителями, тем активнее, осознаннее и целенаправленнее для него становится поиск других средств художествен­ной выразительности сценического действа: музыки, де­кораций, пластики, света, реквизита и т. д.

К примеру, в спектакле Ленинградского БДТ имени Горького «Воспоминание о двух понедельниках» по пьесе Артура Миллера Г. Товстоногов, определив характер и взаимоотношения двух персонажей, нашел такое музыкальное (и пластическое) решение: владелец склада автомобильных деталей мистер Игл-старший ходил, под­нимался по ступеням наверх (под музыку) в одном ритме (по целым нотам), а его подчиненный — Рай­монд — в четыре раза быстрее (по четвертям). Испол­нитель роли Раймонда не играл (средствами психологи­ческого театра) подхалима, зависимого человека, он только шагал в четыре раза быстрее — и дистанция между хозяином и его служащим сохранялась всегда...

Вернувшись на минутку к приведенной выше стено­грамме, заметим, что верный ход работы над миниатю­рой продиктовал и необходимую организацию сцениче­ского пространства, как минимум функционально не­обходимые элементы декоративного решения (стол со скатертью и графином, стулья и т. д.), детали реквизи­та (сумочка с косметикой для Невесты, которой конеч­но же надо привести себя в порядок перед загсом; сумки с продуктами, которые могут испортиться, для Жены, спешащей домой, на кухню, и т. д.). Любопытно, что на этом занятии практически не возникал вопрос о ми­зансцене: суть происходящего сама задала ее, причем не статично, а в динамике, зависящей от развития дей­ствия.

Если поначалу Пьяница был отделен от сидящих за столом и сиротливо жался в стороне, то потом, по мере роста веры в свою безнаказанность, он как бы пооче­редно вытеснял их, под конец нагло расположившись в кресле Председателя. Все это происходило не по прика­зу режиссера, а вытекало из логики событий, а режис­серу оставалось в итоге скорректировать мизансцены, сделать их еще острее и выразительнее.

Впрочем, это не означает, что развивать в себе уме­ние строить мизансцены не нужно, что они возникают сами собой. Возникшая мизансцена может быть верной по своей сути, но совсем не обязательно она становится сценически яркой, зрелищной, очевидной для зрителя.

Сцена — это пространство (к слову сказать,

Стр.

агитбригады не всегда полностью его используют), и режис­серам, у которых, по меткому замечанию М. Кнебель, «нет пространственного воображения и ощущения «леп­ки» фигур, нечего делать в театре». Свой замысел ре­жиссер реализует прежде всего через цепь мизансцен. Искусство построения мизансцены — это не просто уме­ние расположить актеров на сцене, найти более или ме­нее удачную композицию, это в первую очередь пласти­ческое воплощение идейно-художественного образного строя всего произведения, процесс сложный, глубокий, связанный с особенностями как самого произведения, так и условиями его реализации.

Любые самые выразительные внешне мизансцены, выстроенные в определенной последовательности, соста­вленные в определенном формальном порядке, еще не образуют гармонического целого, если они органично не вытекают из действенной логики происходящего на сцене не пронизаны непрерывно развивающейся линией действия. Равно как и точно найденное и воплощенное на сцене действие куска или эпизода, наличие непрерыв­ного действия всего произведения не приведет автома­тически к появлению выразительных мизансцен без фан­тазии и усилий режиссера. Если это и происходит, то крайне редко. Мизансцена — одно из самых выразитель­ных и могучих средств режиссуры — приобретает в работе клубных самодеятельных коллективов особое значение еще и потому, что интересная по существу, яркая и выразительная по форме, она может скрыть от зрителя недостатки исполнительского мастерства или заставить актера превысить свои возможности. И надо знать закономерности композиционного построения ми­зансцен, знать, что «кольцевые» мизансцены создают впечатление" замкнутости сценического пространства, а «диагональные» — самые динамичные; что «диагональ», Идущая из глубины сцены на зрителя, создает ощущение тяжести в движении, а от зрителя, наоборот, легкости.

Режиссер обязан понимать, ощущать природу по­строения мизансцен плоскостных и глубинных, по гори­зонтали и по вертикали, по кругу и по спирали, симмет­ричных и асимметричных. Пластический язык и темпоритмы всех видов мизансцен должны быть внутренне обоснованны. Нельзя понимать мизансцену упрощенно, Только как расположение действующих лиц для соответ­ствующего диалога. (Такое взаимное расположение ак­теров на сценической площадке называется группировкой

Стр. 278

По сути своей это лишь статический момент мизансцены, его можно сравнить с отдельным кадром из кино­фильма.)

