Г.А.РОМАНОВА

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ

АДМИНИСТРАЦИЯ СМОЛЕНСКОЙ ОБЛАСТИ
ДЕПАРТАМЕНТ СМОЛЕНСКОЙ ОБЛАСТИ ПО КУЛЬТУРЕ
ОБЛАСТНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«СМОЛЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ»

УТВЕРЖДАЮ:

Проректор по учебной и воспитательной работе _____ Е.В.Горбылева
«_____» _____ 20____г.

ДОКУМЕНТ ПОДПИСАН
ЭЛЕКТРОННОЙ ПОДПИСЬЮ

Сертификат: 052a556b0039ad5f8c4f749b3ade26ca30
Владелец: Подгузова Елена Евгеньевна
Действителен: с 31.05.2021 по 31.05.2022

Обсуждена на заседании кафедры:

И.о.зав. кафедрой _____ С.В.Асриева
Протокол № ___4____
от «___17___» ____декабря_____ 20__21__г.

Г.А.РОМАНОВА

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ

рабочая программа дисциплины для обучающихся по направлению 51.03.05 Режиссура театрализованных представлений и праздников, **направленности –** Театрализованные представления и праздники; **форме обучения:** очной

Смоленск
2021

1. ЦЕЛИ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Формирование целостного представления об основных этапах развития мировой и отечественной праздничной культуры, базового понятийного аппарата в области праздничной культуры, основных законах построения праздника.

2. МЕСТО ДИСЦИПЛИНЫ В СТРУКТУРЕ ОПОП ВО:

Является дисциплиной обязательной части Блока 1 «Дисциплины (модули)».

3. ФОРМИРУЕМЫЕ КОМПЕТЕНЦИИ В РЕЗУЛЬТАТЕ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ.

УК-5. Способен воспринимать межкультурное разнообразие общества в социально-историческом, этическом и философском контекстах

В результате освоения дисциплины обучающийся должен:

Знать: - основные понятия археологии, этнологии, истории, культурологии; сущность и функции исторического знания; основные подходы к изучению культурных явлений; многообразие культур и цивилизаций в их взаимодействии во временной ретроспективе, формы межкультурного взаимодействия; особенности и этапы развития духовной и материальной культуры народов мира; роль науки в развитии цивилизаций, взаимодействие науки и техники, связанных с ними современных социальных и этических проблем и достижений наук о природе, обществе и коммуникационных технологиях.

Уметь: - применять научную терминологию и основные научные категории гуманитарного знания; самостоятельно выявлять причинно-следственные связи исторических событий и явлений; определять факторы универсальности и уникальности исторического развития цивилизаций мира; проводить сравнительный анализ особенностей исторического развития культур и цивилизаций, материальной и духовной культуры народов мира;

Владеть: - навыками аргументированного изложения собственной точки зрения, корректного и конструктивного ведения дискуссии; приемами презентации результатов собственных теоретических изысканий в области межкультурного взаимодействия; навыками определения вклада выдающихся деятелей и общественных движений в историческое развитие стран и народов мира.

ПК-2 – знание исторических и современных технологических процессов при создании различных театрализованных или праздничных форм.

В результате освоения дисциплины обучающийся должен:

Знать: основные положения теории и практики режиссуры, профессиональную терминологию, сложившуюся в современном театральном искусстве; принципы репетиционной работы при подготовке театрализованных представлений.

Уметь: различать особенности применения технологий режиссуры театрализованных представлений и праздников в соответствие с конкретными задачами профессиональной деятельности и в соответствии с запросами общества.

Владеть: методикой реализации технологий режиссуры театрализованных представлений и праздников в связи с задачами организации в различных сферах социальной практики.

ПК-9. знание исторических и современных творческих методов, приемов и технологий, используемых при создании различных театрализованных или праздничных форм

В результате освоения дисциплины обучающийся должен:

Знать: творческое наследие мастеров классической режиссуры и актерского мастерства и режиссуры массового театра; исторические и современные театральные жанры.

Уметь: воплотить свою идею и творческий замысел художественно-выразительными средствами режиссерского искусства;

Владеть: навыками режиссуры и актерского мастерства; творческими методами и игровыми технологиями праздничных форм культуры.

4. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ ДИСЦИПЛИНЫ.

Общая трудоемкость дисциплины составляет 5 зачетных единиц, 180 часов.

№ п/п	Раздел дисциплины	Семестр по очной форме обучения	Недели семестра по очной форме обучения	Виды учебной работы, включая самостоятельную работу студентов и трудоемкость в часах по очной форме обучения				Форма текущего контроля успеваемости (по неделям семестра) форма промежуточной аттестации (по семестрам) по очной форме обучения
				Лекции	Семинары	Практические	Самостоятельная работа	
1	РАЗДЕЛ I. Празднества и театрализованные представления: от античного мира до новейшего времени.	1	1-8	26	22		36	Экзамен
		1	9-16	2	4		3	
2	РАЗДЕЛ II. Народные обряды, празднества и представления в дореволюционной России.	2	1-9	8	8		12	Курсовая работа
3	РАЗДЕЛ III. Театрализованные представления и празднества советского периода	2	10-18	16	16		27	Экзамен
			ВСЕГО: 180	**52**	**50**		**78**	

5. ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

При проведении занятий и организации самостоятельной работы обучающихся используются:

ТРАДИЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ОБУЧЕНИЯ, предполагающие передачу информации в готовом виде, формирование учебных умений по образцу: лекция-изложение, лекция-объяснение, практические работы, контрольная работа и др.

Использование традиционных технологий обеспечивает ориентирование обучающегося в потоке информации, связанной с различными подходами к определению сущности, содержания, методов, форм развития библиографоведения.

Практические и семинарские занятия обеспечивают развитие и закрепление умений и навыков определения целей и задач развития, а также принятия наиболее эффективных решений по их реализации; анализ современных подходов к развитию библиографоведения, его методологической базы.

5.1. СОДЕРЖАНИЕ РАЗДЕЛОВ (ТЕМ) ДИСЦИПЛИНЫ
ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН ДИСЦИПЛИНЫ

Раздел / тема	семестр	Недели семестра	Количество часов по очной форме обучения				
			Всего	Лекций	Семинаров	Практических	Самостоятельная работа студента
РАЗДЕЛ I. Празднества и театрализованные представления: от античного мира до новейшего времени.							
Тема 1.Теоретические аспекты праздничной культуры.	1	1-2	**9**	4	2		3
Тема 2. Миф как методологическая основа сценариста-постановщика массовых зрелищ.	1	3-4	**7**	2	2		3
Тема 3. Древний Египет. Происхождение обрядов и праздников.	1	4	**5**	2			3
Тема 4.Празднества Древней Греции.	1	5-6	**9**	2	4		3
Тема 5. Истоки народных празднеств и представлений в Древнем Риме.	1	7-8	**7**	2	2		3
Тема 6. Театрализованные представления и праздники периода Республиканского Рима.	1	8	**5**	2			3
Тема 7. Театрализованные представления и зрелища периода Римской империи	1	9-10	**9**	2	4		3
Тема 8. Массовые празднества, шествия и представления Средневековья	1	11-12	**9**	2	4		3
Тема 9. Праздники огня средневековой Европы	1	13	**5**	2			3
Тема 10.Карнавалы эпохи Средневековья и Возрождения.	1	13-14	**7**	2	2		3
Тема 11. Театрализованные представления итальянской комедии дель арте.	1	15-16	**7**	2	2		3
Тема 12 Своеобразие эстетики представления традиционного театра Кабуки	1	16	**5**	2			3
Тема 13. Празднества Французской революции	2	1-2	**9**	2	4		3
РАЗДЕЛ II. Народные обряды, празднества и представления в дореволюционной России.							
Тема 14. Обряды, народные	2	3-4	**9**	2	4		3

празднества, представления у славянских племен.							
Тема 15. Народные представления и массовые празднества в России периода XIV-XVII веков	2	5	**5**	2			3
Тема 16. Празднества и представления XVIII века	2	5-6	**7**	2	2		3
Тема 17. Городские массовые гулянья и праздники предреволюционного периода (XIX век)	2	7-8	**7**	2	2		3
РАЗДЕЛ III. Театрализованные представления и празднества советского периода							
Тема 18. Массовые празднества и представления периода революции и Гражданской войны	2	8	**5**	2			3
Тема 19. Празднества, фестивали, массовые гулянья 20-х – 30-х г. XX века.	2	9-10	**9**	2	4		3
Тема 20. Массовые празднества, фестивали, ритуалы и обряды, театрализованные представления 50-х – 80-х годов	2	11	**5**	2			3
Тема 21. Специфические особенности эстрадного представления	2	11-12	**7**	2	2		3
Тема 22. Массовые художественно-спортивные представления на стадионе	2	13-14	**9**	2	4		3
Тема 23. Эстетика театрализованных представлений под открытом небом	2	15	**6**	2			4
Тема 24. Праздники и театрализованные представления постсоветского (переходного) периода	2	15-16	**8**	2	2		4
Тема 25. Современный синкретизм искусств: миф, ритуал, театр, цирк и театрализованные представления.	2	17-18	**10**	2	4		4
ИТОГО			**180**	**52**	**50**		**78**

РАЗДЕЛ I. Празднества и театрализованные представления: от античного мира до новейшего времени.

Тема 1.Теоретические аспекты праздничной культуры.

Празднично-обрядовая культура человека позволяет идентифицировать культуру, отличить одну культуру от другой, сохранить национальную идентичность. Оценки прошлого, настоящего и будущего, которые мы делаем исходя из понимания состояния обрядовой культуры, формируют культурно-историческую ориентацию общества и его личностей, потому что она

отражает отношение к жизни и смерти, к труду, ко времени и пространству, религиозные представления, принятые в той или иной социокультурной среде. Впервые к рассмотрению традиционной народной культуры как явлению народного творчества обратился Воронов В.С. В своих исследованиях автор раскрывает содержание и смысл народного искусства, своеобразие его стиля. Воронов В.С. указал на то, что по своей природе народное художественное творчество несколько «наивно», как детское искусство. «Бытовое искусство русского крестьянства, как и всякое глубокое и сложное культурное явление, для своего всестороннего познания требует настойчивого, внимательного изучения» - писал он. В культуре Древней Руси было множество разнообразных обрядов и ритуалов. Культура народа неразрывно связана с его бытом, повседневной жизнью, как и быт народа, определяемый уровнем развития хозяйства страны, тесно связан с культурными процессами. Вся жизнь людей (образ жизни) была обрядово оформлена, ритуализирована. Согласно общепринятому определению, обряд, ритуал, церемония - совокупность условных, традиционных действий, лишённых непосредственной практической целесообразности, но служащих символом определённых социальных отношений, формой их наглядного выражения и закрепления. Для доклассового общества характерна недифференцированность бытовых, производственных и религиозных обрядов. С возникновением классового государства и церкви формируются специфическая церковная обрядность, ритуалы и церемонии, связанные с общественной и государственно-политической жизнью (например, придворные церемонии), и продолжают существовать традиционные бытовые обряды, особенно долго сохраняющиеся в крестьянской среде. К их числу относятся производственные обряды, связанные с земледелием, например с жатвой (зажинки, дожинки), животноводством (обряды, приуроченные к весеннему выгону скота), рыбной ловлей, охотой, строительством новых жилищ, рытьём колодцев и т.п., и семейные (обряды, связанные с рождением и смертью, инициации, свадьба и т.д.). В связи с годичной повторяемостью хозяйственной деятельности и её календарной приуроченностью обряды первой группы, в отличие от семейных, принято называть календарными. Обрядные действия могли быть магическими (включая вербальную, т. е. словесную, магию), символически-демонстративными или игровыми. Особую группу обрядов образуют гадания (магические обряды), предназначенные для предсказания дальнейшего течения жизни гадающих. Обряд состоит из следующих компонентов: во-первых, это символическое действие или ритуальное поведение участников обряда, из элементов материальной культуры в виде ритуальной пищи, одежды, атрибутики и речевого поведения участников обряда в словесном и музыкальном выражении. Не только сам обряд, но и каждый его компонент выполняет определенную функцию. Несколько обрядов, выполняющие одну функцию, образуют обрядовый цикл или комплекс. В свою очередь, несколько обрядовых циклов образуют ритуал, который характеризует определенное социальное событие или действие. Обрядовые ритуалы, характеризующие все стороны жизнедеятельности этноса, составляют его ритуальную систему. Ее структура схематически выглядит следующим образом: обрядовое действие - обряд - цикл - ритуал - система. Обряд является одним из способов существования традиций. Культуролог Захаров А. В. пишет о традиции следующее: «Отношение к традиции может отличаться в зависимости от того, как трактуется связь между прошлым и настоящим. В первом случае, традиция воспринимается как некие реликты, как специфические «сгустки», «уплотнения» прошлого в настоящем. В другом случае, прошлое осознается как всегда присутствующее в настоящем, как постоянно в нем воспроизводящееся». Человек, рожденный в традиционной культуре, сразу попадал в поле действия сложившихся, не обсуждаемых норм и правил, которым он должен был неукоснительно следовать. Причем регламентации подвергались все сферы жизни человека - от сакральных, смыслообразующих компонентов (картина мира, представления о жизни и смерти, религиозные воззрения) до обыденных, повседневных забот, связанных с тем, что и как есть и пить, во что одеваться, как проводить праздники и будни и т.д. Кроме того, традиции крестьянской и городской культуры в прошлом отличались большей длительность по времени, большей устойчивость по сравнению с традициями в современной культуре. Смена их происходила не так быстро и лавинообразно, как это имеет место в новейшее время. Таким образом, важно зафиксировать, что традиционная культура от современной отличается не наличием или отсутствием традиций, а их длительностью и степенью устойчивости». Из всего следует, что традиции и обрядность - это составная часть духовной культуры, отражающая духовную сущность народа, его мироощущение в различные периоды исторического развития.

Тема 2. Миф как методологическая основа сценариста-постановщика массовых зрелищ.

Разговор о взгляде на миф, несомненно, стоит начинать с самого начала, «от истоков»: с определения. Что такое миф? Что мы понимаем под этим термином? Почему, в конце концов, мы называем миф мифом (ведь даже подобный вопрос - касающийся скорее этимологии термина, нежели его содержания, - иногда требует уточнения)? Заговаривая об этом, мы тут же сталкиваемся со вполне предсказуемым препятствием: будучи одним из фундаментальных понятий всей современной философии вообще, миф – как и все подобные понятия – терминологически весьма сложно дефинируем; а сложность определения – как, опять же, и в большинстве подобных случаев, - влечет за собой куда б**о**льшую, чем в случае менее фундаментальных терминов, частоту попыток определения. В частности, об этом в «Аспектах мифа» писал М. Элиаде: «Трудно найти такое определение мифа, которое было бы принято всеми учеными и в то же время доступно и неспециалистам. Впрочем, возможно ли вообще найти то универсальное определение, которое способно охватить все мифы и все функции мифов во всех архаических и традиционных обществах? Миф есть одна из чрезвычайно сложных реальностей культуры, и его можно изучать и интерпретировать в самых многочисленных и взаимодополняющих аспектах». За всю историю исследования этого понятия термин «миф» дефинировался много раз, самыми различными способами и в рамках самых разных традиций – и пусть даже получившиеся определения сходились в самых базовых вещах (забегая вперед, можно привести в качестве образца подобного «момента согласия», к примеру, существование архаического мифосознания как особого типа мировоззрения и его нарративную и/или ритуальную выразимость в рамках архаической культуры), о каком-то сходстве мнений даже между конкретными философами при этом говорить не приходилось; а уж тем более - о какой-либо абсолютно единой позиции по вопросу подробного определении мифа, разделяемой целыми школами, учениями и концепциями. Таким образом, пытаясь найти какое-либо определение мифа, разделяемое всеми исследователями этой темы, за неимением такового в сколь-либо полной форме мы приходим к единственному возможному варианту: сведению данной задачи к поиску вышеупомянутых базовых, максимально простых закономерностей и столь же максимально простого и общего (и при этом так или иначе общепринятого) определения мифа как такового. Источниками данного определения - подбираемыми по признаку наибольшей нейтральности, не-выраженности какого-либо из упомянутых нами во введении подходов к концептуальному анализу мифа; наиболее выраженного стремления к сугубой констатации признаков и функций мифа вне пространства рассуждений о его генезисе, об определяемой в рамках какого-либо «центризма» сущности и о его месте в философском контексте, - послужат формулировки термина «миф» и атрибутируемых ему свойств, данные: а) изданием «Философия. Энциклопедический словарь» под ред. А. А. Ивина (могущийся показаться странным выбор столь «не-фундаментального» источника с определенной точки зрения вполне объясним – он обусловлен принципиальной и основополагающей ролью, которую нейтральность и философская «внеконфессиональность» в идеале должны играть в энциклопедических изданиях; возможностью использования «общего» и «не-углубленного» словарного определения в качестве своего рода нулевой точки отсчета для всех прочих вариантов дефинирования мифа); б) А. А. Мишучковым в его статье «Специфика мифосознания»; в) Е. М. Мелетинским в работе «Миф и двадцатый век»; г) Мирчей Элиаде в первой главе его работы «Аспекты мифа» (несмотря на достаточно явную принадлежность М. Элиаде к одной из концепций «центризма», - в силу чего, казалось бы, использование его работ как теоретического базиса при попытке максимально вне-интенционально определить миф в принципе противоречит подобному намерению, - мы все же не можем не пользоваться данным текстом, хотя бы и стараясь использовать здесь максимально нейтральные, общие и внеинтенциональные определения; не можем – в силу, в частности, того, что именно Элиаде принадлежит один из вариантов весьма глубокого анализа мифа как повествования); д) Ю. С. Осаченко в некоторых главах монографии «Онтология мифа: различение тождества». Во-первых – в самом очевидном, «словарном» своем понимании, - миф представляет собой текст. Именно в виде текста (вербального либо ритуально-символического) миф стал известен науке; именно такое понимание было определяющим для большинства исследователей – и остается если и не определяющим, то неустранимым и неснимаемым, «имманентно присущим» обсуждениям мифа в наше время. И именно из такого понимания, в конце концов, выводятся все последующие рассуждения о мифе: через какое понятие бы не объясняли и не дешифровывали – вечным и основным примером для исследований все равно остается миф как нарратив, миф как

сказание, миф как определяемый Свасьяном кассиреровский «сказ». ; какие бы новые смыслы не обнаруживались нами, какими бы новыми значениями мы не наделяли понятие мифа – они всегда будут выводимы из закономерностей, впервые обнаруженных при исследовании мифа как нарратива, и мифический нарратив всегда будет пониматься как внешняя, самая очевидная и доступная, форма их выражения.

Именно на подобную методику дефинирования мифа опираются и авторы используемых нами определений. В этом ключе, например, трактуется миф в нашем «стартовом», «нулевом» определении – в статье «Миф» энциклопедического словаря по философии под ред. А. А. Ивина: «…сказание, воспроизводящее в вербальной форме архаические верования древних (и современных первобытных) народов, их религиозно-мистические представления о происхождении Космоса, явлениях природы и событиях социальной жизни, деяниях богов, героев, демонов, «духов» и т.д.». Схожим образом – хотя и в более углубленном, узкоспециальном варианте, - трактуется понятие мифа и в тексте Е. М. Мелетинского: «Миф как описание модели мира разворачивается в форме рассказа о происхождении мира. Космизация, в частности, проявляется как выделение суши из первичного океана, отделение неба от земли как первоначальное появление небесных светил, растений, зверей и людей, как борьба поколений богов — младшего против старшего, как борьба богов или героев с чудовищами или великанами, которые мыслятся как воплощение сил Хаоса. Первые герои мифа — это боги-первопредки, порождающие биологически-магические космические объекты, демиурги, изготовляющие те же космические объекты как ремесленники, и "культурные герои", находящие культурные объекты в готовом виде, часто где-то в иных мирах. "Культурные герои" иногда совершают также демонически-комические действия или им противостоят демонически-комические двойники. Формирование Космоса в мифе совершается в некое "раннее" мифологическое время, в котором сосредоточены основные события, происходящие в мифе, что отвечает его моделирующей функции. События "раннего" времени — это как бы кирпичики мироздания». Стоит заметить, что определение, данное Мелетинским, явно опирается на определение, данное мифу М. Элиаде: «…миф излагает сакральную историю, повествует о событии, произошедшем в достопамятные времена «начала всех начал». Миф рассказывает, каким образом реальность, благодаря подвигам сверхъестественных существ, достигла своего воплощения и осуществления, будь то всеобъемлющая реальность, космос или только ее фрагмент: остров, растительный мир, человеческое поведение или государственное установление. Это всегда рассказ о некоем «творении», нам сообщается, каким образом что-либо произошло, и в мифе мы стоим у истоков существования этого «чего-то». Миф говорит только о происшедшем реально, о том, что себя в полной мере проявило. Персонажи мифа — существа сверхъестественные. Они общеизвестны, так как они действуют в легендарные времена «начала всех начал». Миф раскрывает их творческую активность и обнаруживает сакральность (или просто сверхъестественность) их деяния. В целом миф описывает различные, иногда драматические, мощные проявления священного (или сверхъестественного) в этом мире. Именно эти проявления явились реальной основой создания мира, и сделали его таким, каков он есть сегодня». Таким образом, мы можем в общей форме постулировать первую фундаментальную черту мифа, важную для дальнейшего анализа – и для построения нашего собственного определения, которое будет дано в конце этой главы. Первое наше суждение о мифе звучит так: внешняя форма мифа есть нарратив; повествование, «сказ» - вербально и/или как-либо иначе символически выраженный рассказ о каких-либо мировоззренчески важных событиях. Стоит обратить внимание на последнюю фразу в тексте Элиаде – ибо она органично переводит нас к рассмотрению следующего вопроса, вытекающего из найденного нами «базового» определения мифа; и звучит он следующим образом: «Если миф – в его наиболее простом, всеобщем понимании, - выражается (каким бы ни было его глубинное содержание и чем бы оно ни обуславливалось) в нарративной форме, в форме повествования (вербального, символического/ритуального либо визуального), то: о чем говорится в этом повествовании? О чем говорит миф, и что есть его субъект?»

Пытаясь найти ответ на этот вопрос путем сравнения позиций различных исследователей, мы приходим к следующему выводу: содержанием мифонарратива, его «символическим багажом» являются высказывания особого рода – высказывания о фундаментальных моментах человеческой жизни. Подобная тенденция заметна и в приведенных нами выше определениях Е. Мелетинского и М. Элиаде. К ней и вообще склоняется большинство авторов, пишущих о мифе – даже не концентрируй они внимания на концептуализации мифа как нарратива, они все равно выделяют какой-либо ряд тем, фигур и сюжетов как характерный для определяемого этим нарративом

мышления. Так, в концепции К. Леви-Стросса определяющую роль играют т.н. инварианты, дихотомии понятий – понятий резко противоположных, несводимых друг к другу, и при этом фундаментальных и основополагающих для этого мира (жизнь/смерть, болезнь/здоровье, день/ночь и т. д.). При этом миф (функцией которого, по Леви-Строссу, и является сведение этих дихотомий воедино) объясняет и примиряет их через концептуализацию их в рамках мифонарратива; - и в связи с эти стоит заметить еще одну важную особенность леви-строссовской трактовки мифа: события эти трактуются в рамках мифонарратива как происходящие в начале времен, при самом сотворении мира; фактически же, с точки зрения внешнего интерпретатора, они происходят «вне времени» , объясняя равно события прошлого, настоящего и будущего. Схожие идеи – в самом общем варианте, конечно же, и с поправкой на общую разницу концепций - мы встречаем у Эрнста Кассирера; ср. у К. Свасьяна в его работе о Кассирере: «…Временному аспекту в построении мифического предметного мира Кассирер придает большее значение, чем пространственному. Миф, считает он, начинается не только с формирования картины в образах богов и демонов, но и с сообщения этим образам происхождения, жизни во времени, с перехода от образа богов к сказу о богах («миф» и есть, собственно, сказ). <…> «Подлинный характер мифического бытия, - подчеркивает Кассирер, - обнаруживается лишь там, где оно выступает как бытие происхождения. Вся сакральность мифического бытия восходит в итоге к сакральности происхождения». Ориентация во времени предполагает ориентацию в пространстве, и лишь с формированием последней возникает более дифференцированное сознание времени. Первичное членение его зиждется все еще на смене света и тьмы, дня и ночи; схема ориентации адекватна здесь пространственной схеме… [время], как и пространство, мыслится не в системе отношений, но в олицетворенности существ, что приводит к культу времени и отдельных временных разрезов…». Частично близки к данной позиции и взгляды Я. Э. Голосовкера («Мы любуемся чешуей мифологического зверя, не видя в этом фантастическом чудовище <…> тех первых загадочных лучей познания, которые бросает ум-воображение на все самое нежное и самое кровожадное в человеке и в мире» ; и (как ни странно) взгляды классиков эмпирико-антропологического подхода к мифу – Тайлора и Фрэзера (нарратив о богах, хотя и признается плодом «поэтического вымысла» и не наделяется более глубокой антропологической перспективой, все же постулируется как архаичный вариант осмысления одного, опять же, из основополагающих для мира примитивной культуры процессов – изменений в природе, смены времен года ; и позиция А. Ф. Лосева (ср. во второй главе его «Диалектики мифа»: Миф – не идеальное понятие, и также не идея и не понятие. Это есть сама жизнь. Для мифического субъекта это есть подлинная жизнь, со всеми ее надеждами и страхами, ожиданиями и отчаянием, со всей ее реальной повседневностью и чисто личной заинтересованностью» ; или же – в знаменитом рассуждении о концепции Ньютона (и астрономии вообще) из третьей главы: «Тут вопрос о целой земле идет, а вы какие-то маятники качаете».

Тема 3. Древний Египет. Происхождение обрядов и праздников.