Мизансцена же имеет определенную протяженность, она развивается во времени и пространстве и создается не ради эффектного расположения актеров. Она вопло­щает определенный момент сценической жизни персона­жей, ее нельзя рассматривать отдельно, саму по себе, в отрыве от смысла той идеи, которую она должна вопло­тить. «Хорошая, верная, образная мизансцена никогда не может быть самоцелью режиссера — она всегда яв­ляется следствием комплексного решения ряда творче­ских задач. Сюда входят и раскрытие сквозного дейст­вия, и целостность актерских образов, и физическое са­мочувствие действующих лиц, и, наконец, атмосфера, в которой протекает действие. Всем этим формируется мизансцена, и все это формирует мизансцену» (А. Попов).

Ну как тут не вспомнить слова К. Станиславского: «Режиссура — это точная наука, а не мысли и фантазии вокруг да около».

И чтобы не блуждать «вокруг да около», работая над реализацией сценического произведения, каждый из нас должен приучить себя постоянно задавать вопросы, массу вопросов, в первую очередь самому себе .Поначалу этих вопросов будет немного, но по мере расширения и углубления «круга познания» их станет все больше и больше, а творческая жизнь — все труднее и труднее. Но эти возрастающие трудности и есть залог творческо­го развития, их не следует пугаться, наоборот, к ним надо стремиться!.. И надо терпеливо выстраивать «пред­лагаемые обстоятельства», «логику событий», «сквозное действие», «сверхзадачу»... Надо уметь ставить себя в эти обстоятельства и проигрывать роли, проверяя пра­вильность действенных задач, уметь поставить их перед исполнителем и помочь ему необходимыми приспособле­ниями, подсказать простое физическое действие, уметь скупыми средствами решить каждый образ и все произ­ведение в целом. И пытаться, как ни заманчивы бывают стихийные радостные наития, грамотно строить свою работу, не надеясь на случайную удачу. Ведь удача, как гласит старый французский афоризм, приходит к тому, кто к ней хорошо подготовился!..

Стр. 279

**Беседа**

**седьмая**

**О РУКОВОДИТЕЛЕ И КОЛЛЕКТИВЕ**

Начну с определения: коллектив как понятие озна­чает не что иное, как «объединение людей, характери­зующееся общностью целей, единством интересов и совместной общественно полезной деятельностью, об­ладающее организационной оформленностью, созна­тельной дисциплиной и взаимной ответственностью каж­дого за дела коллектива, отношениями товарищеского сотрудничества и взаимопомощи». Любой самодеятель­ный коллектив — это добровольное объединение лю­дей. И объединило их искусство, творчество, а в на­шем случае — творчество специфическое — агитацион­но-художественное.

Все то, что определяет коллектив, — общественно по­лезная деятельность, организационная оформленность, сознательная дисциплина и пр. — не возникает само собой, а появляется только лишь в результате плано­мерных целенаправленных усилий, наших с Вами усилий, уважаемый Читатель. Наших и ...самого коллектива, который поначалу всего только группа по разным при­чинам собравшихся вместе людей. Хорошо, если руко­водитель заранее кропотливо выявлял их, присматрива­ясь к отношению к жизни и своему делу, обращая внимание на те, порой незаметные сразу, человеческие качества, которые в сумме позволяют говорить о соци­ально активной природе будущего участника агитбрига­ды. Воспитание социальной активности есть первейшая наша задача, без которой невозможно в нашем деле это понятие — коллектив.

И ключом к решению этой задачи — задачи

Стр. 280

создания коллектива добровольно объединившихся людей — .'является интерес, в котором соединяется многое: лю­бовь к творчеству и стремление преобразить окружаю­щий мир, тяга к общественно полезной деятельности и к общению и т. д. и т. п.

Не забудем о главном, о конечной цели нашей ра­боты— воспитании личности. Духовный мир человека не формируется всецело под воздействием логических доводов и положений, его истоки — в глубинах челове­ческой психики. Воспитательный процесс — это не только усвоение и выполнение определенных установленных правил и норм, этот процесс значительно сложнее! Потому что воспитывать, развивать в участнике коллек­тива нужно его индивидуальность, его самостоятельную способность к суждениям и оценкам, его ум и совесть, позволяющие в любых обстоятельствах (в том числе вне занятий самодеятельным творчеством, вне органи­зованной деятельности агитбригады) находить верные решения.

Говоря о воспитании, не забудем (а забываем мы об этом часто), что воспитание соседствует с перевоспита­нием. Именно с перевоспитанием чаще всего прихо­дится сталкиваться нам в коллективах самодеятельного художественного творчества, ведь к нам приходят люди, в достаточной мере сложившиеся, порой зрелые, порой с не совсем верно сформированными представлениями о тех или иных явлениях нашей жизни. А перевоспита­ние — задача еще более непростая и... еще более необ­ходимая. Не случайно В. И. Ленин видел дей­ствительную цель и назначение всего процесса куль­турного преобразования в том, чтобы создать новый тип человека, коренным образом изменив его как главную производительную силу общества и как субъекта, твор­ца и носителя новых общественных отношений. Но до­рога к этой цели — далеко не гладкая асфальтовая лен­та, рисунок ее порой причудлив и непрост, он таит в себе немало загадок и вопросов. И на каждый из них — на каждый! — мы должны найти точный ответ. А во­просы эти возникают в любой из областей, в любой из сфер нашей деятельности руководителя агитбригады. Если хотите, перечислим то главное, без чего не воз­можна наша работа:

формирование коллектива, определение его бли­жайших и перспективных целей и задач;

организация учебно-воспитательной и

Стр. 281

художественно-творческой работы, включая вопросы обеспечения этой работы всем необходимым;

постоянный поиск, формирование, создание высоко­идейного, подлинно художественного, социально важного репертуара;

работа по созданию постоянно и эффективно дей­ствующей системы связи с администрацией, партийны­ми, комсомольскими, общественными организациями, группой народного контроля и т. д.;

постоянное изучение и анализ производственных и других ситуаций, потребностей и интересов зрительской аудитории;

постоянное изучение способностей, запросов, по­требностей действующих и перспективных участников коллектива;

участие в производственных совещаниях, заседаниях художественных советов, оргкомитетов смотров и фе­стивалей и т. д.;

изучение и обобщение опыта работы других само­деятельных коллективов, агитбригад, агиттеатров, ана­лиз специальной литературы;

участие в подготовке и проведении различного рода массовых мероприятий, смотров, фестивалей, праздни­ков;

формирование планов работы, учет и отчетность;

постоянное повышение своего профессионального, культурного уровня, образование и самообразование и пр.

И это еще не все! Продолжать? Но пусть это сдела­ет каждый из вас, пополняя список строчками, выплав­ленными из собственного многотрудного опыта.

Опыт!

Что может быть ценнее его? Именно собственная 30-летняя практика работы с агит театром «Темп» Ле­нинградского ордена Ленина кораблестроительного ин­ститута («Корабелка» — первая «alma mater» автора этих строк) дала мне определенные основания и мо­ральное право, собрав воедино большой опыт коллег, взяться за эту книгу. И, вольно или невольно, в беседе с Вами (как это бывает и при наших очных встречах) не­редко приходится ссылаться на этот опыт, приводить всплывающие по ходу разговора примеры из собствен­ной практики. И каждый раз, вызывая волну благодарно­сти и любви, предстают передо мной прекрасные

Стр. 282

люди, в разное время пришедшие в «Темп» и вложившие в его жизнь свой труд, душу, страсть, люди разные, не­похожие друг на друга и в то же время напоминающие чем-то тысячи и тысячи таких же бескорыстных и пре­данных творчеству людей во всех уголках страны.

...Сколько раз — случайно или специально, для га­зеты или радиопередачи, для серьезного исследования, в Ленинграде, Владивостоке, Ереване, Северобайкальске, Мурманске, Казани, Люблине, Дрездене — зада­вали участникам нашего коллектива один и тот же во­прос: «Почему вы этим занимаетесь? Почему вы при­шли в агиттеатр?»

Тысячи ответов накопились за это время, сейчас уже и не вспомнить, кому именно они принадлежали. Но сколько они несли в себе неповторимых черт и даже судеб человеческих! Если попытаться собрать их вме­сте, получится такая пестрая картина, что голова пой­дет кругом. Судите сами:

Потому что хочется сказать ... о многом хочется сказать!..

- Потому что не могу без сцены!

- Потому что люблю петь.

- Потому что нравится вообще..,

- Потому что здесь хорошие, интересные ребята.

- Потому что здесь занимается друг, вот я и пошел за ним.

- Потому что руководитель нравится.

- Потому что Оля здесь (!).

- Потому что хочу попасть на профессиональную сцену. И попаду!

- А что дома делать?

- Хочу поездить, страну посмотреть, мир, людей.

- Потому что... только я вам этого не говорил... Потому что, когда я на сцене, а зал полон и аплоди­сменты, это здоровоЛ

- Потому что хочу обращаться со сцены к людям с тем, что меня волнует... и чтобы меня поняли!