Земледелие – один из признаков более высокой культуры народа. Первоначальная трактовка культуры - возделывание почвы. В Древнем Египте Доистория еще не закончилась (Карл Ясперс), поскольку первыми признаками истории является единобожие, появление философии. Есть несколько признаков язык (письменность), технические приспособления, погребение, разделение общества на слои. Как и в первобытной, в земледельческой культуре человек зависим от природы, поскольку астрономический год делится на фазы посева и сбора урожая. Цикл жизни подчиняется природным явлениям. Обращение народа на берегу реки Нил к богам: “Привет тебе, о Нил, святая река, явившаяся с миром на землю, чтобы дать жизнь Египту. О таинственный бог, разгоняющий тьму, ороситель лугов, приносящий корм бессловесным тварям! О путь, текущий с небес и напояющий землю, о покровитель хлебов, приносящий радость в хижины! О ты, повелитель рыб! Когда нисходишь ты на наши поля, ни одна птица не тронет на них урожая. Ты – творец пшеницы, родитель ясменя! Ты даешь отдых рукам миллионов несчастных и вечную нерушимость храмам”. В середине сентября до середины октября вода в Ниле достигает самого высокого уровня. В это время фараон с огромной свитой на нескольких десятках разукрашенных судов отправляется в Фивы благодарить богов за обильный разлив и совершить жертвоприношение на могилах предков. На обратной дороге из Фив народ толпился на берегах Нила, бросал в реку цветы, венки, букеты навстречу ладье фараона. В толпах народа некоторые стояли с изображениями богов или играли на музыкальных инструментах. Люди плясали, пели, хлопали в ладоши или бросали цветы навстречу ладье, где развевался черно-

голубой флаг – знак присутствия фараона. Праздник Опет, раскрывает миф о путешествии бога Солнца Амона из храма в Карнаке в храм Луксора. Торжество открывалось богослужением, которое совершал фараон в храме Карнака. Он принисил жертвы перед ладьей Амона. Параллельно приносились жертвы перед ладьям богини Мут, бога Хонсу, а также фараона. Эти ладьи были установлены перед храмом. После богослужения начиналась торжественная процессия. Жрецы несли 4 ладьи на берег Нила, устанавлилвали на кораблях, и начиналось путешестие Амона в Луксор. По берегу процессии жрецы, солдаты, музыканты, певцы, танцовщицы. После прибытия священных ладей в Луксор приносились жертвы богам: сначала на берегу, а после того, как ладьи переносились в соответствующее святилище местного храма, фараон приносил им жертвы. Праздник Сед был посвящен 30-летию правления фараона. Культ Осириса (бог Солнца) и Исиды (богиня Луны). Сложный ритуал воспроизводил поиски Исидой убитого Осириса, скорбь и плач народа, а затем воскрешение бога и радость народа. Торжества в честь Осириса открывались мистерией смерти и воскресения этого бога. В древнегреческой культуре возродился в мифе о странствующей Деметре, которая ищет свою дочь Персефону. Ритуал подготовки тела фараона к погребению (вскрытие, очистка тела и подготовка к бальзамированию) воссоздавала миф об убиении Осириса Тифоном (богом ночи и преступлений). 70 дней лежал покойник в насыщенной содой воде, в память того, что злой Тифон утопил брата в Содовых озерах. И все эти дни, утром и вечером, жрица, переодетая Исидой, приходила в голубой зал, рыдала там и рвала на себе волосы, спрашивая присутствующих, не видал ли кто ее божественного супруга и брата. После погребения мумии народ радостными криками приветствовал нового фараона, который плыл на ладье по течению Нила. Таким образом, продолжал существовать в сознании людей миф о возвращении Осириса из царства мертвых. а) Разделение труда на мужской и женский. Миф о Ткачихе и Волопасе. Их встреча один раз в год знаменовала начало земледельческого сезона. Землю начинали пахать супружеские пары вместе. Осенью и весной, когда заканчивались полевые или ткацкие работы, парни и девушки из соседних деревень встречались на больших сборищах под открытым небом. Зима замыкала каждую семью в отдаленной от мира деревушке, лето же вынуждало мужчин и женщин проживать отдельно. Состязание между молодыми людьми, кто выберет яйца из гнезд. Соревновались и в сборе пучков подорожника, сборе папоротника. С момента наступления морозов китайские крестьяне были вынуждены отдыхать. Все праздновали отдых природы и совершали переход в зимние жилища. Следующий праздник – окончание вынужденного отдыха. У крестьян Северного Китая, где лошадь была главным средством передвижения, часто выезжали на “первую прогулку” в первый день Нового года в повозке. Существовал обычай забирать с собой первого встреченного по пути прохожего. Это был обрядовый выезд в новогоднюю ночь под названием “погоня за золотым жеребенком”. Существовала сказка о бедняке6, который на Новый год поймал в поле жеребенка, привел его домой, а наутро обнаружил, что жеребенок сделан из чистого золота. Образ лошади в китайском фольклоре символизирует богатство. Нередко мужчины в первые дни Нового года предварительно вооружившись устраивали сражение, которое могло закончится причинением тяжких увечий. Победить в сраженье означало обеспечить себе удачу на весь год. Празднование Нового года – единственный в году период всеобщего безделья и праздности. В Китае оно называлось праздником фонарей или Первой ночи. Назначали шутовского правителя праздников – «чиновник фонарей». Он инспектировал освещенный огнями город. Его сопровождали комично одетые воины и дети, изображавшие ученых старцев. В доме, где не соблюдался обычай, чиновник брал штраф лепешками. Шествие – «танец дракона». Группы любителей изготовляли из материи, бумаги и прутьев чешуйчатое тело чудовища и устрашающую морду с рогами, усами, горящими зелеными глазами и красным языком. Впереди несли золотистый матерчатый шар, изображавший солнце, который дракон стремился проглотить. Зачастую зрители бросали в дракона хлопушки и шутихи, а люди, скрывающиеся за его чешуей, изображали нападение чудовища на толпу. Эта игра длилась до тех пор, пока дракон не разваливался. Праздник летнего равноденствия – гонка лодок-драконов. Пришедшие к финишу первые становились героями. После этой гонки вода считалась очищенной и все зрители в нее окунались. б) Праздник четвертой Луны в культуре Тибета. Кукушка – символ любви в тибетском фольклоре – прилетает в начале 4-го месяца и приносила дожди. Месяц начинался с покаяния и поста. Молодежь отправлялась на гулянья. В дни праздников тибетцы покупали и отпускали на волю предназначенных на убой животных (можно было купить козла или барана, с тем чтобы их жизнь, спасти от ножа мясника), выпускали из клеток птиц, пускали в реки маленьких рыбок. В середине 4-го месяца отмечался праздник цветов. По всему Тибету люди старались выбраться за город, где собирались вместе и радовались весне.

Девушки большой компанией собирались танцевать на мягкой зеленой траве под деревьями, устраивали игры, пели, танцевали, в то время как юноши подглядывали за ними. По берегам рек, на распустившихся лугах молодежь устанавливала палатки. Юноши в лучших одеждах состязались в песнях и танцевали вместе с девушками, все пили пиво. Одним из важнейших праздников года был сокровенный праздник Вселенной, который по лунному календарю отмечался в 15-й день 5-го месяца (мог совпадать с летним солнцестоянием). Праздник начинался рано утром с почитания Духов-хранителей. После того как прорицатели начинали свои предсказания, все торопились в монастырь, чтобы узнать собственную долю в будущем. Согласно легенде, царь решил обратиться за помощью к богам, чтобы определить, как лучше править страной. Он приказал буддийским и бонским священникам проводить службы в 15-й день 5-й луны. В буддийский монастырь ударила молния, и царь счел это знаком, что религия Бон, как более могущественная, и стала в Тибете при Лангдарме официальной. Время прорицания выливалось в народный праздник. Все одевались нарядно, брали с собой угощение и отправлялись за город. В саду прорицателя или в соседних садах народ рассаживался, обменивался впечатлениями, новостями. В город возвращались поздно, праздничные хороводы оживляли городскую тишину до глубокой ночи. Конец лета – начало осени совпадало в Тибете с началом сезона, который назывался Праздником кислого молока. По традиции в 3-й день 6 месяца новые управители устраивали угощение для всей общины кислым молоком. Театрализованные действия в этот день были посвящены тому, чтобы «укротить» злых духов, обитавших в горах и на скалах. Основными темами представлений были посев и сбор урожая, просьба о ниспослании дождя. Музыка определяла структуру спектакля. Он состоял из речитатива, арии, дуэтов, отдельно звучавшей инструментальной музыки.

в) Гляжу – опавший лист
Опять взлетел на ветку –
То бабочка была…

Праздновать по-настоящему японец может только на лоне природы. Его большие народные празднества – не что иное, как празднества цветов. Время праздников – когда природа меняет свой наряд, являя вечно новые прелести в вечно одинаковой последовательности. В конце февраля или в начале марта японцы празднуют начало весны, когда зацветает слива. Люди выходят на воздух, чтобы приветствовать молодую весну в первый теплый солнечный день. В апреле цветет вишня. В это время украшаются не только сады, Нои жилища человека. Повсюду звучит музыка, и веселые путники гуляют под сверкающими деревьями, а дети, пестрые, как попугаи, резвятся на площадках городского парка. По старому обычаю праздник вишневого цвета венчает прогулка на лодках. Во второй половине июня зацветает вистария – кустообразное вьющееся растение, с длинными зонтиками голубых мотыльковых цветков. Оно сплетает садовые беседки, в которых укрываются молодые люди, чтобы петь старые народные песни и в шутках проводить те чудесные ночи, которые составляют все очарование этой страны. Вистария – цветок молодежи. Ее праздник – праздник любви. Неделями она блестит при белом сиянии месяца, укрывая замечтавшиеся пары от нескромных взоров. Цветок быстро увядает и в июле – августе ему на смену приходит ирис. Его цветение символизирует праздник мальчиков. Приходит осень, опадают листья, и жестокие ливни покрывают страну. Лишь изредка хорошие дни прерывают умирание природы. Ими пользуются для того, чтобы отпраздновать прощание с природой, собираясь в садах и цветочных домиках на праздник любимого цветка народа – хризантемы. В обрядность праздника входит несколько ритуалов. В частности, в этот праздник все преподносят друг другу чашечки сакэ с накрошенными в них лепестками хризантем. Это означает пожелание предотвратить несчастья и пожелать долголетия человеку. В буддийских храмах прихожане приносят с собой на службу хризантемы и кладут их около ног статуи Будды. После окончания службы они вновь подходят к статуе и уносят с собой хризантемы, необязательно те, которые каждый принес. Хризантема по поверьям отводит болезни и несчастья. Проводятся около общественных зданий выставки хризантем, выращенных в горшках. Неизменно популярны фестивали кукол из хризантем. На выставках представлены не просто куклы, но целые сюжеты на мифологические, исторические и современные темы. Куклы составляются не из срезанных цветов, а из растущих в земле растений с корнями.

Тема 4.Празднества Древней Греции.

Возникли на основе мифических сказаний. Богов представляли в виде людей и очень боялись их разгневать. Один из главных богов – Дионис – бог виноделия. До нас дошли 4

основных праздника: 1) Комос (малая дионисия) – отмечался в декабре или январе, приурочен к первой пробе молодого вина. Здесь впервые в истории появляются ряженные. Они несли к алтарю Диониса молодое вино, виноград и все из чего делают вино, пели песни. Второе имя Диониса – Дифирамб (дважды рожденный, новорожденный). Ряженые были одеты в козлиные шкуры, надевали маски и воспроизводили истории из жизни божества. 2) Линнеи – праздновали в январе или феврале несколько дней. Похож на малый Дионис, но пышнее. Здесь впервые театральные состязания. Огромная процессия, впереди колесница-Корабль (сооружение со статуей Диониса), называлась Каррус Навалис. Отсюда название – карнавал. Вся процессия двигалась в Афины. Прибытие Диониса в Афины. Изображение таких колесниц можно найти на вазах эпохи Древней Греции. 3) Амфестерий – февраль или март, 3 дня. Связан с наступлением весны.1день – посвящен детям. Открывали большой рынок детских товаров, учителя приглашали детей к себе домой, делали им вознаграждения. Дети получали подарки. Вечером дети пели, танцевали и водили хороводы. 2день – ряженые в мифологических героев люди ходили по Афинах в разные дома к своим друзьям с танцами и песнями, проводили конкурсы и пили вино. Напоминает наши колядки. В этот же день особая церемония – жена Орхонта (главного в городе, типа мэр) Басилисса(царица) в сопровождении четырех красавиц, которых выбирал Орхонт и брал с них клятву о неразглашении, в ночное время сочеталась браком с Дионисом. Все происходило в храме и смысл этой церемонии неизвестен. 3день – посвящен памяти мертвых. «День горшков». Каждый грек варил в горшках овощи, не пробуя, и относил на кладбище своим родным и близким. Это считалось пищей подземного царства мертвых. Считалось, что души усопших летают над своими могилами и поэтому могилы украшались. Пить и гулять на кладбищах нельзя. Здесь мы можем заметить первое упоминание об обрядовой пище. 4) Великий Дионисий – проходил 5дней в марте. 1день – статую Диониса переносили из святилища в рощу. У статуи выступали хоры мальчиков до 18 лет, пели дифирамбы в честь Дионисия. Ночью толпы ряженых пели и веселились. В этот день никого не арестовывали, заключенных отпускали на поруки, не взыскивали долги. 2 и 3дни – состязания хоров. От 18 до 30 лет участники окружали статую и пели. Руководителем был Хорез (Хорег) – очень богатый человек, который и содержал весь свой хор. Тот Хорег, чей хор победил, мог установить на аллее треножник со своим именем. 4 и 5дни – театральные состязания. Впервые в истории строился театр Дионисия. Тысячи зрительских мест. Вход в театр доступен всем, бедным государство выдавало субсидию «феорекон», можно купить билет в театр (медная бляха с секретом). Поэдрия – первые ряды для випперсон. Все приносили с собой подушечки для сидения, т. к. спектакли шли очень долго. Перед началом ряд церемоний: рабы выносят дары союзных городов, (трубы) глашатые приглашают сыновей героев, павших за Афины. До 18 лет эти сыны на иждивении государства, кому уже – те получали доспехи к вооружению.(трубы) Орхонт венчает золотыми венками почетных граждан за боевые подвиги и хорошие дела. Затем пауза на арене. Зрителям рабы выносят вино и пирожки. Затем церемония очищения – выходит жрец, приносят в жертву поросенка, всех поливают этой кровью, кусочки порося рабы разносят народу и те их с радостью съедают. После оглашался порядок выступлений. На арену выходил хор и вставал квадратом. Выходили актеры, те, кто играл главные роли, назывались Корифеями. Затем сами театральные постановки. Великий Дионисий – первый народный праздник на земле.

Тема 5. Истоки народных празднеств и представлений в Древнем Риме.

В Древнем Риме народные представления, как и в Греции, восходят к сельским праздникам сбора урожая. После уборки урожая крестьяне приносили в жертву Земле - поросенка, богу лесов Сильвану - молоко, а духам, которые сопровождают человека от колыбели до могилы, - вино и цветы. Римляне не только воевали с соседними народами - этрусками и греками, но и подвергались сильному воздействию с их стороны, так как по своему общественному и культурному развитию стояли ниже их. В 364 году до н. э., по случаю моровой язвы, в Рим были приглашены этрусские актеры, ибо "обычные средства" для умилостивления богов не помогали. Этрусским актерам - мимам - стала подражать римская молодежь, прибавившая к их мимическим сценкам пение и диалог. Вскоре у римлян появились свои актеры, которых стали называть, как и в Этруссии, гистрионами. Гистрионы начали исполнять сатурны - небольшие, сюжетно не объединенные сценки комического характера (буквально слово сатура обозначает блюдо, состоящее из разных овощей, - нечто вроде нашего винегрета). Сатурна включала в себя и музыку, и пение, и диалог, и была истинно народным, площадным зрелищем. Следующий этап в развитии народных представлений в Древнем Риме - появление ателланы. Исследователи считают, что ателлана была заимствована римлянами от племени осков из Кампаньи в начале третьего века до

нашей эры. В Кампанье был городок Ателла. Вероятно, по имени этого городка римляне и стали называть пришедший к ним народный фарс ателланой. Характерная особенность ателланы состояла в наличии постоянных типов_масок. Это был глупец Макк, обжора Буккон, жадный старец Папп и шарлатан Доссен. Один только облик хорошо знакомых публике персонажей вызывал у зрителей смех. Исполнители ателланы выступали в масках, текст импровизировался. Содержание нередко отличалось не только веселым юмором, но и грубостью, непристойностью. В третьем веке до нашей эры дальнейшее развитие получил воспринятый римлянами от этрусков и греков мим (его название произошло от греческого слова "подражать"). Как и в ателланах, но обычно без масок, самодеятельные актеры мима (в том числе и женщины) разыгрывали маленькие и веселые сценки из народного быта, а иногда выводили в шутовском виде богов и героев. Существенной частью мима были танцы под аккомпанемент флейты. Сценическая постановка отличалась простотой и непритязательностью. Из древних праздников римлян следует отметить сатурналии, выросшие из земледельческих обрядов. Римляне верили, что бог посевов Сатурн (от sator - сеять) дал людям пищу и первоначально правил миром; время его было золотым веком для людей. На празднике сатурналии все становились равными - не было ни господ, ни слуг, ни рабов. Истинно народный, демократический характер этого празднества обусловил его долголетие в период демократического правления в Риме. В период императорского правления, начиная с первого века до нашей эры, характер празднеств резко меняется. Огромные богатства, притекавшие в Рим в результате завоевательных войн, способствовали развитию роскоши в быту высших классов и обнищанию неимущих слоев населения, особенно мелких ремесленников. А так как античные ремесленники и сами использовали труд рабов, то у них тоже постепенно выработалось пренебрежительное отношение к труду. К тому же высшие классы общества с целью отвлечения народа от политической борьбы стремились сделать театрализованные представления и зрелища чисто развлекательными. С этой целью начали культивироваться состязания гладиаторов и травля животных, а в театрализованные представления откровенно вводились элементы эротики и цинизма. Большим успехом у зрителей в это время пользовался пантомим (не следует путать с народным мимом). Это был сольный танец, который исполнял актер, игравший несколько ролей, как мужских, так и женских. Танец сопровождался музыкой и пением. Вокальные партии исполнял хор, который излагал содержание пантомима. Если же танец исполнялся ансамблем танцовщиков, то он назывался пиррихой. Число участников пиррихии доходило до нескольких сот. Сами римляне отмечали крайнее бесстыдство нового вида представления. Императоры стали чаще использовать цирковые и театрализованные представления в борьбе за власть, для укрепления своей популярности. Так, число праздничных дней, посвященных зрелищам, при Августе составляло 66 в году, во втором веке оно возросло до 135, в середине четвертого века - до 175. Желая превзойти славу Олимпийских игр, император Август учредил Акцийские игры, справлявшиеся каждые четыре года (в честь победы над политическим противником Августа Антонием у мыса Акциия). Проводился в Риме и другой массовый праздник - Капитолийские состязания. Во время Акцийских и Капитолийских игр, наряду с массовыми, спортивными состязаниями (в которых принимали участие и женщины), устраивались состязания в пении, в игре на лире. Но страсти вокруг музыкальных соревнований в Риме не шли ни в какое сравнение с всеобщим увлечением публики цирком. "В дни арены" буквально весь Рим устремлялся в цирк. Кто бы ни управлял государством, процветало оно или раздиралось междоусобицами, угрожали ему враги или же успех сопутствовал легионам - в те дни жители "вечного города" думали только об одном: какой возница одержит победу…". Состязания колесниц в цирке проводились специальными обществами римских богачей. Конкуренция между обществами, в основе которой была материальная выгода, превратила их в обособившиеся четыре партии - по числу упряжек, одновременно участвовавших в каждом состязании. Партии носили название "Белых", "Красных", "Зеленых" и "Голубых" (по цвету одежды колесниц). Болельщики также разделялись на четыре враждующих между собой лагеря. В Риме были образованы целые касты организаторов празднеств: служители торжеств брачного союза ("свадебных спектаклей"), служители триумфов, погребальных пиров, всевозможных игр. Главным организатором священных обрядов и празднеств в масштабах всего государства были коллегии квиндецемиров (15 человек), нередко во главе с самим императором. Массовые празднества и зрелища в Риме и в провинциях сопровождались, как правило, бесплатной раздачей пищи тысячам зрителей. Это требовало больших расходов, но власти шли на все, стремясь отвлечь массы от участия в политической жизни страны. Римский ученый Франтон говорил, что даровые раздачи продовольствия удовлетворяют только часть народа, даровые же зрелища - всех. "Предавайтесь

увеселениям, занимайтесь зрелищами. Пусть нас занимают общественные нужды, а вас - развлечения", - откровенно высказывался римский правитель Аврелиан. Кроме того, администрация усматривала в "массовых продуманных и издевательских театрализованных убийствах" эффективную меру устрашения рабов в условиях наступления на Рим варваров. Римский историк второго века нашей эры Светоний Транквилл так описывает время Юлия Цезаря: "Игрища он устраивал самые разнообразные: и битву гладиаторов, и театральные представления по всем кварталам города и на всех языках, и скачки в цирке, и состязания атлетов, и морской бой. В гладиаторской битве на форуме бились на смерть Фурий Лентин из преторского рода и Квинт Кальпен, бывший сенатор и судебный оратор. Военный танец плясали сыновья вельмож из Азии и Вифинии. В театре римский всадник Децим Лаберий выступал в миме собственного сочинения. На скачках знатнейшие юноши правили колесницами четверней и парой и показывали прыжки на лошадях. Троянскую игру (род турнира, упражнения на верховой езде) исполняли двумя отрядами мальчики старшего и младшего возраста; в заключение была показана битва двух полков по пятьсот пехотинцев, двадцать слонов и триста всадников с каждой стороны… Для морского боя было выкопано озеро на малом Кадетском поле… В бою участвовали биремы и квадриремы тирийского и египетского образца с множеством бойцов. На все эти зрелища отовсюду стекалось столько народу, что много приезжих ночевало в палатках по улицам и переулкам, а давка была такая, что многие были задавлены до смерти, в том числе два сенатора". Римские празднества, театрализованные представления и зрелища времен конца империи были одним из показателей упадка культуры рабовладельческого общества, распада рабовладельческого строя. Рассмотренная эволюция празднеств, представлений и зрелищ является ярким свидетельством того, как поощряемые и направляемые государством в определенную сторону празднества и представления в Древнем Риме исторически сыграли роль, противоположную той, которую они играли в Греции в период расцвета рабовладельческой демократии. Эта эволюция наглядно показывает, что массовые представления и зрелища могут не только "смягчать нравы" и способствовать воспитанию граждан, но, напротив, они могут стать одной из причин одичания людей в масштабах государств, наций и целых цивилизаций.

Тема 6. Театрализованные представления и праздники периода Республиканского Рима.

Представления в Риме устраивались во время различных праздников: праздников патрициев, при выборах должностных лиц, во время триумфальных и погребальных игр и т.д. На римских праздниках сценические игры шли нередко вместе с цирковыми представлениями и гладиаторскими сражениями, причем зрители нередко отдавали предпочтение последним. Постоянного театра в Риме не было вплоть до 1 в. до н.э. Сооружению его противился консервативный сенат. Для представления воздвигался деревянный помост высотой в половину человеческого роста. На сценическую площадку вела узкая лесенка в 4-5 ступенек, по которой поднимались актеры. В трагедии действие происходило обычно перед дворцом. В комедии декорацией была городская улица с выходящими на нее фасадами двух-трех домов. Зрители сидели на скамейках перед сценической площадкой. Но иногда сенат запрещал устраивать в этих временных театрах места для зрителей: сидеть на представлениях, по мнению сената, было признаком изнеженности. По окончании театральных игр все построенные для них сооружения ломались и выбрасывались. Играли в комедиях и трагедиях актеры-профессионалы (а в ателлане, вспомним, играли любители). Их называли актерами (от латинского слова actor – действующий) или гистрионами. Римские актеры происходили из среды вольноотпущенников или рабов; по сравнению с греческими актерами они занимали низкое общественное положение. Объясняется это тем, что с самого своего возникновения римский театр выступал как чисто светское учреждение; он не был связан по своему происхождению ни с каким религиозным культом, подобно тому, как греческий театр вырос из культа Диониса. Это первое. Во-вторых, театр рассматривался правящими сословиями Рима только как одно из развлечений, причем такое развлечение, которое вызывало к себе даже презрительное отношение со стороны аристократических кругов. На актерской профессии лежало клеймо бесчестия; за плохую игру актера можно было подвергнуть публичной порке. Актеры объединялись в группы во главе с хозяином-антрепренёром, который по договоренности с властями устраивал театральное представление, и сам лично играл главные роли. Все роли исполнялись актерами-мужчинами. Костюм был таким же, как у греков. Маска римского актера отличалась от греческой: у трагических масок широкие отверстия для глаз и рта, красивые прически с локонами, падающими

на лоб и плечи. Котурны более высокие, чем у греческих актеров, чтобы подчеркнуть величие трагических персонажей. Первый постоянный театр у римлян появился лишь в 1 в. до н.э. Он был сооружен в 55 г. до н.э. Помпеем. В конце 1 века было построено еще два театра. От одного из них сохранились остатки наружной стены, разделенной на три этажа, что соответствует трем внутренним ярусам. Архитектура римского театра имела ряд особенностей. Орхестра имела форму полукруга, на ней помещались места для сенаторов. Сценическая площадка (просцениум) была приподнята над уровнем орхестры на 1,5 м. Фасад скены был декорирован. Над просцениумом возвышалась деревянная крыша. Римский театр имел занавес: перед началом спектакля он опускался в продольную щель просцениума, а в конце, подымаясь вверх, закрывал ее.

Тема 7. Театрализованные представления и зрелища периода Римской империи

Календарные обычаи, обряды и праздники Древнего Рима поражают, прежде всего, своим крайним разнообразием, зрелищностью, маскарадностью, организованностью, но вместе с тем, в них было много варварского и дикого. Полное их описание невозможно дать по той причине, что у античных авторов имеются о них лишь отрывочные сведения, другими же данными по этому вопросу историческая наука не располагает. Рассмотрим только некоторые из древнеримских праздников. В феврале месяце проходили луперкалии. Во время этого праздника богу Фавну (бог скотоводства) приносили в жертву козлов в знак искупления грехов и очищения от них. Жрецы выполняли обряды: вымазывали кровью убитых животных лица двум юношам и тотчас вытирали кровавые пятна шерстью, смоченной в молоке. Затем жрецы вырезали из шкур жертвенных животных ремни и в передниках, также сделанных из шкур, выскакивали из храма и обегали вокруг Палатинского холма, нанося встречным удары ремнем. Замужние женщины охотно позволяли себя стегать, веря, что это исцеляет от бесплодия. Этот важный для жизни италийского крестьянина обычай практиковался в течение многих веков и сохранялся после распространения на Апеннинском полуострове христианства. В этом же месяце праздновались фералии. Этот праздник был посвящен памяти усопших. Февраль был последним месяцем года, и праздники в этом месяце носили характер очищения (от лат. februare — «очищать»). В этот день украшались могилы и приносились жертвы. Люди верили, что в этот день души умерших имеют право покидать преисподнюю, где они постоянно пребывают. Празднование Нового года было одно из самых веселых и шумных празднеств. Было всеобщим обычаем делать к наступающему году подарки, которыми первоначально были лакомства, означавшие символически качество пожеланий, позже стали дарить ценные предметы, преимущественно лампы с подходящими к этому дню надписями и медали. Жертвоприношения и молитвы в этот день совершались в честь бога Януса. В марте в древнем Риме праздновались Матримониалии. Это был праздник супружества, особенно торжественный для жен. Утром замужние женщины, украсив головы венками из цветов, приходили в храм Юноны, покровительницы брака, и приносили ей цветы. Мужья же шли с жертвенными дарами в храм двуликого Януса. Невольницы пользовались в этот день правами свободных граждан, как и рабы в день сатурналий в декабре. В этом же месяце особенно торжественно отмечался весенний праздник Цибелы (праматерь богов и всего живущего на земле). В первый день этого праздника срубали молодую сосну, окутывали ствол мехами, а ветви обвивали венками, фиолетовыми лентами и относили в храм. На следующий день жрецы богини творили обряды. На третий день праздновались Гиларии – день гостеприимства, забав и шуток. В этот радостный весенний праздник запрещались печальные церемонии. Изображение богини носили по Риму, и каждый подносил ей дары. В марте месяце в древнем Риме проходили Большие и Малые Квинкватры. В честь богини Минервы устраивались эти празднества. Богиня Минерва считалась покровительницей искусства и ремесел, и в особенности музыкантов. В Больших Квинкватрах принимали участие ремесленники и учащиеся, которые на 5 дней празднеств освобождались от ученья. В эти дни происходили богослужения и устраивались игры и бои гладиаторов. В последний день освящались трубы, так как трубачи, активно участвующие в празднике, признавали Минерву своей покровительницей. В апреле месяце праздновались цереалии, палилии и виналии. Праздник, посвященный богине Церере (богиня плебса). Этот праздник проходил в течение восьми дней и сопровождался играми. Праздник начинался праздничным шествием, которое направлялось в цирк, где в честь богини Цереры проходили конные состязания. Во время праздника римляне наряжались в белые одежды, посылали друг другу венки из цветов и устраивали приемы Гостей. Палилии.Это очень древний пастушеский праздник. Свое название получил по имени божества Палес (покровитель стад скота). В этот день совершалось очищение животных и людей. Разводился большой костер из

соломы, через который трижды прогоняли скот и трижды перепрыгивали пастухи. Праздник носил веселый характер: устраивались пиршества и развлечения. Виналии.Это сельский праздник. Он был связан с пожертвованиями богу нового вина. Праздник проходил во время сбора винограда и виноделия и проводился на пригорках, лугах и лесных полянах. В мае месяце праздновались Флоралии. Праздник был посвящен богине весны Флоре. И праздновался в начале месяца. В эти дни двери домов украшались цветами, устраивались веселые развлечения. Участники праздника надевали на голову венки из цветов. Проводились различные игры, цирковые представления и другие зрелища. Один из самых значительных праздников был сатурналий. Этот праздник возник в память основания храма Сатурна (Сатурн – древнеримский бог, покровитель земледелия) – и отмечался в декабре месяце. Праздник продолжался целую неделю. В эту неделю римляне отдыхали от трудов, от всяких ремесленных и торговых занятий. Праздник сатурналий был народным праздником. В это время школьники освобождались от занятий, рабам предоставлялась полная свобода. Празднество в честь Сатурна начиналось жертвоприношением перед храмом бога у подножия Капитолийского холма, где раньше находилось святилище Сатурна, основанное, по преданию, богом Янусом. После жертвоприношения устраивалось религиозное пиршество, в котором принимали участие сенаторы. После жертвоприношения возле храма Сатурна начинались торжества, которые включали в себя бег на колесницах, травлю зверей и различные театральные представления. Римляне направлялись в центр города с его великолепными храмами и общественными зданиями, на Марсово поле и в «Большой цирк» — место для публичных игр и состязаний. В Риме насчитывалось три цирка, которые были устроены почти одинаково. Самый древний из них — Большой цирк. Здесь проводились бега на колесницах. Такие бега устраивались раз в году, после жатвы хлебов и сбора плодов. Мест для зрителей не было, и они рассаживались на траве вокруг арены. Впоследствии был выстроен деревянный цирк, а затем его расширили — дерево заменили на мрамор и бронзу и превратили ипподром в грандиозное сооружение на 250 тысяч зрителей. По общему устройству Большой цирк представлял собой прямоугольную песчаную арену («арена» по латыни означает песок), вокруг которой были расположены места для зрителей. На нижних ярусах, отделанных мрамором, сидела знать, а на верхних, деревянных — беднота. Широкая (6 метров) и невысокая (1,5 метра) каменная стена разделяла беговую дорожку, подобно хребту, на две половины и тем самым препятствовала произвольному переходу состязавшихся лошадей с одной части арены на другую. Эта стена называлась спина. Эта стена-барьер была облицована мрамором. Ее украшали обелиски, статуи, небольшие храмы римских богов, фигурки зверей и атлетов. По краям находились колонны со статуями Победы наверху и 2 «счетчика» для счета туров. Возницы должны были объехать арену 7 раз. Первый «счетчик» представлял собой четырехколонную постройку, на которой находилось 7 золоченых яиц, а второй – то же самое, только вместо яиц были дельфины, которых также снимали по одному после каждого заезда. Именно здесь от возницы требовалось более всего ловкости и выдержки. Чтобы не зацепиться за колонны и не опрокинуться вместе с колесницей при крутом повороте, у каждой колонны нужно было описать большую дугу. Но излишняя осторожность возницы возмущала публику: терялись драгоценные секунды, воспользовавшись которыми вперед вырывался более смелый и ловкий соперник. Цирковым играм предшествовала торжественная процессия. Во главе ее на колеснице, в одежде триумфатора, ехал консул, который должен был председательствовать на играх, ему предшествовал отряд музыкантов, а вокруг него шли его дети. Процессия двигалась при звуках флейты и труб. Затем следовали колесницы, запряженные мулами, лошадьми и слонами, на которых везли изображения богов. Зрители рукоплескали и кричали. Когда все участники процессии садились на назначенные места, консул подавал знак к началу бегов, бросив на арену белый платок. Тотчас открывались ворота, из которых выезжали несколько маленьких, легких, беговых колесниц, и начинались бега. Выезжало обычно 4 колесницы, но бывало и по б, и по 8, и даже по 12. Колесницы были запряжены четверкой коней (на паре выезжали только новички), особого искусства требовало управление упряжкой от 6 до 10 лошадей. Число заездов было вначале 10-12, а затем дошло до 24. Во время состязаний зрители неистово хлопали в ладоши, вопили изо всех сил, бранились, особенно в тех случаях, когда колесницы опрокидывались на поворотах. И так в течение всего дня игр, от восхода до захода солнца. Цирковые состязания колесниц, символизировавшие круговое движение небесных тел, впоследствии обрели новое содержание: стали средством развлечения знати и разорившихся, хлынувших в город народных масс, «античного пролетариата». А потому их цель теперь состояла уже не в том, чтобы оказать магическое воздействие на природу или в состязаниях публично продемонстрировать силу и

ловкость, научиться владеть своим телом, а в том, чтобы завоевать расположение зрителей, заполучить голоса, сдерживать народный гнев и обогащаться. Людей собирало в цирке многое. Прежде всего, захватывающим было зрелище стремительно несшихся, сбивавшихся, обгонявших одна другую квадриг: прекрасные лошади, лихие возницы, смертельная опасность этих состязаний – этого было достаточно, чтобы глядеть на арену, не отрывая глаз, затаив дыхание. Цирковые представления были жестокими. Население Рима жаждало крови и острых ощущений. Осторожничающих владельцев колесниц освистывали. Кумирами становились те профессионалы, которые не щадили себя для того, чтобы завоевать симпатии капризной публики. После бега колесниц в цирке был перерыв. Зрители устремлялись к палаткам позади цирка для того, чтобы подкрепиться: там, на средства триумфатора, въехавшего в Рим и желавшего заслужить расположение народа, публике даром раздавалась еда. После перерыва начиналась травля зверей. На арену выпускалось до 60 африканских зверей. Сначала звери терзали друг друга. Затем в бой с животными вступали люди, называвшиеся бестиариями (от лат. bestia — зверь). Их набирали из пленных или преступников, приговоренных к смерти. После этого показывали дрессированных животных. В это же время начинались театральные представления на Марсовом поле в деревянном театре, который специально сооружался для этого праздника. Мест для сидения в театре не было, и зрители располагались прямо на полу. Публика в театре свистела, если какая-нибудь роль плохо исполнялась, и таким образом заставляла плохо играющего актера удалиться со сцены или наоборот бурно аплодировала, если актер нравился, и заставляла его повторять понравившиеся места. Актеры, набранные из рабов и вольноотпущенников, были в масках, с особым приспособлением для усиления голоса, на ногах у них были высокие сапоги, которые увеличивали рост актера, также длинная одежда. После представления на сцене появлялись канатные плясуны, всякого рода акробаты и фокусники. В театре кроме комедий, разыгрывались ателланы,т. е. небольшие пьески комического содержания. В них было 4 действующих лица: глуповатый шут, толсторожий парень, простоватый дед и лукавый горбун. Исследователи считают, что ателлана была заимствована римлянами от племени осков из Кампаньи в начале III века до н. э. В Кампаньи был городок Ателла. Вероятно, по имени этого городка римляне и стали называть пришедший к ним народный фарс ателланой. Характерная особенность ателланы состояла в наличии постоянных типов масок. Это были глупец Макк, обжора Буккон, жадный старец Папп и шарлатан Доссен. Один только облик хорошо знакомых публике персонажей вызывал у зрителей смех. Исполнители ателланы выступали в масках. Актеры играли эти пьесы не по написанному тексту, а тут же их сочиняя: поэтому содержание их было очень просто и коротко. Актеры говорили простым, грубым языком, пересыпая свою речь непристойными шутками: иногда они метко поддевали кого-нибудь из видных лиц города или селения, что вызывало шумные аплодисменты публики. Содержанием ателлан служили разные деревенские события, что было, кстати, во всенародный праздник сатурналий, праздник земледельцев. Когда во второй половине III века до н. э. в Риме, благодаря культурному влиянию греков, начали ставить трагедии, ателланы соединились с сатурами и стали даваться в заключение спектакля. Это было развлечением для римской публики после длинной и утомительной трагедии. В III веке до н. э. получил дальнейшее развитие воспринятый римлянами от греков мим (его название произошло от греческого слова «подражать»). Как и в ателланах, но обычно без масок, самодеятельные актеры мима (в том числе женщины) разыгрывали маленькие и веселые сценки из народного быта, а иногда выводили в шутовском виде богов и героев. Существенной частью мима были танцы под аккомпанемент флейты. Сценическая постановка отличалась простотой, непритязательностью. Наряду с различными представлениями в цирках в III веке до н. э. стали устраиваться новые зрелища: заимствованные у этрусков поединки гладиаторов — гладиаторские бои. Гладиаторские игры возникли из тризны, которую устраивали по умершему в убеждении, что он будет радоваться кровавому поединку. У древних этрусков такой поединок был высокой честью, которую воздавали знатному покойнику: от них этот обычай перешел и к римлянам. Первые гладиаторские игры были очень скромны: в 264 г. до н. э. на поминках по Бруту Пере, которые устроили его сыновья, билось три пары гладиаторов; ареной для них служил Коровий рынок. Это были «погребальные» игры, что и определило первоначальный характер гладиаторских боев, которые устраивались в память о дорогом умершем близкими людьми. Только в 105 г. до н. э. они были введены в число публичных зрелищ, об устроении которых обязаны были заботиться магистры. Это не исключало, однако, права частных лиц устраивать их в качестве тризны. Цезарь дал их в память своего отца в 66 г. до н. э. и своей дочери Юлии – в 45 г. (такая честь женщине оказана была впервые). Зрелище пришлось по вкусу. Вначале они являлись

исключительно составной частью культа жертвоприношения усопшим. Со временем, по мере того как возрастал интерес к ним, гладиаторские бои были отделены от похоронного церемониала и превратились в одно из средств борьбы за власть. Дать блестящие гладиаторские игры – значило привлечь к себе сердца римлян и обеспечить голоса на выборах. В 63 г. до н. э. в консульство Цицерона и по его предложению был проведен закон, запрещавший кандидату, искавшему звания магистра, давать эти бои в течение двух лет, предшествующих избранию. Императоры косо смотрели на право магистров устраивать эти роскошные зрелища и поторопились его ограничить: Август в 22 г. разрешил давать их только преторам дважды в год, причем выпускать на арену не более 120 человек. Клавдий отобрал от преторов это право и дал его только кветорам. Поэтому теперь римский гражданин мог устроить гладиаторские игры, только с разрешения сената (число дней и количество гладиаторов регламентировалось). Август упоминает, что он 8 раз устраивал гладиаторские игры, в которых участвовало 10000 человек. На празднествах, устроенных Траяном в 107 г. после победы над даками и длившихся 4 месяца, выступило 10 тысяч гладиаторов, т. е. столько же, сколько за все существование царства Августа. Бои гладиаторов, проходившие в цирке, начали проводить на специальных, окруженных трибунами площадках – амфитеатрах. Бои гладиаторов становятся очень жестокими. За исключением нескольких отчаянных авантюристов, большинство гладиаторов выбрали этот путь, подчиняясь силе. Это были похищенные жители, военнопленные, осужденные, преступники и т. д. Пополнение гладиаторов обеспечивалось благодаря трем видам наказаний. 1. Осуждение мечом гладиатора. Такого осужденного выставляли против опытного гладиатора. Естественно, что победителем в этих поединках всегда выходил гладиатор, искусный фехтовальщик, опытный, владеющий приемами нападения и защиты. 2. Осужденного бросали к диким зверям. В этом случае осужденным давали примитивное оружие, чтобы поединок мог тянуться подольше. 3. Осужденный зачислялся в школу гладиаторов согласно приговору. Эта форма наказания не означала обязательную смерть. После определенного количества боев гладиатор, освобождался от обязанности участвовать в поединках. В знак этого ему вручался деревянный меч, и, если он был рабом, он получал свободу. 4. Чем же объяснялась популярность поединков гладиаторов, которые в эпоху республики почти оттеснили на задний план театральные и цирковые представления? Рассмотрим только некоторые факторы. Во-первых,они оказывали сильное психологическое воздействие на суеверных римлян тем, что в их представлении с помощью крови они могут покончить с губительной властью покойных. Во-вторых, поединок должен был означать, что народ также привлекается к публичному отправлению правосудия над осужденными и мошенниками. В-третьих, захватывающие поединки полностью удовлетворяли массовые потребности той эпохи, приучать юношей-римлян безразлично относиться к смерти, не быть чувствительными к человеческим страданиям. «Некоторые,– говорил Цицерон,– могут считать наши поединки гладиаторов жестокими и бесчеловечными. В том виде, как они проходят сейчас, они таковыми и являются. Может, для уха и есть лучшая школа, чтобы перенести боль и смерть, но для глаза определенно нет». Все это попытаемся рассмотреть через призму уже упоминавшихся средств политической борьбы, когда предводитель какой-либо группировки изыскивал для народа с притупившимися эстетическими чувствами все новые и новые жестокости, желая таким образом произвести впечатление на своего противника. В период упадка республики гладиаторы использовались в борьбе за власть, совершали убийства. Противники Юлия Цезаря ехидно замечали, что уже во времена эдилов было столько гладиаторов, что благодаря ним он держал «в страхе» весь сенат. Для подготовки гладиаторских боев в Древнем Риме существовали гладиаторские школы. Самая старая, из известных нам гладиаторских школ, находилась в Капуе и принадлежала Аврелию Скавру (консулу 108 г. до н.э.). Существовала целая категория людей, для которых содержание и обучение гладиаторов было профессией – их называли ланистами. Ланиста, так же как и сводник, считался человеком запятнанным, а занятие его – зазорным. Но обойтись без него люди, устраивающие гладиаторские бои, не могли. Ланиста покупал и опытных гладиаторов, и рабов, которые у него обучались гладиаторскому искусству, продавал их и отдавал в наем устроителям игр. Состав гладиаторов был пестрый и по социальному составу (рабы, свободные от рождения, отпущенники); были среди них и порядочные, и преступники. К гладиаторскому званию можно было присудить. Осужденного, как говорилось выше, отправляли в гладиаторскую школу, где он обучался обращению с оружием, после чего выходил на арену. Если через три года он оставался жив, его освобождали от выступлений в амфитеатре, но он должен был еще два года прожить в школе, после чего получал уже полное освобождение. Хозяин мог отправить раба в гладиаторскую школу и за вину и без вины – воля его была тут полной. Император Адриан ограничил этот произвол: с

этого времени нельзя было сделать раба гладиатором без его согласия; оно не требовалось только, если раб совершил преступление, за которое хозяин наказывал его гладиаторской школой. Бедняка гладиаторская щкола соблазняла даровым кровом и готовой едой, манила надеждой на удачу на обогащение, на сытую жизнь в будущем. Гладиатор был существом презираемым, зачисленным в разряд «опозоренных»: он не мог стать всадником, выступать в суде защитником или давать показания по уголовному делу; ему было отказано, подобно самоубийце, в почетном погребении. И в то же время он оказывался предметом восхищения и зависти. Богатые подарки, которыми осыпают победителя, сулили ему по окончании гладиаторской карьеры обеспеченное существование. Все это привлекало и заставляло забыть о темных и страшных сторонах гладиаторского существования. При заключении условия новобранец получал ничтожную сумму (не более 2 тысяч сестерциев по закону) и отрекался от прав свободного человека, вручая хозяину право «жечь его, связывать, бить, убивать железом». Новичок, пришедший в гладиаторскую школу, первоначально обучался фехтованию и обращению с оружием разного вида: не все были вооружены одинаково, и техника боя не для всех была одинаковой. Гладиаторы делились по своему вооружению на несколько групп; по мере того как расширялось знакомство римлян с другими странами и народами, на арене появлялись и гладиаторы с вооружением этих народов, раньше всех с самнитским. Гладиаторские игры начинались парадным шествием гладиаторов по арене; затем часто разыгрывался мнимый поединок, в котором сражающиеся показывали только свою ловкость и умение фехтовать, так как бились «игрушечным оружием»; затем на арену вносили настоящее оружие, и, тот, кто давал игры, проверял его качество. Раздавался звук трубы или рога, и сражение начиналось. Гладиаторы бились чаще всего один на один, но бывало и так, что один отряд выходил против другого. Зрителей эта бойня захватывала; на оробевшего гладиатора обрушивалась буря негодования. Если гладиатор не падал мертвым на арене, но был ранен так тяжело, что сражаться дальше уже не чувствовал сил, то он мог, бросив оружие, поднять кверху палец левой руки или всю руку – это был жест – просьба пощады. Если он понравился толпе, возбудил ее сострадание, амфитеатр оглашался криками; люди махали платками или поднимали кверху пальцы. Гладиатора, не угодившего толпе, она приказывала добить, обращая большой палец книзу и тогда победитель всаживал нож в горло побежденного. Мертвого гладиатора проверяли кипящей смолой. Победителю вручали пальмовую ветку, с которой он обходил арену. Кроме официальной награды, он получал значительные денежные подарки: иногда его осыпали золотыми монетами, и зрители громко считали, сколько монет упало, а иногда подносили деньги на дорогих подносах, которые тоже шли в дар победителю. О гладиаторских играх сообщалось заранее в «афишах»р – надписях на стенах домов и общественных зданий. Гладиаторские бои происходили обычно в амфитеатрах. Развалины одного из самых старых амфитеатров, помпейского, сохранились до нашего времени. Он был построен в первой четверти I в. до н. э. Квинтием Валгом и Марком Порцием на собственные средства в благодарность за избрание их в квинквенналы. Рассчитан был он на 20 тысяч человек. В гладиаторских боях зрителям очень нравилась так называемая «ловля рыбы» – схватка между мурмиллоном и ретиарием. Первый из них, вооруженный мечом и щитом, носил на шлеме изображение рыбы, второй в качестве оружия использовал остро заточенный трезубец и был снабжен металлической сетью. Цель «игры» заключалась в том, что ретиарий должен был опутать противника сетью, свалить его наземь и, если бы того пожелала публика, прикончить «рыбу» трезубцем; в задачу же мурмиллона входило ускользнуть от «рыболова» невредимым и при первом же удобном моменте поразить его мечом. При общем восхищений кровавыми зрелищами лишь немногие римляне выражали свое негодование. Цицерон, восклицал, что нельзя испытывать удовольствие, когда человека рвет зверь или когда прекрасное животное пронзают копьем. Знаменитому оратору вторил философ Сенека, утверждая, что человек священен для человека, а его убивают на забаву и потеху. Случалось, показывали на арене прирученных зверей. Например, львы ловили зайцев и отпускали их невредимыми, слоны танцевали под бубен и вместе с людьми возлежали (по тогдашнему обычаю за столом с едой). Дрессировщиков иногда меняли канатоходцы, гибкие акробаты, ловкие жонглеры, «огнедышащие фокусники». Однако эти безобидные зрелища не получили сколько-нибудь широкого распространения. Для удовлетворения потребностей народа в развлечениях в Риме был построен Колизей. В наши дни среди развалин Колизея гуляют туристы. Действительно, архитектурная красота Колизея пережила века. Но пережила столетия и другая, недобрая его слава. Само название «Колизей» происходит от искаженного в средние века слова colossus, которым древние римляне именовали грандиозную статую императора Нерона, воздвигнутого рядом с амфитеатром. Впоследствии они называли ее «Амфитеатром Флавиев» – по

«фамилии» правителей Веспасиана и Тита, при которых было построено это громадное сооружение. Арену Колизея окружали ярусы скамей, на которых могли разместиться около 50 тысяч зрителей. Для защиты публики от дождя и палящего солнца над всем зданием натягивался полотняный тент, укрепленный на специальных кронштейнах в наружной стене. Фасад амфитеатра привлекал всеобщее внимание необычной пышностью: в нишах этажей, которые зияют сейчас своей пустотой, раньше стояли многочисленные беломраморные статуи. Торжественное открытие Колизея состоялось в 80 году новой эры. Праздник открытия продолжался 100 дней подряд. На этот праздник приезжали в Рим отовсюду. В народ бросали тессеры, по которым счастливцы получали самые различные подарки – от 10 головок салата до 10 фунтов золота. В самом амфитеатре публику обносили корзинами со съестным – домашней птицей, печеньем, орехами, финиками, сливами. При этом бедняки оказывались, разумеется, обиженными и жаловались на неправильное распределение угощения. Но главное в Колизее, конечно, зрелища. После того, как трубачи возвестили о начале представления, служители Колизея проводили по арене жирафов, верблюдов, антилоп и страусов, вывозили большие платформы с грозно рычащими львами. Копьями подгоняли носорогов и слонов, вязали канатами задние ноги кабанов и быков – для того, чтобы привести животных в ярость. Конные бестиарии (звероборцы) готовились сразиться с ними для увеселения зрителей. Преступников, провинившихся рабов обрекали и на такую казнь. Среди пышных декораций на арене появлялся человек, играющий на лире и представляющий легендарного греческого певца Орфея. Казалось, сама природа очарована его игрой: скалы, прислушиваясь, подвигались к нему, деревья склоняли ветви, над ним порхали птицы, к ногам ластились животные. В финале же этой идиллии «Орфея» разрывал на куски медведь... В амфитеатре показывали также и сражения зверей: носорога заставляли биться со слоном, пантеру - с бычком, медведя – с кабаном. Нередко их связывали попарно арканами, и зрители приходили в полный восторг, когда животные начинали яростно терзать друг друга. На торжествах открытия Колизея было затравлено подобным образом несколько тысяч различных зверей. Каждая страна, покоренная римскими легионами, обязана была регулярно присылать в Италию представителей своей фауны. Целые караваны зверей следовали в фургонах-клетках по дорогам империи, а жители близлежащих городов и селений должны были снабжать животных кормом. В столице зверей размещали в особом зверинце, который по масштабам превосходил любой из нынешних зоопарков. При императоре Гордиане III там находилось 32 слона, 60 львов, 30 леопардов, 10 тигров, столько же жирафов, лосей и гиен, бегемот, носорог, а также множество всякой мелкой живности. И все они, в конце концов, были предназначены для уничтожения на арене Колизея. Громадные цирковые сооружения и амфитеатры воздвигались не только в Риме, но и в Помпее, Капуе, Вероне и Сиракузах. Для того, чтобы сделать народные зрелища более разнообразными, арены крупнейших амфитеатров переоборудовали в бассейны, которые можно было заполнять водой, где устраивались затем всевозможные Навмахии. Навмахией называют сражение кораблей на море. Впервые Навмахия появилась в 46 г. до н. э. В честь военных побед над Галлией, Египтом и другими странами Юлий Цезарь организовал показ в Риме Навмахии. На Марсовом поле было выстроено специальное здание с большим искусственным водоемом внутри. Вокруг водоема были сооружены скамьи для публики. На воде стояли настоящие боевые суда с тремя и четырьмя рядами весел. На палубах кораблей стояли вооруженные люди в чужеземных одеждах. По сигналу Цезаря начался морской бой. Корабли стали таранить друг друга, а их экипажи старались уничтожить противника. В этом кровопролитном зрелище участвовало 2 тысячи бойцов и 4 тысячи гребцов – пленные, захваченные легионами Цезаря. Это была натуральная своеобразная инсценировка той морской битвы, которая проходила между тирскими и египетскими флотами. Спустя 44 года император Август устроил Навмахию по случаю освещения храма Марса. Был сооружен водоем 600 х 400 м, который заполнили водой. Здесь была инсценирована морская битва, которая проходила в V столетии в Эгейском море между греческим и персидским флотами. В этом зрелище принимало участие более 3 тысяч человек, и его постановщики не отступили от действительности, в деталях восстановили этой бой. В 52 году новой эры Клавдий I устроил на озере в Аппенинских горах грандиозную Навмахию, в которой участвовало 19 тысяч человек и 100 кораблей. Здесь было воссоздано сражение сицилийцев с родосцами. Когда с помощью замысловатых механизмов из озера вынырнул серебряный тритон и протрубил сигнал к бою, а корабельщики провозгласили: «Живи и здравствуй, император! Обреченные на смерть приветствуют тебя!» – произошло непредвиденное – Клавдий ответствовал: «Здравствуйте и вы!». После таких слов никто уже не стал сражаться, полагая, что им даровали жизнь. Но их все же заставили начать битву. Позднее