- Потому что театр активный, острый по своим задачам, четко ощущающий проблемы современной жизни. А меня они тоже волнуют, и я захотел вместе с театром принять участие в их разрешении... Конечно, я понимаю: театром всех проблем не решить, но он бо­рется, и поэтому я здесь.

- Потому что...

- Потому...

Стр. 283

Поди уж тут разберись, выведи закономерности... И все-таки они есть. Уже стали появляться в книгах и статьях точные определения функций художественной самодеятельности:

утверждение социалистического образа жизни;

реализация творческой активности участников;

удовлетворение потребностей в общении, отдыхе, развлечении;

поиск призвания;

компенсация неудовлетворенности нетворческим характером труда и т. д.

Разрыва между ответами участников и определения­ми ученых нет. Все это содержится в многочисленных «потому что», может быть, только в неявной форме.

Диапазон потребностей огромен. Для разного возра­ста, разной среды, местности он тоже разный. Это на­ше дело — тех, кто на разных уровнях этой сложной и разветвленной организационной творческой системы руководит ею, — стараться выявить, ощутить, вычислить их, в конце концов, сделать все, чтобы люди пришли к нам.

Время все больше и больше просит, требует, взыва­ет, настаивает — будущему нужен новый человек! Луч­ше, чище, умнее, духовно богаче! Новый человек но­вой жизни — активный, желающий во всем разобраться, не равнодушный к делу, к жизни, к миру... Природа социальной активности человека — родная сестра при­роды творческой. Воспитывая, развивая ее в себе при помощи коллектива, руководителей, того творческого дела, которым этот коллектив живет, с собственной по­мощью, наконец, человек развивается и социально— это сплошь и рядом подтверждается практикой нашей жизни.

Мы, руководители агитационно-художественных кол­лективов, часто забываем о самом главном — о разли­чии между задачами искусства профессионального и ис­кусства самодеятельного.

Нет-нет, это различие не в принципах работы режис­сера над спектаклем или актера над ролью — эти прин­ципы едины, их фундаментальные основы заложены К. Станиславским и развиваются постоянно всей жизнью, всем движением театрального дела.

Глазное различие — в степени и характере ответственности за развитие личности члена коллектива. Про­фессиональное искусство обязано прежде всего растить

Стр. 284

мастера, ибо, чем выше мастерство, тем сильнее воз­действие на зрителя. В самодеятельности же задача раз­вития мастерства — только «одна из» и, наверное, не самая главная. Не кадры для профессиональной сцены готовит самодеятельность (во всяком случае, далеко не только их, хотя это нередко происходит на практике, а настоящих, активных, честных, ярких людей для... для работы, для любви, для семьи... Для жизни

Мастер и человек — понятия неразделимые, недаром известный кинорежиссер С. Герасимов сказал как-то, что, хуже или лучше, артистов готовить в творческих вузах уже научились, теперь хорошо бы научиться вос­питывать в них личность. В самодеятельном творчестве на первом месте — воспитание личности.

Никто не оспаривает права художественной само­деятельности быть резервом искусства профессиональ­ного. (И удачных примеров тому немало: из любителей в итоге родился МХАТ.) Но это далеко не единственная и не ведущая его функция, не она определяет целесооб­разность существования системы художественной само­деятельности. В конце концов, создание высокого худо­жественного результата — прямая обязанность искусст­ва профессионального. Да и сам спор о его критери­ях— дело более чем непростое. Г. Товстоногов важней­шим из всего многообразия таких критериев назвал ре­акцию зрителя. И если вспомнить зрительный зал в ма­леньком клубе фабрики, красном уголке цеха или на полевом стане во время посевной, где свой коллектив языком искусства разговаривает со своим зрителем, то можно, наверно, признать, что в большинстве случаев самый скромный концерт или композиция, незатейли­вая инсценировка, программа агитбригады, посвящен­ная животрепещущим проблемам, вызывают такую ре­акцию своего зала, своей аудитории какую не встре­тишь иной раз и на спектакле самого известного театра! Этот пример не ставит под сомнение значение ху­дожественных критериев в работе самодеятельных кол­лективов, он только свидетельствует о том, что на це­ховом уровне своего существования на предприятиях, в институтах, колхозах, совхозах, школах и т. д. действуют непростые законы взаимоотношений коллектива и ауди­тории, отличные от принципов существования профес­сиональных художественных организмов.