Навмахии устраивались в Риме и другими правителями – Нероном, Титом, Домицианом, Филиппом Аравитянином, причем каждый придумывал, что-либо новое, пытаясь затмить предшественников. Каждый раз приходилось заново сооружать водоемы, так как после Навмахии водоемы вынуждены были засыпать, из них исходило зловоние (разлагались трупы), и в городе начиналась какая-то неизвестная болезнь. Навмахиями стали называть здания-бассейны, предназначенные для таких сражений, а бойцов нарекли навмахиариями. Впоследствии перед морскими сражениями показывали чудовищных рыб, а в честь открытия Колизея после Навмахии, водоем закрывали плотами и были показаны сражения гладиаторов. Во всех Навмахиях воспроизводились, как правило, наиболее известные морские сражения. Навмахии устраивались редко, так как это требовало громадных денежных затрат на строительство и снаряжение боевых судов и вскоре они прекратили свое существование. Еще одной разновидностью народных зрелищ в Римской империи были Вековые Игры. Впервые они были отпразднованы в 17 г. до н. э. Им предшествовала большая предварительная подготовка. Распорядителем Игр сенат назначил императора Августа. На Марсовом поле (место проведения празднества) были установлены медная и мраморная колонны, на которых была программа празднеств. Празднество началось в ночь на 1 июня. Вначале Август, в жреческом одеянии, приносил в жертву богиням судьбы девять овец и девять черных коз, а затем произносил молитву о величии римского народа и сохранении могущества империи. По окончании молитвы и обряда жертвоприношения начинались иные представления. Эти представления народ смотрел, по древнему обычаю, стоя. Шли они непрерывно в течение трех дней и ночей. 1 июня приносилась жертва Юпитеру в виде двух белых быков беспорочной красоты, а в ночь на 2 июня приносились жертвы трем большим Илифиям, покровительницам женских родов. В третий день смешанный хор отроков и девиц исполнял специальную кантату о даровании благоденствия римскому народу и государству. С 5 июня начинались семидневные всенародные празднества, состоящие из разнообразных сценических представлений, латинских и греческих драм, комедий, фарсов и пантомим. В последний день – торжественная процессия для больших игр и травля зверей. Вековые игры были очень популярны, т. к. они производили глубокое впечатление на народ. Римский амфитеатр и цирк — это только одна из многочисленных областей, где мы находим четкий образ римского эстетического сознания. Другой такой же образ можно найти в римском Триумфе. Триумфы –чисто римское явление. Они были связаны с победами над врагом и являлись своеобразными массовыми спектаклями, прославляющими республику, ее силу и могущество, мужество ее боевых легионов. Триумф давался лишь по окончании войны (бывали и исключения). Существовало правило давать триумф в случае, если убито не менее 5000 врагов. Празднествам этим придавалось большое значение, происходили они по специальным постановлениям римского сената. Центральной фигурой парада – спектакля, где использовалась музыка, песни, стихи, шествия, пляски, иллюминация, — был Триумфатор, в честь которого и устраивался праздник. И режиссерами все было построено на внимании зрителей к герою дня – Триумфатору. Перед торжественной колесницей Триумфатора, как правило, вели побежденных воинов во главе с царем или членами царствующей династии побежденной страны или же вождями враждебных племен, что служило неоспоримым свидетельством победы римского воинства. Обязательным компонентом Триумфа было участие победоносных римских легионов – своеобразный военный театрализованный парад. Все начиналось на Марсовом поле, подле Триумфальных ворот, шествие проходило через 2 наполненных народом цирка (Флавиев и Большой), затем через форум поднималось на Капитолий, там Триумфатор посвящал Юпитеру лавры и приносил пышную жертву. Все было построено так, чтобы изумить, ослепить зрителей, убедить их в силе и могуществе Триумфатора. Во время одного из триумфов Цезаря организаторы этого пышного действия установили множество факелов на спины идущих слонов, которые освещали Триумфатору путь на Капитолий. Это было грандиозное зрелище. В день Триумфа римским легионерам разрешалось высмеивать своего полководца в самые торжественные минуты его жизни. Они распевали песенки, более чем фривольного содержания. Это было связано с суеверием, что насмешки над Триумфатором, как предполагали древние римляне, отвращали его от зависти богов. Триумфатор с юмором воспринимал песенки своих солдат, и народ с восторгом принимал такое поведение великого диктатора. В древнем Риме существовали также Малые Триумфы – или, как они еще назывались,— овации. В день проведения Малого Триумфа Триумфатор входил в город пешком (а не въезжал на колеснице). В овациях были специальные группы участников, называвшиеся хлопальщиками. Во время шествия хлопальщики бежали вокруг идущего Триумфатора, шумно аплодируя ему. Очевидно, с этого времени в обиход вошло слово «овация» – шумные, долгие

аплодисменты. Эстетическая сущность римских Триумфов была менее натуралистична, чем гладиаторские бои или травля зверей. В эпоху Римской империи триумф героя, возвращающегося с победой, был обставлен с наибольшей роскошью, блеском и эффектом, Что производило на зрителя огромное впечатление и вызывало всенародный энтузиазм. Именно в Триумфах мы видим четкое разделение исполнителя и зрителя, качественное изменение сущности праздника в отличие от праздников Древней Греции. В Риме были распространены различные спортивные игры и состязания. Географ Страбон писал, что Марсово поле в Риме так велико, что месте с бегами на колесницах и верховыми конными состязаниями на нем устраивались зрелищные игры в мяч и гимнастические упражнения «для огромного числа участников». Как и в Греции, поощрение занятий атлетикой у римлян во многом было вызвано задачами военной подготовки. Первые публичные состязания в спорте римляне устроили в 186 году до н.э. А сто лет спустя на празднестве в честь военной победы над понтийским царем Митридатом, в Рим съехалось столько греческих атлетов, что в Олимпии не смогли состояться очередные игры – за недостатком участников. В связи с победой Октавиана Августа над Антонием сенат утвердил Акцийские игры (по названию мыса Акций, у которого происходило сражение), справлявшиеся каждые 4 года. На Марсовом поле был построен стадион, где соревновались бегуны и борцы, кулачные бойцы, метатели диска и копья. Кроме Рима, Акцийские игры устраивались в городе Никополе. Исключительным авторитетом в Риме пользовался и другой праздник – Капитолийские состязания (устраивавшиеся раз в 4 года). Они были учреждены в 86 году при императоре Домициане, они проходили также на Марсовом поле. В Риме также большое значение придавалось музыке. Там был построен Одеон – концертный зал – для публичных состязаний певцов и музыкантов. Он был построен на Марсовом поле. Сооружение такого зала было значительным культурным достижением — хотя бы в свете того факта, о котором говорит греческий историк Полибий (не раз посещавший Рим за два столетия до концертов в Одеоне). «Однажды,– писал историк,– приехали в город греки-музыканты, а римская публика настолько заскучала от их игры, что заставила артистов подраться друг с другом – для развлечения зрителей». Выступления певцов и музыкантов понемногу стали обычными для Капитолийских игр, как и для игр Акцийских, во время которых тоже звучало пение, и музицировали на лире. Исполнители являлись авторами мелодий и стихов, получая за это большие вознаграждения – деньгами и золотыми венками. Здоровые народные начала в празднествах и представлениях были заглушены в древнем Риме насильственно культивируемыми грубыми страстями и чистой развлекательностью. Римские празднества, театрализованные зрелища и представления времен конца империи были одним из показателей упадка культуры рабовладельческого Рима. Рассмотренная эволюция празднеств, представлений и зрелищ является ярким примером того, как поощряемые и направляемые государством в определенную сторону празднества и представления в древнем Риме исторически сыграли роль, противоположную той, которую они играли в Греции в период расцвета рабовладельческой демократии. Эта эволюция наглядно показывает, что массовые представления и зрелища могут не только «смягчать нравы» и способствовать воспитанию граждан, но, напротив, они способны стать одной из причин одичания людей в масштабах государств, наций и целых цивилизаций.

Тема 8. Массовые празднества, шествия и представления Средневековья

После крушения римской империи и гибели античной культуры, развитие западной Европы начинается вновь, совершенно самостоятельно. Религия в период средневековья сопровождает всю жизнь человека от рождения до смерти. Она заполняет его быт, направляет его суждения, контролирует чувства, она дает духовную пищу и долгое время заведует празднествами и представлениями. Не было границ божьего гнева для зрелищ, созданных народом свободомыслящих, непокорных к церковным идеалам с радостными, земными жизневосприятиям. Несмотря на жесточайшие преследования язычества в народе, продолжали исполнять языческие обрядовые игры. Крестьяне удалялись в лес и в поле, шли к морю и приносили в жертву животных, пели песни, плясали и возносили хвалу богам, олицетворяющим добрых силы природы. Обрядовые игры вбирали в себя со временем и фольклорные героические темы. В Англии весенние календарные праздники были связаны с образом народного героя Робин Гуда. В сельских трудовых играх раннего средновековья ярко проявилась поэтическая видение мира, богатство фантазии, талантливость, наблюдательность, остроумие простого народа. Ощущение победы над страхом перед непонятными силами природы выражаются в форме уродливо-смешного, в комических образах смерти, веселых растерзаниях и, наконец в особенностях смеховых обрядов. Обязательным моментом праздника было переодевание, ряжение

«олицетворяющее обновление одежд». Пародийно-смеховая сторона праздника разыгрывала всеобщее материальное изобилие, равенство, свободу. Христианство, враждебное духовной свободе народа, преследовало вольные игры, объявляя их порождением дьявола. Церкви удалось восприветствовать свободному развитию народного праздничного творчества. Продолжали жить отдельные виды деревенских увеселений, породив новый вид народных зрелищ действа гистрионов. Городские забавники – гистрионы, существовали у всех народов Европы: во Франции их называли жонглерами, в Германии – шпильманы, в Англии – менестелями, в Италии – мимами, в Польше – франтами, в России – скоморохами. Их искусство обладало национальным своеобразием, имело фольклорное начало театрального искусства. Расцвет деятельности гистрионов в Западной Европе происходит с XI по XIII век – время возникновения средневековых городов. Гистрионы ярчайшие выразители мирского духа в средневековом городе. В их веселых дерзких песнях, пародийных сценах, в затеях и маскарадах – проявлялось стихийное бунтарство народных масс. ваганты – бродячие клирики-недоучившиеся семинаристы или разжалованные попы. Они выступали с пародийными песнями на церковных обрядах. Введение гистрионов находился кукольный театр – первое упоминание конец XII века. Начиная с IX века католическая церковь, борясь с народными праздниками и обрядами, вводит театрализацию мессы. Так родились литургические представления. Они отличались сначала статичностью и символикой, затем приобретают больше жизненных черт. Затем религиозные действа переносятся на церковную паперть. Представления стали устраиваться в ярмарочные дни. В XIII веке эти представления во Франции стали называться миракио – «чудо». Наряду с религиозными источниками сюда часто попадали сюжеты из авантюрных повестей, эпических песен. В период возвышения городов получили широкий размах городские празднества, отмечаемые массовыми шествиями и процессиями, насыщенные игрищами и театрализованными зрелищами, заранее обделанному по всем частям планом. Часть шествий являлось смотром организованных сил городской буржуазии (шествие стрелков, городской милиции). Другая часть процессии служила средством показа накопленных городом богатств, манифестацией купцов-предпринимателей, которые выставляли в организационном порядке свои товары. Некоторые шествия развивали в стройном порядке многообразные игры и шутки, приуроченные к дням маслянице-карнавала. Большинство городских праздников и шествий носило четко выраженный политический характер. Процесс театрализации городской жизни распространяется на торжественные въезды знатных лиц, прибытие которых в город давало повод для специальных празднеств и увеселий. Особенно пышно организовались въезды во Франции, Нидерландах и Италии. При въезде в Париж короля Филиппа 4-го – красивого 1313 год, впервые были разыграны на площади в виде мимической «мистерии страсти господне». Эта театрализация переросла в многодневное представление: площадную мистерию. Мистерией заканчивались шествия и празднества. Мистерия состоит из определенного цикла эпизодов, которые, несмотря на композиционную раздробленность, имеет внутренне единство. На зрелищные подмостки в качестве участников поднимались любители горожане, их грубоватый смех и восторженность создавали живое площадное карнавальное веселье. Мистерия включала ипровизации. Мотивы социального протеста в мистерию проникали с трудом. Фарсы и пародийные сценки – это самовольничание актеров. Характер мистерии определялся системой устройства сценической площадки «передвижная, кольцевая и система беседок». Чудо (театральное и религиозное) важнейшая часть мистерии. Отражением патриархальной этики стали светские по форме и христианские по духу моралите, в них уже не было религиозных сюжетов. Явление действительности представляли аллегорически «скупость – одета в трапье, прижимает мешок золота, себялюбка – носила зеркало и поминутно глядела в него, глупость – ослиные уши, любовь – сердце». Моралите сатирического содержания называют фарсами. Многие традиционные народные празднества и обряды в городе видоизменяются, театрализуются и драматизируются и со временем превращаются в сатирические сценки, разыгрываемые ремесленниками-любителями. Уделяя большое место критике общественных недостатков являясь живой театрализованной публицистикой, моралите, фарсы выполняют роль газет и журналов того времени. Особо распространен тип агитационных и пропагандистских представлений. Черты преувеличенной пародии, карикатуры и шаржа особо проявлялись в народном фарсе. Немецкий драматург Фридрих Вольф нашел материалы игрища, где под карнавальными костюмами участников было скрыто оружие, а в шутовских колотушках – мечи. Обрядовые праздники и игры в пору средневековья активно запрещаются и искореняются католической церковью и феодалами. Но народное самодеятельное творчество вылилось в черты деятельности жонглеров-гистрионов кукольников. С IX века церковь берет на вооружение

некоторые формы театрализации, стараясь подчинить себе все празднества морально и организационно-материально. Но с развитием городов народно-карнавальная стихия ломает все рамки и отделяется от церкви. Бурное развитие самодеятельного искусства в конце XV-XVI веков способствует небывалому расцвету пародийно-агитационных сатирических представлений, способствует зарождению народных празднеств и масляниц, и карнавальных игр, множество комических типов и маскарадных персонажей, которые в последствии сыграют значительную роль в развитии театра во всех странах Западной Европы.

Тема 9. Праздники огня средневековой Европы

Другой автор XVIII века описывает, как праздник Бельтана отмечался в приходе Лоджирэй графства Перт. Он пишет: «Первого мая здесь ежегодно справлялся так называемый праздник Бельтана. Справляется этот праздник главным образом пастухами, которые группами человек по двадцать собираются в полях и готовят себе обед из вареных яиц и молока. Эти блюда они едят со специально по такому случаю выпеченными лепешками, поверхность которых усеяна небольшими бугорками наподобие сосков». Хотя в последнем сообщении ни словом не упоминается о кострах, их, вероятнее всего, зажигали, так как один современный автор доводит до нашего сведения, что в приходе Киркмикель, который на востоке граничит с приходом Лоджирэй, обычай раскладывания костров в полях и печения на них освященного пирога еще не вышел из употребления и поныне. Можно предположить, что когда-то лепешка с бугорками действительно употреблялась для определения того, кому быть «бельтановым чертом» или предназначенной для сожжения жертвой. Пережиток этой традиции можно проследить в обычае печь первого мая в полдень особого рода ржаные лепешки и скатывать их с холма. Считалось, что тот, у кого лепешка, скатываясь, сломается, в течение года умрет или его будут преследовать неудачи. Эти большие лепешки из овсяной, ячменной или гороховой муки (bannocks, как называют их шотландцы) пекли обычным способом; но сверху они обмазывались тонким слоем жидкого теста, приготовленного из взбитых яиц, молока или сливок и небольшого количества овсяной муки. Этот обычай, по-видимому, был распространен преимущественно в Кингусси з графстве Инвернесс и близлежащих местностях. На северо-востоке Шотландии огни Бельтана зажигались еще во второй половине XVIII века. Местные пастухи собирали хворост, поджигали его и трижды в пляске обходили горящую кучу. Однако, если верить более позднему источнику, огни Бельтана зажигались в этой местности не первого, а второго мая по старому стилю. Назывались они огнями скелетов (bone-fire). Существовало поверье, что этой ночью ведьмы выходят из своих жилищ и занимаются тем, что наводят порчу на скот и крадут коровье молоко. Чтобы им помешать, у дверей коровника раскладывали веточки жимолости, а еще чаще рябины. и каждый владелец усадьбы и батрак зажигал огни. В одну кучу сваливали старую солому, дрок или ракитник и вскоре после заката солнца все это поджигали. Одни ворошили горящую массу, а другие поднимали на вилы или багры пучки соломы и, держа вилы как можно выше, бегали взад-вперед. В это же самое время молодежь танцевала вокруг огня или пробегала сквозь дым с криками: «Огонь! Сожги ведьм! Огонь! Огонь! Сожги ведьм!» В некоторых местах по пеплу прокатывали большой круглый пирог из овсяной и ячменной муки. Когда хворост прогорал, пепел костра разбрасывали как можно дальше и до глубокой ночи продолжали бегать вокруг углей, выкрикивая: «Огонь! Сожги ведьм!». На Гебридских островах лепешка Бельтана меньше той, которую пекут в день святого Михаила, однако изготовляется она тем же способом. В Уисте такого рода лепешки больше не пекут, но отец Аллен вспоминает, как его бабушка 25 лет назад изготовляла этот пирог. Кроме того, тамошние жители на первое мая делают сыр и хранят его до следующего дня Бельтана как средство против порчи молочных продуктов ведьмами. Местные обряды Бельтана ничем не отличаются от других аналогичных обрядов. «Все огни были погашены, и на вершине холма зажигался один большой костер, вокруг которого по ходу солнца прогоняли скот, чтобы на весь год предохранить его от ящура. Каждый захватывал головешку от этого огня с собой, с тем чтобы разжечь от нее свой домашний очаг». В Уэльсе огни Бельтана по обычаю также жгли в начале мая; однако дата проведения этого обряда варьировалась от 30 апреля до 3 мая. Иногда огонь зажигался путем трения двух дубовых брусков, что вытекает из следующего описания: «Огонь разжигали таким образом. Девять человек выворачивали свои карманы наизнанку, чтобы там не осталось ни одной монеты, ни одного кусочка металла. Затем мужчины шли в близлежащие леса и собирали там хворост девяти различных пород. Все это складывалось в то место, на котором предстояло разложить костер. На земле очерчивали круг, и внутри его крестообразно складывали хворост. Собравшиеся, сомкнув кольцо вокруг костра,

наблюдали за происходящим. Один из мужчин брал два дубовых бруска и тер их до тех пор, пока не появлялось пламя. Огонь перекидывался на хворост, и вскоре разгорался огромный костер. Иногда один против другого раскладывались два костра. Эти огни – один или оба – назывались coelcerth (в переводе: костры). Круглые пироги из овсяной и непросеянной муки делили на четыре части и клали в маленький мешок из-под муки, и каждый должен был вынуть оттуда свою часть. Последний кусок доставался тому, кто держал мешок. Те, кто вытягивал кусок пирога из непросеянной муки, должны были три раза перепрыгнуть через пламя или трижды пробежать между двумя кострами, что, по мнению присутствующих, обещало обильную жатву. Крики и визги прыгающих через пламя людей раздавались по всей округе. Те же, кто вытащил кусок пирога из овсяной муки, пели, танцевали и хлопали в ладоши, подбадривая владельцев лепешек из непросеянной муки, перепрыгивавших через пламя или пробегавших между двумя кострами». Поверье, согласно которому троекратное перепрыгиванье через костры или же троекратный пробег между ними сулит богатую жатву, заслуживает того, чтобы на нем остановиться подробнее. О том, каким способом такой результат достигался, сообщает другой специалист по уэльсскому фольклору. По его сведениям, «костры, зажигавшиеся обычно на Майский праздник или же в день летнего солнцестояния, по мнению крестьян, должны были защищать их земли от колдовства, чтобы взошел богатый урожай. Угли также считались ценным магическим средством». Крестьяне полагали, видимо, что жар костров положительно влияет на плодородие полей, однако не непосредственно, стимулируя рост семян в земле, а косвенно, тем, что противодействует пагубным ведьмовским козням, а возможно, и совсем сжигает ведьм. Огни Бельтана зажигались, по-видимому, и в Ирландии. Кормак «или кто-то другой, носящий то же имя, сообщает, что первое мая (belltaine) получило свое название от „счастливого огня“ или от „двух огней“, которые друиды Эрина (Ирландии) обычно зажигали в этот день со страшными заклинаниями. Подведя скот к этим огням, прибавляет он, его прогоняли между кострами в надежде, что это на год защитит его от болезней». Обычай в канун первого мая или на первое мая прогонять скот через костры или между ними оставался в силе еще при жизни нынешнего поколения. В большинстве областей Центральной и Южной Швеции на первое мая устраивается большой народный праздник. В канун праздника на всех холмах и возвышенностях пылают огромные костры, которые должны были зажигаться при помощи кремня, В каждом мало-мальски большом селении жители раскладывают отдельный костер, вокруг которого водит хороводы молодежь. Пожилые люди наблюдают за тем, в какую сторону сдувает пламя – к югу или к северу. В первом случае весна будет ранней и мягкой, во втором – холодной и поздней. В Богемии в канун первого мая молодежь зажигает на холмах и возвышенностях, на перепутьях и пастбищах огни и танцует вокруг них. Молодые люди прыгают через тлеющие угли или через пламя костра. Этот обычай называется «сожжением ведьм». В некоторых местах на костре сжигается чучело ведьмы. Следует помнить, что на канун первого мая приходится пользующаяся дурной славой Вальпургиева ночь, когда в воздухе невидимо кружат ведьмы. В Фойгтланде в эту ведьмовскую ночь дети раскладывают на возвышенностях костры и прыгают через них; они также размахивают пылающими ветками ракитника или подбрасывают их в воздух. Считается, что, если на поля упадет отблеск костра, они будут плодородными. Ритуал разжигания огней в Вальпургиеву ночь носит название «изгнания ведьм». Совершаемый в Вальпургиеву ночь обряд сожжения ведьм широко распространен или был распространен в Тироле, Моравии, Саксонии и Силезии. Огни летнего солнцестояния. Чаще всего, однако, эти праздники устраивались по всей Европе в канун летнего солнцестояния (23 июня) или в день летнего солнцестояния (24 июня). Чтобы придать этим праздникам легкий христианский оттенок, день летнего солнцестояния назвали в честь святого Иоанна Крестителя; однако нет сомнений, что эти праздники начали справлять до нашей эры. Летнее солнцестояние, или день святого Иоанна, является поворотным в движении солнца, в этот день поднимавшееся до той поры светило останавливается и начинает обратный путь по небосклону. Это явление не могло не приводить первобытного человека в замешательство. Размышляя над передвижением светила по небесному своду, человек еще и не подозревал о своем бессилии перед лицом мощных циклических изменений в природе и воображал, что может помочь солнцу своей слабой рукой поддержать его убывающее пламя. Вероятно, именно на такого рода соображениях основываются праздники летнего солнцестояния современных европейских крестьян. Впрочем, каково бы ни было их происхождение, эти праздники справляют по всей Европе – от Ирландии на западе до России на востоке и от Норвегии и Швеции на севере до Испании и Греции на юге. По свидетельству одного средневекового автора, у праздника святого Иоанна имелись три отличительные черты: костры, факельное шествие с обходим полей и катание

колеса. Он пишет, что мальчики поджигали костры и различные отбросы, чтобы у дыма был как можно более отталкивающий запах и чтобы этот запах отгонял зловредных драконов, которые в это время спаривались в воздухе под влиянием летнего тепла и, бросая своп семена в источники и реки, отравляли их. По мнению того же автора, катание колеса символизирует солнце, которое, достигнув высшей точки, начинает спускаться. В своих главных чертах праздник святого Иоанна напоминает весенние праздники огня. Явное сходство этих церемоний прослеживается на следующих примерах. По сообщению автора первой половины XVI века, почти в каждой деревне и городе Германии в канун дня святого Иоанна жители раскладывали костры, мужчины и женщины собирались вокруг них, танцевали и пели. По такому случаю они надевали венки из чернобыльника и вербены и смотрели на огонь сквозь ветки шпорника, веря, что это предохраняет глаза от болезней на весь год. Перед тем как уйти, каждый бросал чернобыльник и вербену в огонь, приговаривая: «Пусть все несчастья меня покинут, пусть они сгорят вместе с этими венками». В Нижнем Конце, селении на Мозеле, праздник летнего солнцестояния обычно отмечается следующим образом. На вершине крутого Штромбергского холма складывали копну соломы. Каждый житель, по крайней мере каждый домовладелец, должен был принести свою долю соломы в общую кучу. В сумерки все население мужского пола собиралось на вершине холма. Женщинам и девочкам туда идти не разрешалось; они должны были остановиться у одного из источников на полпути к вершине. На вершине стояло огромное колесо, обмотанное собранной соломой; а остальная часть соломы шла на факелы. К оси колеса с каждой стороны были приделаны ручки приблизительно длиной 3 фута, держась за которые парни регулировали скорость скатывающегося колеса. Мэр соседнего городка Зирка, обычно получавший в награду корзину вишен за исполнение на празднике своих обязанностей, подавал знак, к колесу подносили зажженный факел, и, как только оно загоралось, двое сильных и быстрых молодых парней хватались за ручки и бросались вместе с колесом вниз по склону. Поднимался неистовый крик: мужчины и мальчики размахивали горящими факелами, и каждый следил за тем, чтобы его факел не погас до тех пор, пока колесо не скатилось с горы. В задачу молодых людей, кативших колесо, входило окунуть его в воды Мозеля горящим. Однако это удавалось в редких случаях, так как виноградники, покрывающие большую часть склона, сильно препятствовали движению колеса, и часто оно прогорало, не достигнув реки. Когда колесо катилось мимо источника, у которого находились женщины и девушки, те принимались радостна кричать, и мужчины на вершине горы подхватывали этот крик как эхо. Затем этим крикам вторили жители соседних деревень, наблюдавшие за этим зрелищем с холмов на противоположном берегу Мозеля. Если горящее колесо достигало берега реки и погружалось в воду, ожидался богатый урожай винограда, что давало жителям Нижнего Конца право требовать от владельцев соседних виноградников воз, груженный бочками с белым вином. Считалось, что, если этой церемонией пренебречь, скот будет страдать судорогами и беспокойно метаться в стойлах. Огни летнего солнцестояния до середины XIX века горели по всей Верхней Баварии. Их, как правило, раскладывали на горах, но случалось, что и в низинах. Движущиеся группами люди, освещенные мерцающим пламенем костров, являли собой в тихой и темной ночи впечатляющее зрелище. Скот прогоняли сквозь огонь, чтобы на весь год излечить больных животных и предохранить здоровых от мора и всяких других напастей. В этот день многие главы семей гасили в домашних очагах огонь, чтобы вновь зажечь его при помощи взятой из костра летнего солнцестояния головни. По высоте, на которую взметалось пламя костра, судили о том, как поднимется в этом году лен. Перепрыгнувшие через костер люди были уверены, что во время жатвы они не будут страдать от боли в пояснице. Во многих районах Баварии жители верили, что лен поднимется тем выше, чем выше молодежь будет прыгать через костер. В других местах старики закапывали в полях три обугленные палки из костра, веря, что это поможет хорошо подняться льну. Жители некоторых местностей клали потухшие головни на крыши домов, чтобы защитить их от пожара. В поселках неподалеку от Вюрцбурга костры, как правило, раскладывались на рыночных площадях. Прыгавшая через них молодежь носила гирлянды из цветов, чаще всего из чернобыльника и вербены; в руках же молодые люди держали веточки шпорника. Считалось, что, если смотреть на огонь, держа в руках немного шпорника, вам не грозят в текущем году никакие глазные заболевания. Помимо этого в Вюрцбурге у свиты епископа в XVI веке существовал обычай бросать с окружающих город гор горящие деревянные диски. Бросали эти диски с помощью гибких прутьев; они напоминали рассекающих тьму огненных драконов. В Швабии парни и девушки, взявшись за руки, прыгали через летние костры. При этом они молились, чтобы конопля выросла в три локтя высотой, спускали вниз горящие колеса из соломы. Иногда люди перепрыгивали через костер с криками: «Лен, лен! Пусть в этом

году лен вырастет в семь локтей высотой!» В Роттенбурге грубое чучело, имевшее человеческий облик и прозываемое Человеком-ангелом, мальчики покрывали цветами, а затем сжигали на костре; после этого они прыгали через тлеющие угли. В Бадене дети в день святого Иоанна собирали топливо для костра летнего солнцестояния, переходя из дома в дом, а парни и девушки парами прыгали через этот костер. Как и в других местах, между этими кострами и уборкой урожая прослеживалась здесь тесная связь. В некоторых местах держалось поверье, что прыгающие через костры люди во время жатвы не будут страдать от боли в пояснице. Иногда, перепрыгивая через пламя, молодежь выкрикивала: «Расти, конопля, до трех локтей высотой!» Представление о том, что конопля или хлеб вырастут тем выше, чем выше взметнется пламя или чем выше будут прыгать через него люди, по-видимому, получило в Бадене широкое распространение. Предполагалось, что родители молодых людей, которые выше всех прыгнули через костер, соберут самый обильный урожай. Напротив, если кто-либо отказывался внести свой вклад в устройство общего костра, на его урожай, как считалось, не будет благословения свыше, в частности его конопле так и не суждено будет подняться. В Эдерслабене, вблизи Зангергаузена, в землю втыкали высокий шест с привязанной к нему за цепь бочкой со смолой, так что цепь касалась земли. Затем бочку поджигали и под ликующие крики присутствующих прокатывали вокруг шеста. В Дании и Норвегии накануне дня святого Иоанна жители также жгли летние костры на дорогах, на открытых местах и на холмах. Норвежцы верили, что пламя такого костра предохраняет скот от болезней. Сообщают, что и поныне по всей Норвегии накануне летнего солнцестояния зажигают огни, чтобы прогнать ведьм, которые в эту ночь якобы слетаются отовсюду в Блоксберг, где живет их предводительница. В Швеции накануне святого Иоанна (святого Ханса) – самая веселая ночь в году. В некоторых областях страны, особенно в провинциях Богус и Скания и в районах, граничащих с Норвегией, этот праздник часто знаменуется стрельбой из огнестрельного оружия и огромными кострами, называвшимися когда-то погребальными огнями Бальдера; такие костры загорались в сумерки на холмах и возвышенностях, бросая на окружающий пейзаж ослепительные отблески. Люди танцевали вокруг этих костров и прыгали через них. В некоторых частях Норрланда в канун дня святого Иоанна на перепутьях загораются костры, которые складывают из девяти различных пород деревьев. Эта мера направлена против чар троллей и других злых духов, которые, как полагают, выходят этой ночью из своих логовищ. Присутствующие бросают в огонь также особого рода ядовитый гриб. По поверью, в это таинственное время разверзаются горы и из их глубин выходят целые полчища нечистой силы, для того чтобы потанцевать и поразвлечься. Крестьяне верят, что, оказавшись поблизости, тролли не могут не дать о себе знать. Увидев около пылающего, потрескивающего костра какое-нибудь животное, например козла или козу, крестьяне твердо верят, что это не кто иной, как сам нечистый. Кроме того, следует заметить, что в Швеции празднование кануна дня святого Иоанна является одновременно праздником огня и праздником воды; предполагается, что в такое время обладают чудесной целительной силой священные источники, и многие больные люди приходят к ним для излечения своих недугов. Австрийские обычаи и суеверия, связанные с летним солнцестоянием, похожи на немецкие обычаи. Так, в некоторых частях Тироля зажигают костры и бросают в воздух горящие диски. В нижней части долины Инна по деревне в день летнего солнцестояния провозят на телеге оборванное чучело, которое затем сжигают. Его называют Лоттер (искаженный вариант слова «Лютер»). В Граце в канун дня святого Иоанна (23 июня) жители делали чучело по кличке Татерманн, которое затем вываливали в извести, бросали в него горящие метлы до тех пор, пока оно не загоралось. В Райте (Тироль) верили, что лен вырастает настолько высоким, насколько высоко прыгают люди через летний костер. Из костров брали кусочки обугленного дерева и той же самой ночью разбрасывали их на полях льна, оставляя там до уборки. В Нижней Австрии костры раскладывают на возвышенностях, и мальчики дурачатся вокруг них, размахивая зажженными смоляными факелами. Кто трижды перепрыгнет через костер, тот мог быть уверен, что на весь год застраховал себя от лихорадки. Нередко местные жители мажут смолой тележные колеса, поджигают их и в таком виде скатывают с холмов. По всей Богемии накануне праздника летнего солнцестояния и поныне пылают костры. В полдень мальчики с ручной тележкой обходят дома и собирают топливо; скрягам, которые отказываются выполнить их просьбу, они грозят разными карами. Иногда молодые люди срубают и устанавливают на вершине высокую, стройную ель, а девушки украшают ее венками из цветов, гирляндами листьев и красными лентами. Затем около елки накладывают кучу хвороста и в сумерки все это поджигают. Пока пламя разгорается, молодые люди залезают на дерево и срывают венки. После этого парни и девушки становятся друг против друга по обе стороны огня и смотрят

друг на друга через венки, чтобы увидеть, будут ли они верны друг другу и поженятся ли в этом году. Кроме того, девушки бросают через костер венки, и горе тому неуклюжему обожателю, который не поймает венок возлюбленной. Когда пламя стихает, каждая пара, взявшись за руки, трижды перепрыгивает через костер. Таким образом, они на целый год избавляют себя от малярии; кроме того, чем выше они прыгают, тем выше должен вырасти лен. Девушка, которая в канун летнего солнцестояния увидит десять костров, выйдет замуж до конца года. Опаленные венки приносят домой и заботливо сохраняют в течение года. Во время грозы часть венка с молитвой сжигают в очаге, другая часть идет больным или стельным коровам, а остаток употребляется для окуривания дома и стойла, чтобы и люди, и скот оставались здоровыми. Иногда старое тележное колесо, вымазанное смолой, поджигают и спускают с холма. Часто парни собирают все изношенные метлы, обмакивают их в смолу, поджигают, а после размахивают ими или подбрасывают высоко в воздух. Иногда они целыми ватагами бросаются бежать с холма, крича и размахивая горящими метлами. Остатки метелок и угольки из костра сохраняются – их закапывают на огородах, где растет капуста, чтобы защитить ее от гусениц и гнуса. Некоторые кладут головни и угли от летних костров на свои засеянные поля и луга, в огороды и на крыши домов как предохраняющее средство от молнии и непогоды. Часто люди верят, что угли, положенные на крышу, защитят дом от пожара. В некоторых районах в то время, когда горит костер, люди опоясываются или же надевают на голову венки из чернобыльника, с тем чтобы предохранить себя от привидений, ведьм и болезней. Считается, что от глазных болезней особенно хорошо предохраняют венки из чернобыльника. Иногда девушки смотрят на костры сквозь гирлянды диких цветов, молясь огню, чтобы он укрепил их глаза и ресницы. Девушка, трижды повторившая эту процедуру в течение года, будет избавлена от глазных заболеваний. В некоторых местах Богемии сквозь огонь прогоняли коров, чтобы защитить их от колдовских чар. В славянских странах праздник летнего солнцестояния сопровождается похожими обычаями. Мы уже знаем, что в России в канун дня святого Иоанна молодые люди и девушки парами прыгают через костер, держа в руках соломенное чучело Купалы. В некоторых областях России в ночь святого Иоанна изображение Купалы сжигают или бросают в воду. В других областях России, прыгая через дым или пламя, молодежь надевает венки из цветов и пояса из священных трав. Иногда и скот прогоняют сквозь огонь, чтобы защитить его от колдунов и ведьм, которые похищают молоко. В Малороссии в ночь святого Иоанна в землю вбивают кол, который обертывают соломой и поджигают. Когда пламя разгорается, крестьянки со словами: «Пусть мой лен будет высотой в эту ветку!»-бросают в него березовые ветки. В Галиции костры разжигают при помощи трения. Пока старшие занимаются добыванием огня, остальные хранят почтительное молчание. Но когда пламя охватывает дерево, собравшиеся начинают петь веселые песни. Как только зажигаются костры, молодые люди берутся за руки и парами прыгают если не через пламя, то по крайней мере через дымящийся костер. После этого сквозь огонь прогоняют скот. Во многих частях Пруссии и Литвы в канун летнего солнцестояния жители раскладывают огромные костры. Все возвышенности, насколько хватает глаз, полыхают огнями. Пред полагается, что эти огни охраняют от колдовских чар, молнии, града и болезней скота, особенно если на следующее утро прогнать скот по местам, где такие огни горели. Эти костры считаются самым действенным средством против козней ведьм, которые с помощью чар и заклинаний стараются украсть коровье молоко. Вот почему на следующее утро можно увидеть зажигавших костер молодых парней переходящими из дома в дом и получающими в награду кувшины с молоком. По той же самой причине на ограду или ворота, через которые коровы проходят на пастбища, кладут репейник и чернобыльник, так как считается, что это предохраняет от колдовских чар. В Мазурии, в одном из районов Восточной Пруссии, населенном поляками, существует обычай вечером в день летнего солнцестояния гасить в деревне все огни. Затем в землю вбивается дубовый кол, на который, как на ось, надевают колесо. Это колесо жители начинают, сменяясь, вращать с большой скоростью, пока от трения оно не загорится. Каждый приносит горящую головню домой, чтобы этим новым огнем разжечь свой домашний очаг. Накануне летнего солнцестояния пастухи в Сербии зажигают факелы из березовой коры и обходят вокруг овчарен и хлевов. Затем они с факелами забираются на холмы, где дают им догореть. Те же характерные черты присущи празднику огня у мадьяр в Венгрии. В канун летнего солнцестояния во многих районах этой страны существует обыкновение зажигать на холмах костры и прыгать через них. По этим прыжкам зрители предсказывают, скоро ли прыгающие молодые люди вступят в брак. В этот день многие венгерские свинопасы зажигают огонь, вращая колесо вокруг деревянной оси, завернутой в пеньку. Сквозь зажженный таким способом костер они прогоняют своих свиней, чтобы предохранить их от болезней. Эстонцы,

которые, как и венгры, принадлежат к туранской группе народов, празднуют летнее солнцестояние обычным образом. Считается, что огонь святого Иоанна предохраняет скот от ведьм и что у того, кто не примет участия в этом празднике, ячмень зарастет чертополохом, а овес – сорняками. На острове Эзель крестьяне выкрикивают, бросая в костер хворост: «Сорняки – в огонь, лен – на поле!» Иногда в огонь бросают три полена, приговаривая: «Лен, расти выше!» Обугленные палки берут с собой и сохраняют, ибо они способствуют плодовитости скота. В некоторых частях острова устраивают костер, обкладывая дерево хворостом и другим топливом. На вершине дерева развевается флаг. Тем, кому при помощи шеста удастся сорвать флаг до того, как он загорится, будет сопутствовать удача. Когда-то эти праздники длились до рассвета и кончались оргиями, которые выглядели вдвойне отвратительными при нарастающем свете летнего утра. При переходе с востока Европы на запад мы обнаруживаем мало изменений в обрядах, которыми сопровождается летнее солнцестояние. Почти до середины XIX столетия обычай устройства летних костров был настолько широко распространен во Франции, что, как рассказывают, вряд ли там был хоть один город или деревня, где бы они не зажигались. Люди танцевали вокруг костров и прыгали через них, кроме того, они брали с собой обгоревшие на костре поленья, полагая, что это защитит дома от молнии, пожара и колдовских чар. В Бретани обычай раскладывать костры в середине лета сохранился, видимо, до наших дней. Когда пламя утихает, собравшиеся становятся вокруг костра на колени, и какой-нибудь старик начинает громко молиться. Затем все поднимаются и трижды обходят вокруг костра. В третий раз они останавливаются, каждый подбирает по гальке и бросает ее в горящую кучу. После этого они расходятся. Жители Бретани и Берри верят, что девушка, которая пропляшет вокруг девяти костров, в течение года выйдет замуж. В долине реки Орн существовал обычай зажигать костер в тот самый миг, когда солнце было готово скрыться за горизонтом. Крестьяне прогоняли сквозь костры свой скот, с тем чтобы защитить его от колдовских чар, особенно же от чар ведьм и колдунов, которые крадут молоко и масло. В Жюмье же в Нормандии вплоть до первой половины XIX века праздник летнего солнцестояния отличался чертами, носящими на себе печать глубокой древности. Каждый год 23 июня, в канун святого Иоанна, братство Зеленого Волка избирало нового главу или руководителя, который непременно должен был быть родом из местечка Кониу. После избрания новый глава братства удостаивался титула Зеленого Волка и облачался в особый костюм, состоявший из длинной зеленой мантии и очень высокой конической шляпы без полей. В таком наряде он важно выступал во главе братьев, распевающих гимн святого Иоанна. С распятием и хоругвью процессия двигалась к месту, называемому Шуке. Здесь процессию встречали священник, регенты хора и сам хор, и все направлялись в приходскую церковь. Отслушав мессу, участники шествия переходили в дом Зеленого Волка, где для них была приготовлена простая трапеза. Ночью под звуки колокольчиков, которые держали украшенные цветами молодые мужчина и женщина, разжигался костер. Потом Зеленый Волк и члены его братства, держась за руки, со спущенными на плечи капюшонами бегали вокруг огня за человеком, выбранным на роль Зеленого Волка на следующий год. Хотя только у первого и последнего человека в цепи были развязаны руки, задачей членов братства было трижды окружить и поймать будущего Зеленого Волка, который, пытаясь убежать от своих преследователей, нещадно колотил их длинным прутом. Когда им это наконец удавалось, его тащили к костру, делая вид, что пытаются его туда бросить. По окончании этой церемонии ее участники возвращались в дом Зеленого Волка, где им подавали как нельзя более скудный ужин. Это своеобразное религиозное торжество продолжалось до полуночи. Когда часы били двенадцать, все менялось. Сдержанность сменялась распущенностью, благочестивые гимны – вакхическими песнями, а пронзительные ноты деревенской скрипки с трудом покрывали рев голосов членов веселого братства Зеленого Волка. На следующий день (24 июня, день летнего солнцестояния) те же самые люди продолжали шумно веселиться. Одна из церемоний заключалась в том, что под ружейную пальбу проносили огромный каравай освященного хлеба, состоящий из нескольких ярусов и увенчанный цветочной пирамидой. После этого положенные на ступень алтаря священные колокольчики как знак отличия вручали человеку, выбранному на следующий год Зеленым Волком. В Шато-Тьерри в департаменте Эна обычай разжигания костров и плясок вокруг них в день святого Иоанна сохранялся приблизительно до 1850 года. Костры раскладывали и в тех случаях, когда июнь был дождливым; считалось, что отсвет костров прекратит дождь. В Вогезах до сих пор принято раскладывать костры на вершинах холмов. Считается, что эти огни помогают сохранить плоды и обеспечивают хороший урожай. В канун дня святого Иоанна разжигались костры почти во всех деревушках провинции Пуату. Люди трижды обходили вокруг них с ветками

орешника в руках. Пастушки и дети проносили сквозь огонь побеги коровняка и ореха. Предполагалось, что орехи помогают от зубной боли, а коровняк защищает скот от болезней и колдовства. Когда огонь угасал, из костра брали немного золы и либо хранили ее дома как средство против молнии, либо разбрасывали по полям, чтобы уничтожить куколь и плевел. В канун дня святого Иоанна в Пуату было принято катить по полям горящее колесо, обернутое соломой, с целью их оплодотворения.

Тема 10.Карнавалы эпохи Средневековья и Возрождения.

Празднества карнавального типа и связанные с ними смеховые действа или обряды занимали в жизни средневекового человека огромное место. Кроме карнавалов в собственном смысле с их многодневными и сложными площадными и уличными действами и шествиями, справлялись особые праздники дураков (festa stultorum) и праздник осла, существовал особый, освященный традицией вольный пасхальный смех. Более того, почти каждый церковный праздник имел свою, тоже освященную традицией, народно-площадную смеховую сторону. Таковы, например, так называемые храмовые праздники, обычно сопровождаемые ярмарками с их богатой и разнообразной системой площадных увеселений (с участием великанов, карликов и т.д.). Карнавальная атмосфера господствовала и в дни постановок мистерий и соте. Царила она также на таких сельскохозяйственных праздниках, как сбор винограда, проходивший и в городах. Смех сопровождал обычно и гражданские и бытовые церемониалы и обряды: шуты были их неизменными участниками и пародийно дублировали различные моменты серьезного церемониала (прославления победителей на турнирах, церемонии передачи ленных прав, посвящений в рыцари и др.). И бытовые пирушки не обходились без элементов смеховой организации. Каковы же специфические особенности карнавалов средневековья и прежде всего какова их природа? Прежде всего, необходимо отметить, что все карнавальные формы последовательно внецерковны и внерелигиозны. Они принадлежат к совершенно иной сфере бытия. По своему наглядному, конкретно-чувственному характеру и по наличию сильного игрового элемента, они близки к художественно-образным формам. К театрально- зрелищным. Оно находится на границах искусства и самой жизни. В сущности, это сама жизнь, но оформленная особым игровым образом. Для смеховой культуры средневековья характерны такие фигуры, как шуты и дураки. Они были как бы постоянными, закрепленными в обычной (т.е. не карнавальной) жизни, носителями карнавального начала. Они оставались шутами и дураками всегда и повсюду, где бы они ни появлялись в жизни. Как шуты и дураки, они являются носителями особой жизненной формы, реальной и идеальной одновременно. Они находятся на границах жизни и искусства (как бы в особой промежуточной сфере): это не просто чудаки или глупые люди (в бытовом смысле), но это и не комические актеры. Официальные праздники средневековья и церковные и феодально-государственные никуда не уводили из существующего миропорядка и не создавали никакой второй жизни. В противоположность официальному празднику карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов. Это был подлинный праздник времени, праздник становления, смен и обновлений. Он был враждебен всякому увековечению, завершению и концу. Он смотрел в не завершимое будущее. Особо важное значение имела отмена во время карнавала всех иерархических отношений. На официальных праздниках иерархические различия подчеркнуто демонстрировались: на них полагалось являться во всех регалиях своего звания, чина, заслуг и занимать место, соответствующее своему рангу. Праздник освящал неравенство. В противоположность этому на карнавале все считались равными. Человек как бы перерождался для новых, чисто человеческих отношений. Это временное идеально-реальное упразднение иерархических отношений между людьми создавало на карнавальной площади особый тип общения, невозможный в обычной жизни. На карнавале вырабатывались и особые формы площадной речи и площадного жеста, откровенные и вольные, не признающие никаких дистанций между общающимися. Свободные от обычных, вне карнавальных норм этикета и пристойности.

Тема 11. Театрализованные представления итальянской комедии дель арте.

Принципы ренессансного искусства – и театра в том числе – закладывались в Италии. Обращение к идеалам античности в итальянском искусстве началось практически на несколько веков раньше, нежели в остальной Западной Европе – сначала в литературе, потом в изобразительном искусстве (13 в. – Данте Алигьери; 14 в. – Франческо Петрарка и Джованни

Боккаччо; 15 в. – Микеланджело Буонарроти и Рафаэль Санти). Для итальянцев Ренессанс стал возрождением своих собственных традиций, своего собственного культурного наследия. Однако история итальянского театрального Возрождения весьма парадоксальна: итальянский Ренессанс, с его непревзойденными шедеврами изобразительных искусств – живописи, скульптуры – не дал ни одного драматурга, равного по масштабам творчества Шекспиру (Англия), Лопе де Вега или Кальдерону (Испания). В культурологической и искусствоведческой литературе широко исследовались причины этого парадокса. Основными из них принято считать две – во многом взаимосвязанные. Первая объясняет это явление с точки зрения видовых особенностей театра. В основе театрального действа всегда лежит конфликт – принципиальная движущая сила театрального произведения, как пьесы, так и спектакля. Однако понятие конфликта само по себе противоречит мировоззренческим идеалам гармонии, мощно звучащим в итальянской литературе и изобразительном искусстве. Вторая причина основывается на принципах социального функционирования театрального искусства. Для его расцвета необходима некая идея, объединяющая разные слои общества, национальное самосознание, т.н. «широкий народный фон». Однако в 14–15 вв. итальянцы чувствовали себя скорее гражданами отдельных городов, чем всей страны. И все же здесь, именно в Италии, были заложены основы нового гуманистического театра: возрождены комедия, трагедия, пастораль; создана опера; построены первые театральные здания; разработаны принципы профессионального сценического и площадного театра, дан толчок к теоретическому осмыслению драматургических канонов. Развитие ренессансного итальянского театра в основном шло по двум линиям: т.н. «ученой комедии» – la commedia erudite (к этой же линии с некоторой натяжкой можно отнести и литературную трагедию) и народного импровизационного театра – Комедия дель арте, оказавшей огромное влияние на развитие всего мирового театрального искусства. Итальянская «ученая комедия», к созданию которой обращались крупные писатели и мыслители 15–16 вв (Лудовико Ариосто, Никколо Макиавелли, Пьетро Аретино, Джордано Бруно), представляла собой преимущественно догматические перепевы античных сюжетов и была рассчитана скорее на академический интерес узкого круга ученых и просветителей. Те же тенденции свойственны и итальянской ренессансной трагедии (Джан-Джорджо Триссино, Джованни Ручеллан, Луиджи Аламанка, Торквато Тассо и др.). К концу 16 в. развитие итальянской ренессансной комедии и трагедии практически завершилось. Зато к этому времени окреп и получил большую популярность третий жанр итальянской драматургии – пастораль. Самой же яркой страницей итальянского Возрождения был тогда и остается импровизационный уличный театр масок – комедия дель арте, по сути сформировавший первый в истории профессиональный театр. Развитию всех жанров литературного театра итальянского Ренессанса сопутствовал перелом в мировой театральной архитектуре: разработка и практическое воплощение специальных театральных зданий нового типа, – «рангового» или «ярусного» театра. Отталкиваясь от принципов театральной архитектуры Витрувия (1 в. до н.э.) итальянский архитектор-реформатор Себастьян Серлио в своей книге Об архитектуре (1545) создал общую концепцию театрального строительства, включающую в себя обустройство сцены и зрительного зала как гармонического целого. Здесь же намечены и новаторские принципы театрально-декорационного искусства, в том числе – создание живописных декораций с перспективой. Поиски Серлио в 16–17 вв. были продолжены архитекторами Андреа Палладио, Винченцо Скамоцци, Джованни-Баттиста Алеотти, Бернардо Буонталетти. КОМЕДИЯ ДЕЛЬ АРТЕ (commedia dell'arte); другое название – комедия масок, – импровизационный уличный театр итальянского Возрождения, возникший к середине 16 в. и, по сути, сформировавший первый в истории профессиональный театр. Комедия дель арте вышла из уличных праздников и карнавалов. Ее персонажи – некие социальные образы, в которых культивируются не индивидуальные, а типические черты. Пьес как таковых в комедии дель арте не было, разрабатывалась только сюжетная схема, сценарий, который по ходу спектакля наполнялся живыми репликами, варьировавшимися в зависимости от состава зрителей. Именно этот импровизационный метод работы и привел комедиантов к профессионализму – и в первую очередь, к выработке ансамбля, повышенному вниманию к партнеру. В самом деле, если актер не будет внимательно следить за импровизационными репликами и линией поведения партнера, он не сможет вписаться в гибко изменяющийся контекст представления. Эти спектакли были излюбленным развлечением массового, демократического зрителя. Комедия дель арте вобрала в себя опыт фарсового театра, однако здесь пародировались и расхожие персонажи «ученой комедии». Определенная маска закреплялась за конкретным актером раз и навсегда, однако роль – несмотря на жесткие типажные рамки – бесконечно варьировалась и развивалась в процессе каждого представления. Число масок,

появлявшихся в комедии дель арте чрезвычайно велико – более сотни. Однако большинство из них было скорее вариантами нескольких основных масок. У комедии дель арте было два основных центра – Венеция и Неаполь. В соответствии с этим сложились и две группы масок. Северную (венецианскую) составляли Доктор, Панталоне, Бригелла и Арлекин; южную (неаполитанскую) – Ковьелло, Пульчинелла, Скарамучча и Тарталья. Стиль исполнения венецианской и неаполитанской комедии дель арте тоже несколько различались: венецианские маски работали в преимущественно в жанре сатиры; неаполитанские использовали больше трюков, грубых буффонных шуток. По функциональным группам маски можно разделить на следующие категории: старики (сатирические образы Панталоне, Доктор, Тарталья, Капитан); слуги (комедийные персонажи-дзанни: Бригелла, Арлекин, Ковьелло, Пульчинелла и служанка-фантеска – Смеральдина, Франческа, Коломбина); влюбленные (образы, наиболее близкие героям литературной драмы, которых играли только молодые актеры). В отличие от стариков и слуг влюбленные не носили масок, были роскошно одеты, владели изысканной пластикой и тосканским диалектом, на котором писал свои сонеты Петрарка. Именно актеры, исполнявшие роли влюбленных, первыми отказались от импровизации и начали записывать тексты своих персонажей. Авторами сценариев чаще всего бывали главные актеры труппы (capo commico). Первый печатный сборник сценариев был выпущен в 1611 актером Фламинио Скала, который руководил известнейшей труппой «Джелози». Другие наиболее известные труппы – «Конфиденти» и «Федели». Итальянская комедия дель арте дала целое созвездие блистательных актеров (многие из которых были первыми теоретиками сценического искусства): Изабелла и Франческо Андреини, Джулио Паскуати, Бернардино Ломбардии, Марк-Антонио Романьези, Николо Барбьери, Тристано Мартинелли, Тереза, Катарина и Доменико Бьянколелли, Тиберио Фьорилли и др. С конца 16 в. труппы стали широко гастролировать по Европе – во Франции, Испании, Англии. Ее популярность достигла своего пика. Однако к середине 17 в. комедия дель арте начала приходить в упадок. Ужесточение политики церкви по отношению к театру вообще, и к комедии дель арте особенно, привело к тому, что комедианты оседали в других странах на постоянное местожительство. Так, скажем, в Париже на основе итальянской труппы был открыт театр «Комеди Итальенн».