Конечно, самодеятельный творческий коллектив мо­жет достичь высокого художественного результата и

Стр. 285

привлечь интерес самого широкого зрителя, но, скажем откровенно, если это не удается (а причин тому много1), разве можно упрекнуть руководителя, в коллективе ко­торого с интересом занимаются вчерашние трудные подростки, буквально на глазах обретающие подлинные гражданские, нравственные, человеческие качества, ин­терес к окружающей жизни, к своей настоящей или будущей профессии, формирующиеся под воздействием этого самого руководителя и всего коллектива.

Воспитание личности — это та вершина, на достиже­ние которой направлены все усилия людей, ответствен­ных за развитие художественной самодеятельности. За­нятия ею — не путь приобретения «второй профессии» (был в недалеком прошлом такой излюбленный заголо­вок для статей о художественных самодеятельных кол­лективах), это путь становления личности.

Правительство уделяет важную роль самодеятельного твор­чества в воспитании современых людей, считая его важ­ным средством идейно-политического, трудового, нрав­ственного воспитания. Об этом ярко свидетельствуют и задачи, которые всегда стояли перед нами в периоды проведения всех всесоюзных фестивалей и смотров са­модеятельного художественного творчества в нашей стране, задачи, направленные на воспитание человека, на развитие его творческих способностей. Потому и должна быть художественная самодеятельность явле­нием подлинно массовым, общедоступным, демократич­ным, организованным, в общем, таким, чтобы выполне­ние этих задач было ей по плечу. И пусть ее участники, увлеченные великой магией творчества, пройдут эту прекрасную коллективную школу становления творчески активной личности и проявят потом свой возросший творческий потенциал, свою возросшую социальную активность в цехе завода и в поле, в институте и кон­структорском бюро, всей своей дальнейшей жизнью в который раз уже доказывая, что не зря трудится, забы­вая порой об отдыхе, большая армия преданных своему благородному делу культпросветчиков — от заведую­щего сельским клубом до директора огромного Двор­ца культуры, которых по призванию и долгу объеди­няет одно слово — Воспитатель.

Стр. 286

**Рекомендуемая литература**

Генкиц Д., Конович А. Сценарное мастерство культлросветчика, —М., 1984, — 134 с.

Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. — М., 1961, —312 с.

Каргин А. С. Воспитательная работа в самодеятельном художе­ственном коллективе. — М.: Просвещение, 1984.— 224 с.

Луначарский А. В. Агитация и искусство // Собр. соч. — М., 1967, —Т. 7, —735 с.

Миронова В. М. ТРАМ: Агитационный молодежный театр 1920 — 1930-х годов.-Л, 1977,— 127 с.

Р о ж и н с к и й А. Я- Звонкоголосая агитация. — М.: Политиздат, 1986.-64 с.

Русская советская эстрада. 1917—1929: Очерки истории. — М.,

1976.- 407 с.

Рубб А. Режиссер пришел в агитбригаду. — М.: Профнздат,

1982.-152 с.

Саруханов В. А. Рабочая агитбригада. — М.: Профнздат,

1982.-152 с.

Станиславский К. С. Этика. — М., 1956. — 44 с.

Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. — 2-е изд. — М., 1972.- 270 с.

Художественная самодеятельность на предприятии. — М.: Профиздат, 1984. — 336 с.

Чечети и А. И. Основы драматургии театрализованных представ­лений. — М.: Просвещение, 1981.— 192 с.

**Содержание**

От автора

Беседа первая. О главном

Историческое становление самодеятельного агитационно-худо­жественного движения

Уроки на сегодня

Беседа вторая. О гласности и правде

Современные самодеятельные коллективы художественной аги­тации и пропаганды

Беседа третья. О критике и чрезвычайной осторожности

Драматургия агитационно-художественных представлений

Беседа четвертая. О «трех китах» драматургии

Первый драматургический практикум

*Сценарий для самостоятельного анализа.* «Опасный беглец»

Беседа пятая. О документальном и художественном

Второй драматургический практикум

Режиссура агитационно-художественного спектакля

Выразительные средства режиссуры

Беседа шестая. О творчестве и ремесле

Репетиционный процесс

Режиссерский практикум. Как готовиться к удаче?

Беседа седьмая. О руководителе и коллективе

Рекомендуемая литература

*Валерий Арменович Саруханов*

**Агитбригада:** Проблемы. Рекомендации. Сценарии

Зав. редакцией М. И. Корнилова. Редактор О. В. Ермолаева. Ху­дожник Ф. Е. Барышев. Художественный редактор Р. Р. Адагамов. Технический редактор Л. Н. Н и к и г и и а. Корректор 3. А. Б е т е в а.