Тема 12 Своеобразие эстетики представления традиционного театра Кабуки

Кабуки – сложный синтетический вид театрального искусства. В нем сочетаются элементы оперного представления, мелодрамы и балета. Известно, что и музыка и хореография Кабуки были заимствованы почти в неизменном виде из театра Но и кукольного театра – непосредственных его предшественников. Так, например, некоторые музыкальные пьесы и сейчас исполняются и в Кабуки и в кукольном театре, и пришли они из Гигаку. Танцы и пантомима Кабуки так же продолжает традицию раннего средневековья, и поэтому пантомима так важна в представлении Кабуки. Канон пантомимы Кабуки прямо следует канону Но, приняв у него условный и обобщенный хореографический рисунок, который должен направлять воображение зрителя так, чтобы тот мог представить себе внутренний мир театральных героев. Хор, унаследованный от театра Но или певец - рассказчик дзёрури, перенесенный на сцену Кабуки с подмостков кукольного театра, помогают зрителю представить, что происходит за пределами сценического действия, а во время танцев и пантомимы повествуют о событиях, происходящих на сцене, воспроизводя в пении переживания героев. В театре Кабуки существует ряд канонизированных амплуа. Для каждого амплуа разработаны определенный грим, костюмы, парики, система жестов, движений, модуляций голоса. • Татияку – главные мужские роли. Положительные герои, умные, сильные, красивые. Амплуа татияку подразделяется на пять видов: • Араготоси – роль смелого богатыря, воина обладающего сверхъестественной силой; • Ваготоси – роль красивого мужчины, любимца женщин, изнеженного красавца и молодого любовника; • Дзицуготоси – роль мудрого и рассудительного человека, к советам которого прислушиваются; • Симбояку – роль терпеливого человека, готового вынести все невзгоды; • Вадзицуси – смешанная роль актера, играющего в вагото и дзицугото. Катакияку – враг главного героя татияку, роли злодеев. Этот персонаж играет роль в развитии интриги пьесы. Амплуа катакияку подразделяют на несколько видов: • дзицуакуяку – бунтовщик, злодей, преступник; • ироаку – злодей, сохраняющий личину приличного человека, либо злодей с внешностью изнеженного красавца; • дзицугатаки – злодей, выставляющий себя мудрецом; • хирагатаки – не совсем безнадежный злодей; • хандогатаки – комедийный злодей, полукомический мелкий враг; • кугэаку – благородный негодяй, аристократ, силой обстоятельств, вынужденный дествовать как негодяй.

Онногата – женские роли: • Кэйсэй – куртизанка; • Мусумэгата – девушка из благородного семейства; • сэванёбо – роль преданной жены; • оннобудо – роль женщины, владеющей воинским искусством и выступающая как воин; • акубаба – роль вредной женщины. Докэката – комический персонаж, простак, комическими жестами и репликами вызывающий смех у публики. Он может быть рассеянным простофилей или смешным негодяем. Кояку – роль ребенка, обычно исполняемая детьми актеров.

Тема 13. Празднества Французской революции

Особое место в истории Нетрадиционного театра занимают праздники Французской революции. Хорошо известно {и об этом уже было сказано), что цель любой революции — изменение в стране общественного и политического устройства. Причем, как известно из мировой истории, революция не всегда ставит перед собой прогрессивные задачи. Но все же цель подавляющего большинства революций — свергнуть существующий в стране общественный строй, перестроить мир, избавиться от власть предержащих, построить новую жизнь, в которой непременно сбудется мечта человечества о свободе. И эта мечта получит реальные очертания. Так вот, не вдаваясь в подробности, именно общественное настроение, стремление к объединению, страстное желание народа во всеуслышание высказать свои мысли и мечты, вера в победу были той атмосферой, которой жила Франция в дни Великой французской революции 1789—1794 годов. Дух победы, необычайное воодушевление народа, бурный рост самосознания, мятежный дух, охвативший Францию того времени, неудержимый всплеск эмоций вызвали к жизни выплеснувшиеся на улицы и площади страны грандиозные массовые зрелища. Само собой разумеется, что революционные преобразования, когда народ переживает свой звездный час, находят отражение во всех областях искусства. Ибо оно, искусство, если хотите, является чутким барометром гражданской и политической жизни общества, вплоть до ее мельчайших колебаний. Тем более это проявилось во Франции конца XVIII века, когда искусству вообще придавалось огромное значение. Вот почему у меня не вызывает удивления, что именно Великая Французская революция вызвала к жизни грандиозные, необычайно яркие зрелища, отразившие идеи и мятежный дух эпохи, и дала выход творческой энергии народа. Кстати, забегая вперед, скажу, что грандиозные массовые представления первых лет революции в России тоже были рождены революционными преобразованиями Октября 1917 года. Массовые народные праздники Великой Французской революции стали одной из важнейших сторон общественной жизни республики. Огромное значение имели праздники в политической жизни страны. Они стали ее частью. Это великолепно понимали якобинцы. Вот почему в годы их правления именно Конвент — в то время высший законодательный и исполнительный орган первой Французской революции — уделял праздникам особое внимание. С приходом якобинцев к власти вся ее полнота была сосредоточена в руках Комитета общественного спасения и Комитета общественной безопасности. Именно в это время, в июне 1793 года. Конвент[47] подтвердил дополнительную статью конституции Франции, внесенную еще ее Учредительным собранием в 1791 году, в которой говорилось об установлении национального празднества, «дабы сохранить в памяти народа деяния французской революции». Тогда же Конвент принял декрет об учреждении народных декадных празднеств, которые должны были посвящаться: Республике, Народу, Человеческому роду, Природе и Разуму. Часто персонажами этих действ становились аллегорические фигуры разных гениев. Например, Гений войны, Гений мира, Гений торговли и т.д. Вообще, следует заметить, что аллегорические образы были одним из главных выразительных средств празднеств Французской революции. Так, например, Целомудрие изображалось с венком на голове и солнцем на груди, Независимость — с пальмовыми ветвями в волосах и с венком роз в руках. Сила — с дубовым венком на голове и тяжелой дубиной в руке, Честность — со старинным законом, Справедливость — с весами в руках, Истина была нагая женщина с классическим зеркалом, Победа — с венками, пальмовыми ветвями и литаврами... Вожди революции, понимая силу воздействия праздника на народные массы, уделяли им значительное внимание. Так, в 1792 году в Конвенте с пламенной речью выступил Дантон. Основная мысль его речи заключалась в том, что «колыбель свободы» должна стать центром празднеств, что именно они (празднества), будут поддерживать священную любовь к свободе и поднимать «национальную энергию». Кульминацией в решении организаций празднеств стало выступление на заседании Конвента Робеспьера с докладом «Об отношениях религиозных и нравственных идей к республиканским принципам и о национальных празднествах». В докладе говорилось: «Разумная система национальных праздников была бы одновременно самой образной связью братства и самым могущественным средством возрождения».

В результате по предложению Робеспьера Конвентом было установлено девять народных празднеств. О том, что на всем протяжении Великой Французской революции праздникам придавалось огромное значение, свидетельствует еще и закрепленное Конвентом правило: содержание праздников и их проведение должно иметь разрешение революционной власти. Мало того, во времена власти якобинцев первоначальные планы сценариев праздников разрабатывались Комитетами общественного спасения и народного образования, а затем обсуждались и утверждались Конвентом, и без его утверждения сценарий не мог быть осуществлен. Конвент даже объявил конкурс на лучший проект перестройки здания Оперы в здание для проведения национальных празднеств. Он же выпускал специальные сообщения об использовании площадей, на которых следует устраивать эти празднества. По дошедшим до нас источникам можно говорить о том, что вожди Французской революции прилагали немало сил и энергии, чтобы эти праздники способствовали развитию у народа чувства красоты. Приглашались самые знаменитые художники для создания эскизов костюмов, декораций, всевозможных эмблем и их воплощения. Вырабатывались планы проведения самих представлений. Естественно, что один из самых известных художников, член Конвента гражданин Луи Давид[4], принимал самое активное участие в этой работе. Известен доклад знаменитого художника «О декрете празднований», в котором были тщательно разработаны проекты различных празднеств, приуроченных к знаменательным датам. Смысл и характер празднеств требовал огромных масштабов. Для Давида улицы и площади Парижа были важным компонентом массовых народных празднеств. Думаю, что он о своем творчестве мог бы сказать, как позже, через многие годы, сказал В. В. Маяковский: «Плошали — наши палитры!». Правда, помимо Давида лучшие поэты, музыканты, художники Франции тех лет объединялись для создания масштабных революционных празднеств. Так, музыку для многих из них писал живший в то время знаменитый композитор Эрнст Модест Гретри. Для каждого общественно значимого события сочинялись не только музыка, но и соответствующие стихотворения, гимны и т.п. Вообще же зрелищная сторона праздников Французской революции была чрезвычайно внушительной, торжественной и, говоря попросту, отменно красивой. Главной составляющей праздников Французской революции были торжественные шествия с обязательным кульминационным действием, ради которого оно и проводилось. Причем в отличие от средневековых шествий в их основе лежало тщательно разработанное непрерывное действие с остановками у памятных мест. Создавались эти, отличавшиеся необычайной выдумкой праздники (а в них принимали участие: революционный народ, одетые в парадные мундиры батальоны национальной гвардии, сводные оркестры, хоры певчих и в особо торжественных случаях — все члены Конвента), по всем дошедшим до нас источникам, специалистами. Собственно, по сути, это были весьма одаренные, опытные режиссеры. Поначалу центром всех праздничных действ были развалины Бастилии, над которыми, выражая дух победы, висела надпись: «Здесь танцуют!» Действительно, с 14 июля 1789 года здесь танцевали. Да еще как! По моему разумению, танец, как правило, выражает радость человека по какому-либо значимому для него событию и всегда связан с особым состоянием его души. Думаю, я не ошибусь, если скажу, что танцующий народ — есть выражение его радости по поводу совершенного им, будь это революция или победа над врагом или другое радостное общественно-историческое событие, связанное с дальнейшей судьбой всего народа. Вот почему здесь, на площади, среди развалин ненавистной крепости, с утра до ночи танцевал народ под звуки ставшей потом известной всему миру знаменитой песни-танца «Са ира!», в которой звучали полные оптимизма и веры в правоту свершившегося слова: «Устроится! Аристократов на фонарь! Пусть подохнут аристократы!» Потом особой популярностью стала пользоваться родившаяся в J792 году «Карманьола», в припеве которой звучали слова: «Танцуйте Карманьолу! Да здравствует звон, да здравствует звон! Танцуйте Карманьолу, да здравствует пушки звон!». Дух победы, дух праздника, обстановка чрезвычайного народного воодушевления требовали действенного эмоционального выражения. И таким выражением стали массовые пред ста вления-действа — зрелища Первой Французской революции. С 14 июля J 790 года торжественно отмечалась каждая ее годовщина. Этот праздник интересен еще и потому, что помимо существующих многочисленных описаний того, как они проходили (например Жана Тьерсо), до нас дошли разработки плана, сценарий и режиссерские заметки одного из таких зрелищ, подготовленного и осуществленного Луи Давидом на Марсовом поле в Париже. Интересно сравнить, как задуманное автором будущее действо потом воплотилось в жизнь. Вот что можно прочесть в плане (замысле), а затем в режиссерском экземпляре финала этого праздника: «Отцы, которым вторят сыновья, поют первую строфу: они клянутся не сложить оружия, пока не истребят врагов Республики; весь народ повторяет выражение этих великих

чувств, третья и последняя строфа поется всем народом. Все приходит в движение, все волнуются: мужчины, женщины, девушки, дети — все оглашают воздух своими голосами... Громовой артиллерийский залп, символ народного мщения, воспламеняет мужество наших республиканцев; он возвещает им, что наступил день славы: мужественная и воинственная песнь, предтеча победы, отвечает на гром пушек. Все французы сливаются душой в братском объятии: «Да здравствует Республика!». Вот то же место о песне, но в режиссерском экземпляре: «...Старцы и юноши, стоящие на горе Марсова поля, споют первую строфу на мотив «Марсельезы» и поклянутся вместе сложить оружие лишь после того, как будут уничтожены враги Республики. Все мужчины, находящиеся на «Поле объединения» и на помосте (2400 человек), хором повторяют припев. Матери семейств и молодые девушки, стоящие на Горе, споют вторую строфу Все женщины, находящиеся на «Поле объединения», хором повторяют припев. Третью часть и последнюю строфу поют все стоящие на Горе. Весь народ хором повторяет последний припев и т.д.». Вообще, по разрозненным, дошедшим до нас описаниям праздников «Дня Революции» в различные годы, нетрудно себе представить, как именно 14 июля проходило это действо, скажем, во времена того же Конвента. На рассвете 14 июля вышедшие на улицы города парижане видели, что вся столица буквально утопает в цветах. Это ночью за 20 лье в окружности из многих деревень специальные отряды свезли в город розы и другие цветы и украсили ими парижские улицы, дома, дворцы, площади. Когда же зазвонили колокола всех соборов и барабаны по всем кварталам пробили сбор, двинувшийся к месту сборов народ превратил улицы Парижа в живые цветочные реки — это каждый гражданин столицы, неся в руках букеты цветов, шел к местам сбора. В 8 часов утра раздавался грохот орудий — сигнал к началу праздника. Собравшиеся в 48 секциях граждане выстраивались в 48 процессий и одновременно двигались со всех площадей и улиц Парижа к Тюильриискому саду, где должен был состояться Пролог праздника**.** Пришедший народ встречали 27 комиссаров и 50 якобинцев, которым Конвент поручил организацию этого праздника. Всем собравшимся опять раздавались цветы и вместе с ними текст «Марсельезы», которую, как задумывали устроители, народ будет исполнять в финале праздника. Посреди сада по эскизам Давида была сооружена огромная статуя Мудрости, укрытая до времени черным покрывалом. С двух сторон ог статуи возвышались амфитеатры. Правый занял оркестр, на левом разместился украшенный венками и трехцветными лентами, в белых платьях сводный женский хор. Повсюду были развешаны надписи, по мнению очевидца, «утешительные для народа, грозные для деспотов". В 12 часов пополудни на балконе дворца появлялся весь Конвент. Робеспьер произносил короткую речь, после которой оркестр и сводный хор исполнили кантату «Взятие Бастилии». В кантате, впервые сочиненной не на религиозный сюжет из Библии (автором слов и музыки был Антонин Дезожье), велся рассказ о взятии Бастилии. Под звуки набата Гражданин-корифей вдохновенной арией призывал народ к борьбе, так как считал его достойным свободы. После воинственной фразы, пропетой солистами и подхваченной всем народом, под звуки исполняемого оркестром военного марша изображалось «взятие Бастилии». Гремели пушки. Трубы звали в атаку. Под неистовствующие звуки оркестра наступал конец сражения. Народ и корифей произносили последнюю фразу, взятую из книги Юлифи: «Враги наши обращены в бегство. Они не смогли противостоять и будут заклеймены среди народов Народы, хвалите бога». После этого призыва все пели «Тэ Деум» (Тебя, Боже, хвалим!). Пел хор, гремел оркестр. Затем Робеспьер, подойдя к символическому монументу, поджигал черное покрывало, и тогда перед народом открывалась величественная статуя Мудрости... Когда же Проло! заканчивался, народ направлялся к Марсову полю, где должна была состояться официальная часть праздника и где задолго до прихода процессии собравшиеся парижане в ожидании шествия, несмотря на проливной дождь, танцевали, веселились, пели национальные песни. Марсово поле было основным местом действия праздника. Собственно, здесь проходила самая величественная часть праздника. На поле, превращенном в гигантскую арену, которое в режиссерском экземпляре Давида названо «Поле объединения», в его центре, на огромном квадратном постаменте, окруженном со всех ею сторон широкими ступенями, ведущими на открытую площадку, был сооружен «Алтарь Отечества». На боковых сторонах постамента, украшенных античными барельефами, выделялись слова: «Народ. Закон. Отечество. Конституция». Здесь же, на поле, в его глубине, были построены огромный помост для представителей власти — «Гора», декорированная голубыми и белыми полотнищами, и специальные подмостки для сводных военных оркестров и хоров, а также установки для орудий. Под грохот барабанов на Марсовом поле появлялось шествие Впереди шел весь Конвент во главе с Робеспьером. А перед ними — огромный (715 человек) сводный духовой оркестр. Придя на Марсово поле, Конвент поднимался на вершину

«Горы», а на крутых ее склонах размещалось несколько тысяч участников сводного хора, которым разделялся на две колонны: в одной — женщины, в другой — мужчины. Таким образом весь Париж превращался в огромный хор, который в финале вступал в действие В это же время подмостки занимал уже упомянутый нами сводный духовой оркестр. Вокруг подножия «Горы» располагались батальоны Национальной гвардии. Но вот наступал самый торжественный момент праздника; «Клятва верности Республике, Революции». Ее провозглашал кто-либо из политических деятелей Республики. «На «Алтарь Отечества», — вспоминал Жан Тьерсо, — поднимался командующий национальной гвардии Мари Жозеф Лафай-ет и, подняв вверх руку, произносил от имени всех войск присягу на верность Республике. Войска повторяют присягу. Все это вызывает бурное одобрение собравшихся. Развеваются знамена, трещат барабаны, восторженные крики народа смешиваются с громом салютующей артиллерии». К цитируемому можно добавить, что после произнесения клятвы гигантский хор и сводный оркестр пели «Марсельезу», каждая музыкальная фраза последнего куплета заканчивалась артиллерийским залпом. Композитор Гретри по этому поводу как-то сказал: «Революция родила музыку с пушечными выстрелами». Нетрудно увидеть, что в этом празднике ярко проявилась одна из самых важных и сегодня задач режиссера массового зрелища, массового представления: задуманные неудержимой фантазией автора-постановщика и конкретизированные в режиссерском экземпляре идея, тема, содержание, выраженные затем в самом действии и пластическом решении постановки, слились, сплавились воедино в грандиозном зрелище. Надо полагать (это и сегодня весьма важно для режиссера массового представления), что в успехе праздника немалую роль сыграл организационный талант художника. Помимо праздников, посвященных годовщинам Революции, в это же время возник целый ряд новых праздников. Так, например, в 1792 году на Марсовом поле состоялся «праздник Свободы», в котором вместе с гражданами Парижа принимали участие огромный хор и сводный оркестр национальной гвардии. В финале этого праздника, когда «Колесница Свободы» объезжала «Алтарь Отечества», весь народ с пением «Са ира!» и «Карманьолы» пускался в пляс. Юавгуста 1793 года (в годовщину ареста Людовика) состоялся «праздник единства и неразделенности Республики». В этом же году был проведен «праздник Возрождения и Возродившейся Природы». На «поле Свободы» - так парижане назвали бывшую площадь Бастилии - на ее развалинах, был воздвигнут «Родник Возрождения» — колоссальная статуя женщины в костюме Изиды, которая сидела между двумя львами. Из грудей богини фонтанами били струи воды — символ неисчерпаемой плодовитости природы (автор Л. Давид). Этот праздник начинался на рассвете нового дня. В момент появления первого луча солнца в исполнении сводного хора и оркестра начинал звучать «Гимн Природе», (сочинение Госсска)[4], по окончанию которого происходило символическое омовение у «Родника Возрождения». После чего бой барабанов и звуки труб приветствовали появление на площади 86 комиссаров департаментов Франции. Гремели оркестры, читались стихи о свободе, раздавались пушечные салюты. Затем народ во главе с членами Конвента, несшими огромную книгу Конституции, с пением «Марсельезы» шли к статуе Свободы на площади Революции. Любопытно, что во главе этой процессии шагал санкюлот с трехцветным знаменем в руках. Вообще, в праздниках Французской революции часто использовались не только аллегорические образы, но и овеществленные символы таких понятий, как Любовь, Верность, Чувствительность, Сострадание, Единодушие и т.п. Особый интерес представляет октябрьский праздник 1793 года «в честь Разума», или, как его еще называли, «Триумф Вольтера». Праздник этот начинался в Соборе Парижской Богоматери, где красавица мадмуазель Майлард, артистка Оперы, исполняла роль Богини Разума. Для этого в соборе устроили гору с троном на ней. Появлялась Богиня Разума вся в белом, с распущенными чудесными волосами, в красной якобинской шапочке и с пикой в руке. Затем севшую на трон Богиню поднимали молодые девушки и, выйдя из собора, проносили по всему городу. Красочное шествие с аллегорическими фигурами, изображающими Жизнь, Труд, Науку, Свет, направлялось на одну из центральных площадей, где была воздвигнута огромная фигура, олицетворяющая Разум и скрытая до поры до времени от глаз народа черным покрывалом. Кульминацией праздничного шествия был момент сожжения покрывала[5]-, олицетворяющий рождение Разума из мрака и огня. Замечу, что праздники в честь Разума проводились во многих городах Франции. И везде роль богини исполняли особенно красивые молодые девушки. Продолжая размышлять о Театре массовых форм, Нетрадиционном театре, понимаешь, что праздники Французской революции сыграли значительную роль в его развитии. Более того, то, что родилось в этих праздниках в области драматургии, режиссуры, организации и проведения, естественно, обогащаясь, не только дожило до наших дней, но и является

основополагающим в режиссуре современных праздников и массовых представлений. Так, именно праздники Французской революции, главным содержанием которых при всем их многообразии был лозунг: «Свобода, Равенство, Братство», положили начало революционному искусству, в котором четко проявляется политическая направленность, рожденная как результат народных манифестаций по случаю выдающихся политических событий или важнейших общественных, имеющих государственное значение дат. Собственно, в этих праздниках впервые тесно сплелись воедино искусство и политика, официальная и народная линии. Данная особенность праздников Французской революции имела не только теоретическое, но и практическое значение. Дело в том, что глобальные темы, являясь основой содержания этих действ, потребовали новых средств выразительности. Это были и образное решение содержания, и использование аллегорических образов и символических фигур, и манифестации и шествия, и многотысячные хоры и военные оркестры, и группы трубачей и барабанщиков как элементы действия, и войсковые соединения революционной армии, пушки, пиротехника, а главное — такое построение действия, которое предполагало вовлечение в него весь народ. Пожалуй, впервые главным героем праздника становится народ. Именно в это время при постановке праздника начинается тщательная разработка постановщиком динамики массового действа, которая ярче всего может быть выражена в широком сценическом пространстве простора городских площадей под открытым небом. И еще, праздникам Французской революции, их проведению придавалось, в частности Конвентом, такое значение, что сценарий праздника, как правило, утверждался на высшем государственном уровне. Немаловажным является и то, что к созданию праздника привлекались выдающиеся литераторы, постановщики, художники, композиторы того времени. Перечисленные мною особенности праздников Французской революции и то, что они внесли в дальнейшее развитие Нетрадиционного театра, позволяют говорить об особом значении этих праздников в истории массовых форм театра, в частности, массовых представлений. Не случайно Ромен Роллан как-то сказал: «Плодотворной оригинальности в них (праздниках) больше, чем во всем французском театре XVIII века». Позволю себе добавить: именно Французская революция вернула Театр туда, где он родился, — на площадь. Кстати, если заглянуть на много лет вперед, в XX век, то мы увидим, что то же самое произошло и в России, в октябре 1917 года. Театр снова вернулся на площадь. Более того, в первые послереволюционные юды именно площади стали основными площадками, на которых разворачивалось «действие необычайное». ЗАПАДНАЯ ЕВРОПА. XIX ВЕК. Дальнейшая судьба Театра массовых форм, Нетрадиционного театра, была непростой. Как известно, XIX век, особенно его конец, в Западной Европе знаменателен тем, что в этом столетии произошли качественные изменения в жизни общества. Быстрое развитие промышленности, успехи естествознания и других наук, а главное, распространившееся скептическое отношение к надеждам на всеобщее социальное равенство и совершенствование человеческого обшества, нарастание противоречий между буржуазией и пролетариатом и рост освободительного движения не могли не сказаться на культуре и искусстве века XIX. Естественно, что и в театральном искусстве того времени отразилось разочарование передового общества результатом буржуазной революции. Поскольку в XIX веке бурно развивающийся традиционный театр прошел путь сначала от сломавшего каноны классицизма в первой половине века'[1], затем — через реализм буржуазной семей-но-бытовой драмы в середине века'[4] и усиление в конце века идейно-содержательного начала, выведшего на сцену все слои общества и поставившего важнейшие проблемы современной жизни[55], к символизму на стыке веков, то и Нетрадиционный театр не мог не испытать, и несомненно испытывал, огромное влияние происходящих событий в обществе, и, конечно, изменений, происходящих в традиционном театре. В свою очередь, и последний не мог не испытывать влияния Театра массовых форм. В частности, возник интерес традиционного театра к созданию в спектаклях действенных массовых сцен, придающих масштабность происходящим на сцене событиям, стремление к верной исторической обстановке и соответствующему оформлению и костюмам. Спектакли под открытым небом. Вторая половина XIX века в истории Нетрадиционного театра отмечена рождением новых форм представлений. Например, спектаклями иод открытым небом. Следует заметить, что это пошедшее в историю сценического искусства определение, по моему мнению, не очень точное. Если разбираться по существу, то эта формула, хотим мы этого или не хотим, объединяет два во многом разнящихся сценических действа: «массовое представление» и «спектакль». И это нетрудно доказать. Спектакль — это произведение сценического искусства, создаваемое актерским коллективом. В основе любого спектакля лежит пьеса, сюжет которой не только составляет содержание сценического действия, но и так или иначе развивается всеми действующими лицами пьесы. (Отсюда постановка

спектакля начинается с выбора пьесы, сюжет которой, помимо всего другого, определяется возможностями данной труппы.). Так вот, если с этой позиции рассматривать историю европейского Нетрадиционного театра в XIX веке, то нетрудно заметить, что спектакли под открытым небом[16] есть новая грань в истории массовых форм театра, обогатившая Нетрадиционный театр, но ни в коем случае не заменившая праздники, а тем более массовые представления. В дальнейшем мы увидим, что XX век вообще обогатил Нетрадиционный театр многими новыми формами. Правда, в большей степени это касается жизни Нетрадиционного театра России после октября 1917 года. И все же основной формой Нетрадиционного театра являлись, и сегодня являются, праздники и массовые предегавлении. Представление в моем понимании — это вид сценического искусства, в основе которого лежит особая драматургия. Ее содержание, как правило, определяется каким-либо реальным событием, чаще всего историческим, или какой-либо календарной датой. Форма этой драматургии — сценарий. Поскольку в следующих главах «Размышлений» подробно рассматриваются особенности «массового представления», и в частности его драматургии, позволю себе в этой главе ограничиться сказанным. Причем мне представляется, что именно они (массовые представления) с наибольшей полнотой и более точно выражают суть массовых форм театра, суть Нетрадиционного театра. ЗАПАДНАЯ ЕВРОПА. XX ВЕК. Массовые представления. Одним из ранних дошедшим до нас упоминаний о таком массовом представлении, автором которого был Ф. Годе, а-композитором — Ж. Любер и в котором принимало участие 600 актеров и 500 статистов, было представление под открытым небом, посвященное годовщине Невшательской республики (Швейцария). Известно, что такие представления ставились в городах Базеле, Шафхаузене, Балле. О характере этих швейцарских действ еще в 1903 году в книге «Народный театр» рассказывал Ромен Роллам: «В Швейцарии, — писал он, — устраиваются драматические представления на открытом воздухе с участием тысяч граждан, одушевленных любовью к своей маленькой родине... Традиции этих праздников поддерживаются в Швейцарии уже в течение многих веков. В годовщины великих национальных событий, в годовщины независимости кантонов города соперничают между собой, устраивая торжественно и пышно представления; благодаря этому соперничеству создались народные празднества, единственные в своем роде» ". В июле 1903 года французский актер, режиссер и театральный деятель Фирмен Жемье осуществил в Лозанне постановку массового представления, в котором на сценической площадке величиной в 600 квадратных метров участвовали кавалерия, пехота и 2500 исполнителей. Он же, стремясь осуществить свою заветную мечту о подлинно народном театре, 11 ноября 1920 года в Париже, у Триумфальной арки, в День погребения праха Неизвестного солдата поставил массовое представление, в котором символически отражались основные вехи истории Франции. Помимо Швейцарии такие массовые представления ставились в Италии: в Пизе, Сиене, Лукке. Неменьшее распространение массовые представления получили в послевоенной Германии. В 20-е годы, а точнее весной 1925 года, немецкий режиссер Эрвин Пискатор осуществил в Ганзейских горах постановку массового действа своеобразного историко-политического обозрения по сценарию Гасбара с музыкой композитора Майзеля, посвященного основным революционным моментам в истории человечества от Спартака до Октябрьской революции. «Мы задумали, -писал Пискатор, — осуществить эту постановку в грандиозном масштабе. Предполагалось 2000 исполнителей, огромные прожекторы должны были освещать похожую на арену котловину, а для характеристики определенных комплексов были сделаны большие, символически увеличенные аксессуары (например, для характеристики английского империализма намечался броненосец 20 метров длиной)». В эти же годы Эрвин Пискатор создает политические агитационные представления-обозрения, в драматургическую гкань которых режиссер вводил комментирующие действие хоры, цирковые аттракционы, «герлс», кинокадры и т.д. По свидетельству современников, это были чрезвычайно яркие зрелища. Любопытно, что после Второй мировой войны наибольший интерес вызывают массовые представления, которые проводились не в Европе, а в Африке. Так, в 1966 году в Дакаре, столице Сенегала, в двух километрах от города, на острове Горе, бывшем центре работорговли, где до сих пор сохранились страшные казематы, состоялось многодневное массовое представление. В нем в многожанровых картинах-эпизодах развертывалась история Сенегала от начала колонизации до провозглашения независимости. По сути же. это был рассказ об истории всех негритянских народов. Автором сценария этого массового представлении был известный гаитянский писатель Жан Бриер, а постановщиком - выдающийся французский кинорежиссер Жан Мазель. Хотя в одной из книг можно прочесть, что Нетрадиционный театр в XX веке вообще никак себя не проявил, поскольку «с Французской революции не существовало общественно-исторических предпосылок», позволим

себе с этим не согласиться. А как же быть с тем, что именно в XX веке Нетрадиционный театр обогатился новыми формами? Ведь именно на рубеже веков в Европе возникла такая форма сценического действия — об этом мы уже упоминали. — как спектакли под открытым небом, которые в XX веке фактически стали основной формой Нетрадиционного театра на Западе. Поначалу спектакли под открытым небом возникли в Италии. Чуть позже такие спектакли стали ставить в Англии, Австрии, Германии, Финляндии и других странах. Ставят их и сегодня. Надо полагать, что они появились в результате стремления передовой режиссуры того времени вырваться из стен сценической коробки, которая, несомненно, ограничивала их творческие возможности, сковывала их фантазию. Думаю, что поиск возможностей воплощения этого желания закономерно привел, не мог не привести, режиссеров к потребности вывести театр на площадь. Так, еще в начале XX века, в 1908 году, выдающийся английский режиссер, художник и теоретик театра Гордон Грэг открыл во Флоренции недалеко от Римских ворот экспериментальный театр под открытым небом «Арена Гольдони», которым руководил вплоть до 1917 года. Конечно, дело не в том, что просто сменились размеры сценической площадки и, как правило, натура стала основным принципом сценографии таких спектаклей. Главное, почему можно относить спектакли под открытым небом к одной из форм Нетрадиционного театра, это то, что в них режиссеры и исполнители использовали выразительные средства, присущие массовым действам, а именно: другой принцип мизансценирования, в частности: укрупненные, предельно выразительные мизансцены, использование крупного плана и т.д.; другой, рассчитанный на огромную аудиторию актерский посыл, крупный, точно отобранный выразительный жест и т.д.; значительное количество участников массовых сцен (порой за счет непрофессиональных исполнителей); введение по ходу спектакля в сценическое действие воинских частей, кавалерии, техники и т.д. (в зависимости от сюжета пьесы), использование пиротехники и других эффектов. Стремление выдающегося немецкого режиссера Макса Рейн-харда к спектаклю как массовому действу началось воплощаться еще в 1912 году, когда он ставил спектакли в огромном лондонском «Олимпийском» зале. В одном из осуществленных им спектакле участвовало 2000 статистов и 240 музыкантов. Это же привело его в 1920 году к созданию в Зальцбурге «Театра под открытым небом» и учреждению ежегодного летнего фестиваля, в котором он сам принимал активное участие, поставив несколько интереснейших спектаклей. В том числе спектакль на площади перед зальцбургским собором: средневековую мистерию «Каждый человек». Фестиваль в Зальцбурге стал традиционным. Но он не был единственным. XX ВЕК. ВТОРАЯ ПОЛОВИНА. После Второй мировой войны вплоть до сегодняшнего дня театральные фестивали под открытым небом проводятся во многих городах Европы. На Авиньонском фестивале (Франция) в 1950-х годах в Арле, в сохранившемся до наших дней средневековом амфитеатре, кинорежиссер Жан Ренуар поставил «Юлия Цезаря» Шекспира. На том же Авиньонском фестивале, во дворце Папского замка, режиссер Жан Вилар осуществил постановки «Сида» Корнеля, «Макбета» Шекспира, «Лорензаччо» Мюссе. А в 1971 году Питер Брук, создавший Международный центр театральных исследований, с труппой актеров, в которую входили актеры разных стран мира, осуществил в Иране, на развалинах древненерсидского города Персеполя, спектакль под открытым небом «Оргахост», построенный на мифах о Прометее и на «Персах» Эсхила. С труппой своего Центра Питер Брук поставил спектакль по древнеперсидской поэме «Совещание птиц». Этот спектакль, который играли на площадях, видели зрители Африки и США. Спектакли под открытым небом игрались и у стен старинной крепости в Дубровниках (Югославия), и на площади перед старинным готическим собором с высокими башнями в Сегеде (Венгрия), и на расположенном посреди Дуная острове Маргарет в Будапеште (Венгрия), и в других городах Западной Европы. На этих фестивалях собравшаяся из разных стран многотысячная аудитория могла увидеть постановки «Макбета», «Юлия Цезаря», «Сна в летнюю ночь» Шекспира, услышать «Трубадура» Верди, «Банк-Бан» Эркеля, «Принцессу Турандот» Пуччини, «Цыганского барона» Штрауса, «Кармен» Бизе и многие другие драматические и оперные спектакли в исполнении лучших театральных коллективов мира. Например, грандиозные оперные спектакли-представления под открытым небом, осуществленные в конце XX века театром «Арена ди Верона» в Италии, в том числе и знаменитая постановка оперы Д. Верди «Набуко» (дирижер Д. Опен). После войны своеобразный спектакль под открытым небом был поставлен в Египте у знаменитых пирамид. Название спектакля «Звук и свет» очень точно раскрывало его форму, содержание и то, какими средствами он был осуществлен. Именно это зрелище явилось родоначальником таких спектаклей во многих городах и странах. С полным основанием можно считать, что с появлением этого спектакля родилась еще одна, уже современная, форма Нетрадиционного театра. Продолжая разговор о

рожденных в XX веке новых формах Нетрадиционного театра, нельзя не обратить внимания на такое интересное, весьма специфическое явление, как Уличные театры. Уличные театры. Но судя по существующим немногочисленным источникам и тем спектаклям, которые довелось видеть автору, назвать эти действа спектаклями в привычном для нас понимании весьма трудно. Несмотря на все их своеобразие, это были пусть особые, но все же уличные представления. Во-первых, это были политические выступления молодежи, находящейся в оппозиции к правящему классу и официальному буржуазному искусству, как действенный протест, облаченные в театральное эмоциональное действо. Во-вторых, основой, существом таких представлений была импровизация в буквальном понимании этого слова. В-третьих, в своих выступлениях уличные театры скорее всего под влиянием Мейерхольда, Брехта, Пискатора и других выдающихся театральных деятелей XX века использовали множество оригинальных находок, прежде всего в области представлений на открытом воздухе, и по-своему трансформировали целый ряд театральных приемов и выразительных средств. Собственно, в их выступлениях можно было увидеть и буффонаду, и острый гротеск, и символические и аллегорические действа, и образные пластические мизансцены, и приемы мюзик-холла, и телевизионных шоу, и кинематографа и т.д. Широко использовались куклы, маски, ходули, необычная музыка и всевозможные шумы. При всей сложности пересказывать такое действо, предоставим слово известному русскому режиссеру А.Д. Силину: «...Раздаются мерные глухие удары барабана, — рассказывает Анатолий Дмитриевич об одном из спектаклей известного Нью-Йоркского уличного театра «Брэд энд паппет» («Хлеб и кукла»). — Сквозь толпу продирается на первый план лохматый и бородатый парень в цилиндре, хламиде и с барабаном. Это руководитель театра, актер и режиссер, прекрасный скульптор — Питер Шуманн. - Сейчас, — говорит он спокойно, — за два с половиной часа мы вам покажем всю историю человечества, весь Ветхий и Новый Завет, от сотворения мира и до распятия Христа. Начинается спектакль «Крик людей о пище». - Это Бог-отец и Бог-мать, — говорит Шуманн, и на холм медленно выплывают две огромные, величественные фигуры. Это куклы высотой по 8 метров, по размеру приближающиеся к высоте трехэтажного дома... Каждую такую куклу ведут на шестах несколько исполнителей... Куклы сходятся в центре, степенно кланяются друг другу, обнимаются и начинают очень медленно и ритуально танцевать, а Шуман на игрушечном рояле играет старинный сентиментальный вальс «Свидание с Вашингтоном на мосту». Но вот появляется бог времени — Хронос. Эта кукла целиком надета на человека... В руках у нее — два огромных меча. «Кончилось ваше время», — как бы свидетельствует Хронос и убивает мечами двух великих богов... Смерть решается просто. Кто-то из актеров, забравшись на стремянку, снимает с Бога-отца громадную голову и швыряет ее вниз. Остальные ловят голову на кусок красной материи, подбрасывают ее вверх к небу, снова ловят и пляшут от счастья, что вот наконец-то покончено с тиранией богов, теперь будет полная свобода и демократия. В это время другие актеры вывозят на тачках несколько мешков мусора, хватают его охапками и швыряют вверх. Клочки тряпок и бумаг, обрезки газет и пленки кружатся и порхают в воздухе, как снег во время пурги, вмиг заволакивают весь холм непроницаемой пеленой, сугробами лежат на траве. Наступил Хаос. Когда это «конфетти XX века» медленно оседает и туман рассеивается, зрителей невольно охватывает жуть. На вершине холма лежит груда чудовищ, у них рыло, как у свиньи. а уши и клыки — волчьи. Это каждый актер налел себе налицо маску, еще две взял в руки, и все легли друг на друга. И вот эта фантасмагорическая «куча мала» приходит в движение. Вперед на зрителей медленно ползет, копошась и извиваясь, сплетаясь в немыслимый змеиный клубок, апокалипсическое страшилище со ста двадцатью оскаленными хищными харями. Вот чудовищная груда остановилась на краю холма, смотрит на людей... Пауза... Затем внутри кучи начинается какое-то шевеление, она распадается, и из массы монстров выкарабкивается очень красивый обнаженный юноша. За ним на свет божий вылезает такая же девушка. Это Адам и Ева. Но по моде нашего века... оба они с ног до головы запеленаты в целлофан и заклеены липкой лентой... Затем юноша становится перед девушкой на колени и зубами сдираете нее упаковку, потом она помогает ему вылупиться из «кокона», и вот они стоят уже молодые, невинные, взявшись за руки. «И родился Человек», — торжественно провозглашает Шу-манн. — {Это первые слова, звучащие после пролога). И сказал Господь: «Отныне все, что движется, будет для тебя пищей!...» И после паузы совершенно иным тоном добавляет: «И люди начали пожирать друг друга!». Адам и Ева кидаются на чудовищ, распихивают их ногами, сдирают с них маски... Начинается кровавая библейская история человечества... В это же время... на заднем плане стоит актриса, монотонно читая в мегафон письмо вьетнамской женщины президенту Джонсону (подлинный документ, опубликованный в газете)... Еще один эпизод. Актеры выносят на вершину холма дверь с крупной

надписью «Рай». В нее проходят «нищие» и «страждущие», «мученики» и «угнетенные», «борющиеся» и «чистые сердцем». Это актеры и куклы, большие и маленькие. Они в костюмах кубинских повстанцев и вьетнамских партизан... Но вот появляется огромная кукла в цилиндре, с сигарой в руке и американским флагом за ухом. Шуманн фамильярно хлопает куклу по плечу и представляет публике — «Никсон». «Никсон» тоже пытается пройти в «рай», но сбегаются все актеры, наваливаются на дверь, кричат, свистят, улюлюкают — не пускают. Тогда «Никсон» садится на землю и плачет. Шуманн вытирает ему слезы и сопли американским флагом и разводит руками: ничего, мол, не поделаешь, сам виноват...». Цитату можно было бы продолжить, но и приведенного достаточно, чтобы отчетливо представить себе форму и содержание спектаклей уличных театров, которые в середине 1960-х и начале 1970-х годов широко распространились в США и Западной Европе. Его новаторство было обусловлено, во-первых, политическим агитационным содержанием, что, естественно, не могло не сказаться на жанровых особенностях. По своей сути это был синтез: с одной стороны, буффонада, балаган, фарс, шутовские, порой скабрезные приемы ярмарочного действа, с другой — спектакль-митинг, марш протеста, политический скетч. Во-вторых, условиями, в которых проходили их выступления и которые оказывали влияние на их форму. Прежде всего, это место действия — шумная, с интенсивным непрекращающимся движением улица, со стоящими вокруг выступающих случайными прохожими. В-третьих, ограниченность материальных средств, вопиющая, требовавшая жесточайшей экономии бедность театра. И все это притом, что условия выступлений требовали предельной выразительности. Звук и свет. Одной из интереснейших форм Нетрадиционного театра в последней четверти XX века, как я уже отмечал, были спектакли «Звук и свет». Наиболее яркое проявление особенностей такого действа, пожалуй, было представление «Звук и свет», разыгрываемое у пирамиды Хеопса в Гизе. Итак, испытывая огромное влияние традиционного театра, в котором произошли в XX веке значительные качественные изменения и режиссура утвердилась как самостоятельное искусство. Нетрадиционный театр именно в это же время обогатился новыми формами, рожденными желанием передовой режиссуры вырваться из тесных стен сценической коробки и использовать ,их воплощения задуманного новые выразительные средства. Поэтому нет ничего удивительного в том, что и традиционный театр многое взял из арсенала массовых представлений. В частности, многие выразительные средства, присущие некоторым формам Нетрадиционного театра. Например, из представлений «Звук и свет». Но в свою очередь и Нетрадиционный театр XX века испытывал значительное влияние традиционного театра. XX век в истории Нетрадиционного театра знаменателен еще и приходом в него выдающихся, получивших мировое признание режиссеров, таких, как Крег, Рейнхард, Пискатор, Брехт, Вилар, Брук и другие. Следует сказать, что и в постановочных группах массовых представлений происходит определенная профессионализация. Более того, именно в последней четверти XX века постановщиками многих массовых представлений становятся профессиональные театральные режиссеры. Пожалуй, наиболее ярким событием в жизни Нетрадиционного театра конца XX века, а точнее 80-х годов этого века, стали постановки выдающегося режиссера кино и театра Робера Оссеина. Осуществленные им на огромных сценических площадках спектакли-зрелища имели ошеломляющий успех. И это неудивительно. Именно Оссеину принадлежит заслуга вписать новую страницу в историю мирового Нетрадиционного театра. В своих знаменитых действах-спектаклях режиссер сумел сплавить воедино с драматической тканью сценария элементы эстрады и балета, кинематографа и цирка вкупе с последними техническими открытиями в области света и звука. Собственно, именно эти режиссерско-авторские новации и были тем новым в истории не только для Нетрадиционного театра, но и театра вообще, что позволило говорить об особом «оссейновском языке», «ос-сейнографии». Весьма любопытно и очень характерно, что спектакли-зрелища Робера Оссеина не воспринимаются зрителями как некие суперзрелища и тем более не как дань шоу-бизнесу. Скорее его постановки — это своеобразный синтез массового представления с театральным зрелищем. Следует заметить, что постановки Робера Оссеина принципиально отличаются от спектаклей под открытым небом, о которых мы только что говорили. И дело не в том, что постановки Оссеина идут в закрытых помещениях. В спектаклях под открытым небом чаще всего с используются в качестве основного оформления архитектурные или природные особенности места, где проходит спектакль, или спектакль переносится вто место, в котором происходит действие пьесы, с добавлением нужных деталей оформления и, как правило, увеличенным числом статистов. Так это было при постановке «Кармен» на Се-гедском театральном фестивале, так это было с «Иваном Сусаниным» во внутреннем дворе Ипатьевского монастыря в Костроме, так это было с «Кармен» в Зеленом театре

ЦПКиО им. Горького в Москве, «Снегурочкой» Островского в Щелыкове, «Вей, ветерок» Яниса Райниса в ленинградском парке культуры и отдыха (о последних разговор дальше). Спектакли-зрелища Робера Оссеина ставились каждый раз по специально созданным сценариям, в основе которых лежало то или другое историческое событие, или на основе сюжета той или другой пьесы или романа известного писателя. Еще одно немаловажное отличие, о котором уже упоминалось: его спектакли-зрелища идут на огромных площадках закрытых помещений со всеми элементами массового представления и всех достижений современной сценической техники. Обратившись к историческим событиям, Робер Оссеин создал грандиозное представление — историческую сюиту «Броненосец Потемкин» о легендарном подвиге русских матросов, осуществленное в Парижском Дворце спорта. О главной мысли своего спектакля, о его идее режиссер говорил, что он ставил его «ради идеи братства, человеческого достоинства. Она объединила русских моряков, чтобы не жить на коленях». Пока шел спектакль, ежедневно более 50 тысяч зрителей следили за развертывающимся действом па огромном макете броненосца, сооруженном на арене Парижского Дворца спорта. Нечего и говорить, что зрелище это имело у зрителей ошеломляющий успех. Такой же успех имела постановка самого грандиозного представления, посвященного 200-летию падения Бастилии, «Свобода или смерть» в парижском Дворце Конгрессов. Помимо огромных массовых сцен в этом спектакле-зрелище действовало 85 персонажей. Репетировалось это представление пять месяцев, а на его постановку было затрачено 50 миллионов франков. Пожалуй, наиболее точно существо этого зрелиша определил критик парижской газеты «Пари матч», назвав это удивительное представление «фресками революции». Истории французского сопротивления, его событиям был посвящено представление «Ночью — свобода». Не меньшим успехом пользовалась драматическая эпопея «Имя его — Иисус» о земной жизни сына Божьего, рассказ о котором вели евангелисты Матфей, Марк, Лука, Иоанн. Представление это было осуществлено на арене Дворца спорта у Версальских ворот. Во всех представлениях — а в их числе были такие, как «Собор Парижской Богоматери», «Отверженные», «Дантон и Робеспьер» по В. Гюго, «Юлий Цезарь» по Шекспиру, «По ком звонит колокол» по Э. Хеменгуэю и другие — для Оссеина было особо важной «только историческая правда». Кстати, это утверждение режиссера позволяет нам считать, что мы, по сути, имеем дело со своеобразным массовым театром, кредо которого очень точно выразил сам режиссер-постановщик: «Прежде всего я освобождаю идею. Только историческая правда! Во-вторых, несу ее к зрителям на крыльях музыки, света, пластики, кино. Это не прием, а способ возвыситься до уровня идеи» ". Я не случайно столько внимания уделил творчеству Робера Оссеина, ибо считаю, что жанр «массовый театр» — есть одно из важнейших направлений развития Нетрадиционного театра в наши дни, форма Нетрадиционного театра. Если подытожить сказанное о возникших в XX веке новых формах Нетрадиционного театра, без сомнения, можно говорить, что утверждение некоторых исследователей — мол, XX век не оставил большого следа в истории Нетрадиционного театра — принципиально ошибочное. Да, массовые представления в какой-то мере утратили свои ведущие позиции, да, они перестали быть основной формой европейского Нетрадиционного театра. В то же время некоторые массовые представления, став традиционными, проводились и проводятся в различных странах и городах Западной Европы.[63] Более того, пройдя сложный путь, они не только дожили до наших дней, но и стали весьма распространенной формой Нетрадиционного театра. В России же в первое десятилетие после 1917 года Нетрадиционный театр вообще занял ведущее место в культурной жизни страны. Конечно, одной из основных ведущих форм Нетрадиционного театра в Западной Европе прошлого XX века стали различные праздники: государственные, церковные; праздники, посвященные тем или другим важным историческим событиям в жизни страны, и, конечно, грандиозные, чрезвычайно популярные карнавалы, прежде всего всемирно известный бразильский карнавал.

РАЗДЕЛ II. Народные обряды, празднества и представления в дореволюционной России.

Тема 14. Обряды, народные празднества, представления у славянских племен.

Моления об урожае, различные заклинательные действия, обращения к силам природы и к духам добра и зла, производились тоже повсеместно: пунктом обращения к этим силам и принесения им жертв (“треб”) могло быть и отдельное жилище, и срединная площадь селения, и ключ-родник, и луг за околицей, и берег реки и лесная поляна, и возделанная земледельцами нива - “жизнь”. Одни ритуальные действия не требовали почти никакого реквизита кроме венка из цветов, свежесорванной ветки березы или разведенного на берегу костра. Таковы хороводы, игры, пляски резко осуждаемые церковью. Для другого вида ритуальных действий требовались те или

иные сооружения, то временные на одно празднество, то постоянные “капища”, “кумирни идольские” снабженные деревянными или каменными изображениями славянских языческих божеств. Различны были и радиусы притяжения ритуальных пунктов: одни обряды замыкались только внутри дома и усадьбы одной семьи, другие собирали на “пиры идольские” .Были и такие святилища, к которым стягивались люди на “событие”; со всего племени или даже из нескольких соседних дружественных племен. Из многообразного годового цикла языческих обрядов, лишь небольшая часть проводилась внутри села и в домах. Это зимние святки с их колядой. Новым годом и “велесовым днём”. Но уже масленица с ее катаньем огненного колеса, ездой с бубенцами, сожжением чучела зимы, ряжеными, заклинанием весны, кулачными боями и т. п. выходила за рамки поселка и превращалась в “игрища межу сёлы”. Весь весенний цикл и летний, купальский, связаны с природой, с полями, с “красными горками”, берегами рек, березовыми рощами. Календарное приурочение обрядов, сохраненное как деревянными резными календарями русской деревни, так и сельскохозяйственными приметами, приуроченными впоследствии к святцам, возникли задолго до крещения Руси. В приведенных примерах обожествление природы идет по двум линиям: во-первых, культу небесных сил, включая и огонь, а во-вторых, культ растительного начала, неразрывно связанного с водой. Яснее всего моления о благоприятной погоде, столь важной для земледельцев. Почитание деревьев, святых рощ было другой гранью молений, обращенных к вегетативной силе природы. Местом ежегодных молений были высокие холмы, горы, возвышавшие молящихся над уровнем обычной жизни и как бы приближавшие их к небесным правителям мира, роженицам или Роду. Все эти места культа воды, рощений, гор широко отразились в восточнославянской топонимике, где встречены сотни “святых озер”, “святых рощ”, “красных горок”, “лысых гор”, “девичьих гор” и других урочищ, обозначенных нарицательно. Весенние хороводы с песнями и танцами отмечены и в общеизвестном описании старых славянки обычаев, сделанном летописцем Нестором в самом начале XII в.. Проводились они не в поселках, а на природе. Характер многих языческих празднеств был настолько повсеместным, связанным со всей природой вокруг села (леса, рощи, родники, реки, болота, холмы и горы); что отыскать места древних хороводов, купальских костров, жертвоприношении воде, различных “игрищ межю селы” почти невозможно. Исключением являются только священнодействия на холмах, на горах, “красных горках”, которые очень часто при археологических обследованиях дают интересный материал о древних языческих культах. Почитаемые идолы ставились славянами-язычниками, как правило, на холмах. “Красные горки”, “красные холмы”, где проводились масленичные сжигания чучел зимы, обряд заклинания весны, встреча Лады и Лели, катанье яиц на фоминой неделе (которая и называлась “красной горкой”) были, вероятно, около каждого села. В равнинных местах, где не было заметных возвышенностей, крестьяне отмечали на лугах первые весенние проталины, где раньше всего начинал таять снег, и там проводили обряд встречи весны. Священные горы часто носят наименование “Лысых” или “Девичьих”. Большой интерес представляют так называемые “болотные городища”. Как правило, болотные городища представляют собой небольшие круглые площадки посреди болота, окруженные двумя-тремя концентрическими валами (высотой в 1,52 м) и рвом в 46 м шириной. На этих городищах нет следов постоянной жизни; это ни в коем случае не поселения. Самое большее, чем они могли служить в жизненной практике, это быть убежищами на случай временной опасности, что, впрочем, нисколько не противоречило бы их сакральной сущности. Однако почти полная безжизненность сотен городищ заставляет усомниться в оборонном значении. Кроме того, нужно учесть, что окружающие городища болота были прекрасной природной защитой только в летнее время. Зимой же, когда собран урожай и увеличивается опасность нападения соседей ли, сборщиков ли дани или бродящих по лесам “извергов”, болота замерзают, и городище становится беззащитным. Очевидно, болотные городища создавались как святилища, но только для таких молений, которые не сопровождались ни жертвоприношениями, ни поеданием жертвенной пищи или приготовлением священного пива. Городища не были “требищами”, т. е. местами потребления священной еды и питья, от чего должны были бы остаться вещественные следы (глиняная посуда, ножи, кости жертвенных животных и т. п.). Единственное, что прослежено на болотных городищах, это следы костров, иногда каменные вымостки, следы деревянных конструкций, изредка куски руды. На внутренней площадке малых городищ могло уместиться во время обряда дветри сотни человек. Могли быть использованы и внутренние скаты вала, на которых могли сидеть зрители, не участвующие непосредственно в церемонии. На больших же городищах с площадью до 20 000 кв. м количество участников могло доходить до нескольких тысяч. Святилищу на болоте придавалась идеально круглая форма. В славянских обрядах мы знаем и

похороны Ярилы (Ивана) как олицетворение мужского начала, уже давшего новую жизнь и потому ставшего бесполезным, и похороны Костромы, Купалы, изображения которых, одетые в женскую одежду, провожали похоронным плачем, а потом топили в воде. Двойственность мужского и женского начала сказывалась в том, что кукла-чучело Костромы иногда была одета по-мужски. Неизменным остается утопление Костромы в воде. Этимологически слово “Кострома” связано со словами, обозначающими “мохнатую верхушку трав”, “метлицу”, “бородку колосьев”. Исходя из этого, быть может, слово Кострома следует рассматривать как составное: Мать колосьев? Тогда утопление Костромы должно типологически соответствовать уходу Персефоны-Прозерпины в подземный мир, а славянский Ящер, женившийся на утопленной девушке, соответствовать Аиду, богу подземного мира, супругу Персефоны. Кажущаяся нелогичность принесения в жертву изображения Ярилы, бога ярой весенней вегетативной силы, и Костромы Матери колосьев, устраняется календарными сроками: олицетворение этих природных сил топили или сжигали только тогда, когда вместо старого зерна появились яровые ростки, когда колосья уже образовались. Проводился этот обряд у греков в месяц таргелион среди лета, а у славян на Купалу (23 июня) или на петров день (29 июня). Сквозь смягченную форму позднейшей театрализации и игровой условности можно разглядеть жестокую первичную форму первобытного обряда. Широчайшее распространение обрядов утопления кукол (преимущественно женских) в дни “макушки лета” (конец июня), совпадающие с летним солнцестоянием. Обряды можно разделить на 2группы: производственные и бытовые (семейные). ПРОИЗВОДСТВЕННЫЕ: охотничьи (захоронение собаки на удачную охоту на медведя), скотоводческие, земледельческие, молодежь, песни, хороводы. БЫТОВАЕ: свадебные и другие. Были так же праздники, связанные со сменой времени года – зимнее и летнее солнцестояние, колядки, святки и масленица. Рядились в животных, мужики в баб и наоборот. Ряженых называли окрутниками (окрутились в одежды). Ходили из дома в дом и разыгрывали комические сценки. Шутовские суды, барин разберет, обидчиков накажет, все в шутку. Это, как правило, на колядки. Масленица из3-х частей: позывания, празднования и проводов. ТРОИЦА или семик, знаменовал завершение весенних полевых работ. ИВАН КУПАЛА или Ярило, в честь солнечных божеств. Потешники и СКОМОРОХИ (музыканты, ряженые, затейники). Одним из видов выступления скоморохов был ГЛУМ(сатира). Церковь ненавидела скоморохов. Скоморохи высмеивали и глумились. Ещё от них кукольный театр с Петрушкой. Скоморохов запрещали – не помогло.

Тема 15. Народные представления и массовые празднества в России периода XIV-XVII веков

Представления и празднества у славянских племен, заселявших территорию Восточной Европы и нашей страны, как и у всех народов мира, связаны с древнейшими обрядами. И здесь изначальными побудительными причинами возникновения обрядов были экономические, социальные и другие условия жизни. Все обряды можно разделить на две большие группы: производственные и бытовые (или семейно-бытовые). Из числа производственных обрядов у наших предков и их ближайших соседей наиболее яркими были охотничьи, скотоводческие и земледельческие. Из охотничьих обрядов у народов Сибири дошли до начала нашего века торжественные похороны собак с принесением их в жертву на «медвежьем празднике». Песни, пляски, игры, сценки и состязания, имевшие место на «медвежьем празднике», по мнению ученых, напоминают элементы славянской языческой тризны. Поскольку охота на медведя не занимала видного места в добывающих промыслах славян, то на Руси была лишь медвежья потеха разных видов: медвежий бой, травля медведя собаками, медвежья комедия и др. Ученых медведей водили скоморохи и просто крестьяне, чаще всего на святках. Обряды скотоводческие сохранились в очень слабой степени, о них можно судить лишь по скупым намекам. Так, в Белоруссии перед выгоном скота в поле с вечера и всю ночь женщины тайком ткали полотно шириной во всю улицу. Когда рано утром, еще до восхода солнца, начинали выгонять скот, несколько старух стелили это полотно на краю деревни через улицу, и весь скот пропускали через него; затем полотно и остатки кудели сжигали. Обряды земледельческие сосредоточены вокруг значительных моментов в жизни землепашца — пахоты, посева, созревания хлебов, жатвы. Обряды эти частично перешли в игры, частично, в более позднее время, смешались с христианскими. С момента принятия христианства на Руси служители церкви, борясь с язычеством, одновременно брали под свой контроль и народную обрядность. Церковники преобразовывали, искажали обряды, отражающие производственную деятельность людей, придавая им мистическую, религиозную окраску. Бытовая обрядность славян в том виде, в каком она доступна современному исследователю, также носит на себе следы ряда напластований: мы наблюдаем в них обрядовые действия внехристианского

характера и привнесенные церковью. Так, в свадебных обрядах сохранились следы обычаев умыкания жены, продажи невесты жениху и, наконец, более позднего обычая считаться с волей дочери. Христианская группа действий состоит из юридического акта, оформлявшего момент венчания, которое происходило в церкви. Выбор невесты или жениха, различные сцены семейной жизни составляли содержание многих хороводных песен. Недаром в народе говорили: «играть песню». Вот как выглядел разыгрываемый эпизод выбора невесты. Древнейшие на Руси из дошедших до нашего времени народных обрядов и представлений связаны также с праздниками солнечного года. Два солнцеворота, зимний и летний, делят этот на» родно-праздничный цикл на две части и служат начальными днями целого ряда праздников. Многие из этих праздников сопровождаются обрядами театрализованного характера и имеют вид особых представлений, «игрищ», с распределением ролей и даже иногда с некоторой костюмировкой. Первое место в ряду народных празднеств этого цикла у славян занимают святки и колядки (в честь бога плодородия Свято-вита и бога солнца Коляды) и масленица. Как в Древней Греции Дионисийские игры послужили зародышем народного театра, так в средневековой Западной Европе и у нас на Руси преимущественно из святочных игр выделились и развились элементы народных представлений. Первичной формой театрализации было ряженье, а за ним последовал диалог, дошедший до нас благодаря песням и причитаниям. Обычными и наиболее распространенными у нас типами ряженья были фигуры животных — волков, лисиц, журавлей, медведя и козы. Часто мужчины рядились женщинами и наоборот. Рядились и разбойниками или цыганами. Иногда ряженых называли *окрутниками* — от слова *окрутиться* (какой-нибудь одеждой), т. е. перерядиться. Чаще всего ряженые разыгрывали небольшие сценки незатейливого содержания. Представление заканчивалось хоровой песней. Масленичные празднества состояли из трех моментов: «позывания» (или «покликания») масленицы, собственно празднования и проводов. Наибольший интерес представляют собой «Проводы Масленицы». Обычно для этого устраивались «поезда» из подвод. Оформление таких поездов в каждой местности было разное. В Ярославской губернии, например, на каждую лошадь сажали вершника (верхового), в рубище и выпачканного сажей. Один вершник держал большой кнут, другой — метлу и т. д. На шею, на рукава— везде им привязывались коровьи колокольчики и разные погремушки. На одной из подвод устраивалась рогатая кибитка, увешанная вениками, в которую сажали пьяного человека, облитого пивом, запачканного сажей и в рубище. Около него стоял бочонок с пивом, напротив — сундук со съестными припасами. Этот человек и изображал собой Масленицу. Весь поезд означал, что Масленица едет домой. Свита упрашивала Масленицу погостить хоть один денек. Но Масленица не соглашалась, говоря, что ей нужно ехать в Ростов па ярмарку, и поезд уезжал в другое селение... В некоторых селениях, помимо поезда из подвод, на масленицу «водили кобылу», т. е. делали «коня» и с ним ходили по деревне. Другим масленичным обрядом была игра «в городок». Этой игре принято придавать символическое значение и понимать ее как обрядовое воспроизведение борьбы весны с зимой. На Украине и в Белоруссии существовал обычай «волочить колодку» или «колодия». «Колодия» изображал ряженый мальчик. Колодка же — это полено, которое привязывали парню к ногам и так заставляли его ходить в наказание за то, что он не женился. Местами колодку рядили. Крестьяне говорили: в понедельник колодка родилась, во вторник крестилась, в среду справляют крестины, в четверг она умирает, в пятницу ее хоронят, а в субботу плачут. Колодка приводит нас к новому, по сравнению со святочным, обрядовому приему, а именно к изготовлению чучела. Чучело чаше всего делалось из соломы, иногда из дерева. Изображало оно Масленицу в виде женщины или мужчины. Очень распространенным был обычай сжигания соломы, которую вытряхивали из зимних матрацев за околицей. Это называлось «жечь масленицу». Поздним весенним календарным праздником является Троица. Этот христианский по названию праздник по существу и по форме ничем не отличается от старейших языческих празднее. На Руси он слился с древнеславянским *семиком.* Семик знаменовал собой завершение весенних полевых работ, включал в себя обряды поминок по умершим родичам, поклонения духам предков» растительным духам, якобы влияющим на урожай, на приплод скота, на здоровье и благополучие людей. К летним календарным праздникам относятся празднике Ивана Купалы и Ярилы (в честь солнечных божеств Купалы и Ярилы). Из участников народных игр и представлений издавна выделялись *потешники,* или *скоморохи.* Происхождение слова *скоморох* не выяснено, но в понятийном плане оно, несомненно, обозначало любого исполнителя на праздничных представлениях, будь то музыкант, канатоходец, ряженый, затейник и т. д. Первое упоминание о скоморохах относится к XI веку, ко времени расцвета Киевской Руси. Появилось же скоморошество значительно раньше. Народная молва приписывала искусство

скоморохов былинным богатырям. В период первобытнообщинного строя, вероятнее всего, игрища и представления скоморохов содействовали родовому племенному сплочению. При феодализме, судя по фрескам Софийского собора, функции части скоморошества изменились: скоморохи становятся профессиональными развлекателями при дворцах князей и феодалов. Но есть все основания считать скоморошество в основе своей связанным с массами народа. Одним из видов выступлений скоморохов был *глум* (сатира). Не случайно Рязанская кормчая (XII век) именует скоморохов *глумцами,* т. е. насмешниками. В дни народных восстаний глум скоморохов всегда носил атифеодальный и антиклерикальный характер. О ненависти, которую питали церковники к искусству скоморохов, свидетельствуют многочисленные записи летописцев. Скоморохов, как и ремесленников, в народе называли «веселыми людьми», «хитрецами» музыкальных искусств, пляски и т.д. Но так как их искусство было связано с крестьянскими массами и ремесленным людом, то, с точки зрения феодалов и духовенства, это делало их мастерами не просто бесполезными, но идеологически вредными, опасными. Скоморохи всегда выражали отношение народа к действительности, в частности и к власти. Именно поэтому представители церкви ставили скоморохов рядом с волхвами и ворожеями и вели такую же непримиримую борьбу с их представлениями, играми, сценками, как и с остатками языческих верований. Духовенство пыталось убедить народ в том, что, совершая «бесовские действа», «бесовские игрища и позорища», «сатанинские игры», «бесовские душепагубные потехи», они «бесовское и кумерское личат, косматые и иными бесовскими ухищрениями содеянные образы надевающе...», что они нечестивые, язычники, и в будущем «изыдут смехотворцы и глумотворцы в вечный плач», души их пойдут в муку вечную. И тем не менее скоморохи слагали песни о народных героях и всячески осмеивали бояр, воевод и попов. Бунтарские идеи нашли яркое выражение в скоморошьей былине «Путешествие Вавилы со скоморохами». В былине рассказывается о том, как «веселые люди» вместе с крестьянином Вавилон пошли «переигрывать» злого царя Собаку. От игры скоморохов и Вавилы владения царя-собаки «сгорели с краю и до краю» — и «посадили тут Вавилушку на царство». В подобных концовках выражались чаяния народа, его надежды на справедливость и лучшую жизнь (то же мы наблюдаем и в народных сказках). Свадебные, колядские, купальские обряды и даже тризны не обходились без участия скоморохов. Игра на музыкальных инструментах— замрах (или зурнах), домрах, гудках, трубах, шутовские песни, целые сцены с распределением ролей между членами скоморошьей артели, в том числе сцены с ряженьем в звериные шкуры или надеванием масок *(харь, Скуратов)*—таковы были занятия «глумотворцев», таков репертуар, или, употребляя подлинное выражение, *промысел* скоморохов. Характер выступлений скоморохов первоначально не требовал объединения их в большие группы. Для исполнения сказок, былин, песен, игры на инструменте достаточно было даже и одного исполнителя. И радиус действия скоморохов был сначала небольшим. Но по мере развития феодализма и закрепощения основной массы населения скоморохи надолго уходят из родных мест на промысел, бродят по русской земле в поисках заработка, переселяются из деревень в города, где обслуживают уже посадское население. А к XVI веку скоморохи стали объединяться в «ватаги» — своеобразные артели наподобие украинских певческих гуртов, объединений узбекских масхарабазов и пр. Появляется сословие оседлых городских скоморохов. Расцвет скоморошества относится к XVII веку — ко времени крестьянских войн под предводительством Ивана Болотникова и Степана Разина, ко времени городских бунтов посадского люда. В их творчестве этого периода отразилось усиление активности народных масс, их антифеодальной борьбы. Помещик в скоморошьих играх всегда изображался толстяком с огромным брюхом. Двое из скоморохов в лохмотьях гоняли его из стороны в сторону прутьями, а остальные кричали: «Добрые люди, посмотрите, как холопы из господ жир вытряхивают». Выходил купец, начинал считать деньги, а другие скоморохи начинали теребить его, выгребая из-под его руки деньги и приговаривая: «Побрал с народа товар: делись с нами, с голытьбой». В другом скоморошьем игрище, когда «воевода» баранился, двое скоморохов садились ему на плечи и начинали тузить, приговаривая: «Ой, боярин, ой, воевода! Любо тебе было поминки брать да людей невинных обижать!.. Ну-ка, брат, веди нас на расправу с самим собой». К скоморошьим представлениям относится также и народный кукольный театр. Герой кукольной комедии назывался по-разному— Ваня, Петр Петрович, Петр Иванович; на юге России—Ванька Рататуй или Ванька Рю-тю-тю. Иногда называлась фамилия Уксусов или Самоваров. Но самым распространенным именем кукольного героя было имя *Петрушка,* под которым он вошел в число классических образов, рожденных народным гением. Образ Петрушки, его заботы и стремления были близки и понятны каждому зрителю народной комедии. Здесь под личиной комического

простака скрывался лукавый и насмешливый ум. М. Горький писал о Петрушке: «Это непобедимый герой народной кукольной комедии, он побеждает всех и все: полицию, попов, даже черта и смерть, сам же остается бессмертен. В грубом и наивном образе этом трудовой народ воплотил сам себя и свою веру в то, что в конце концов именно он преодолеет все и всех». В 1649 году царь Алексей издал специальный указ, направленный против скоморошества. В нем приказывалось «гусли, домры, волынки и другие бесовские сосуды, а также хари отбирать, жечь». Однако никакие запреты не могли вытравить в народе любовь к традиционным праздникам и театрализованным представлениям, к озорным скоморохам и к Петрушке. Популярными зрелищами и потехами горожан и сельских жителей были по-прежнему пляски дрессированных медведей, петушиные бои, состязания ручных голубей, игры и гулянья, а также кулачные бои прославленных своей силой и ловкостью бойцов. Что касается литургических действ и представлений, то в России они не получили такого развития, как в странах Западной Европы. Унаследованный Россией от Византии более строгий чин богослужения и более активная борьба православных церковников с язычеством не давали возможности проникнуть в богослужение мирским и комическим элементам. Обряды, которые заключали в себе некоторую театрализацию,— это «умовение ног» и «цветоносие» (или «шествие на осляти»), которое совершалось в вербное воскресенье. Более смелую попытку совмещения церковного действа с кое-какими бытовыми элементами представляет так называемое «пещное действо», которое совершалось в церкви перед Рождеством. Но и это действо, показывающее могущество бога, спасшего своих слуг от страшной смерти, во второй половине XVII века было прекращено. В представлениях духовных и светских учебных заведений XVI—XVII веков между действиями так называемых «школьных пьес» разыгрывались *интермедии,* или *междудействия, между-вброшенные игрища,* обычно представлявшие собой сцены из народного быта, героями которых выступали крестьяне и другие жители сельских мест. В начале XVIII века, выполняя требование Петра I, «школьный театр» создает целый ряд представлений, отражающих политические события современности. Так, взятие русскими шведской крепости Нотебург (1703) было торжественно отмечено слушателями Славяно-греко-латинской академии постановкой «триумфального действа» под названием «Торжество мира православного». Разгром шведской армии под Полтавой был отмечен постановкой действа «Божие уничижителей гордых уничижение» (1710). В представлении были аллегорически показаны враги России: хромой лев (шведский король Карл XII, раненный в ногу под Полтавой) и гидра (Мазепа). Смысл представления помогали понять надписи, сопровождавшие появление персонажей. Так, хромой лев появлялся с надписью «Хром, но лют»; гидра имела надпись «Лютею и не хромаю». Затем надписи менялись. Лев появлялся уже с такими словами: «Изменою погибаю». «И аз та-кожде»,— гласила надпись на змии, «злобу знаменующем». «Орел российский» имел надпись: «И хромых, и лютых, и нелютых смиряем» и т. д. В начале XVII века московские приказные служители и студенты на святках и во время масленицы устраивали публичные представления — в сараях и других помещениях. Представления этих «охочих комедиантов» по народному обычаю назывались *игрищами.* В это время слово *игрище,* или *игралище,* наряду со старым обрядовым значением приобретает новое — становится определением всякого рода народных театрализованных представлений. В документах допетровской Руси различаются *игрища народные* и *игры скоморошьи,* очевидно, представлявшие собой разные явления. Поэтому нельзя выводить, как это иногда делается, русский народный театр целиком из искусства скоморохов. Русский народный театр вырос из самой народной жизни, из народного мировоззрения, народной эстетики, а искусство скоморохов составляло только часть народного театра. И «театр разных чинов людей» XVIII века, несомненно, продолжал традиции народных праздничных игрищ. Возникнув как элемент языческой обрядности, игрища постепенно развиваются в сторону непосредственно драматического представления. Характерными чертами большинства дошедших до нас игрищ XVII века являются социальная сатира, с одной стороны, близость к жизни, достоверный ее показ — с другой. К таким народным представлениям относятся «Игрище о боярине», «Барин и Афонька», «О мнимом барине». Параллельно со «школьными» интермедиями — или, как считают некоторые исследователи, еще и до них — существовали интермедии народные, «раёшные». Иногда эти интермедии представляли собой монолог, чаще диалог. Большинство из них, как и игрища, носили сатирический характер, а сатира имела четкую социальную направленность. Вот, например, как комментировал раёшник (в середине XIX века) показываемые им картинки: «...Я вам буду спервоначально рассказывать и показывать иностранных менемножко поменьше; ежели не верите, то пошли поверенного,— пускай поверит да домерит. Таким образом, элементы обрядности и театрализованных

представлений у славянских племен связаны непосредственно с производственной деятельностью или с семейным и племенным укладом. Религия взяла под свой контроль большинство народных обрядов и празднеств. Но, несмотря ни на что, элементы народных театрализации, действований во время празднеств на святках, на масленице и т. д. продолжают развиваться в социально-критическом и сатирическом направлениях. В допетровские времена и позже это наиболее полно проявлялось в игрищах, интермедиях, в искусстве скоморохов, в кукольном театре Петрушки.

Тема 16. Празднества и представления XVIII века

Карнавально-маскарадные зрелища в России XVIII века имели ощутимую связь с европейским карнавалом. Однако русский карнавал, оплодотворенный западноевропейскими новациями, вызревал на благодатной почве, питаемой вековыми традициями языческой культуры, фольклора, народного искусства, самобытного скоморошества. В XVII в. с ростом городов, с постепенным приходом в город на житье и заработки крестьянской народной массы в городскую среду мощно вливалось деревенское народное творчество. Вхождению фольклорных мотивов, форм, приемов, элементов в живую ткань городского карнавала, в его драматургию и преображенную художественную среду праздника способствовало то, что между сельским и городским фольклором на первых порах не существовало резких границ, ибо в деревне и в городском посаде бытовали традиции общей народной культуры. Скоморошество одно из звеньев отечественного карнавально-праздничной культуры с ее богатыми традициями, историческим опытом использования в сельских местностях и в городах в дни празднеств смешанного языческо-церковного календаря: святочных и масленичных гуляний, майского праздника весны, праздника Ярилы на Троицу, июньского - Ивана Купалы. Все эти праздники с песенно-плясовыми и игровыми шествиями усвоили от скоморошьих забав слово и звук, танец и краску, диковинный костюм и маску-ряжение, элементы бутафории и реквизита, двор из свежерубленных деревьев и ветвей, цветочных гирлянд, цветного тряпья и рогожи, смешных и «страшных» чучел, кукол, фигур. К концу XVII столетия скоморошество как мощное явление народно-праздничной и фольклорной культуры исчерпало себя. Однако, проникновение в городскую среду европейского карнавала позволило в значительной мере возродить и отдельные формы языческой культуры. Маскарад для простых людей был приобщением к искусству и литературе. До Петра Великого в высшем слое русского общества не существовало почти никаких веселий. Это общество воспитывалось под неусыпным влиянием византийского аскетизма, запрещавшего все лучшие стороны человеческого развития. Аскетизм объявлял свободную науку - ересью, творчество - соблазном, музыку, пение, пляску и т.д. - «хульной потехой» и «богомерзким делом». В России маскарадная традиция получила культурный импульс с реформами Императора Петра 1. До него переодевание в основном было прерогативой святочных и масленичных обрядов и культивировались в народной среде на уровне массовой культуры. В светской же культуре допетровской эпохи ни о каком переодевании в чужой костюм не могло быть и речи, Реформы Петра 1 затронули не только государственную, социальную и политическую структуру, но коренным образом изменили и сферу быта. Одевшись в голландское платье юный Царь Петр Алексеевич открыл занавес первого и наверно самого радикального маскарада, когда бы то ни было происходившего а Руси. Правление Петра 1 окончилось в 1725 году. Петровские реформы затронули все стороны российской жизни, включая культуру и быт. Просвещение, образование, наука, искусство, быт развивались на протяжении 18-19 вв. под знаком преобразований, начатых Петром 1. Он – герой своего времени, и таких героев петровская эпоха породила немало. Петр 1 и его сподвижники совершили невероятное – за короткий исторический отрезок времени неузнаваемо преобразили Россию : построили новые города, создали развитую промышленность, сильную армию и флот, разгромили непобедимых шведов, добились выхода к морю, вырвали Россию из средневековой тьмы и направили нашу страну по пути европейского развития.

Тема 17. Городские массовые гулянья и праздники предреволюционного периода (XIX век)

Это направление(балаган) в последней трети 19 в. особенно ярко было представлено в крупнейшем петербургском балаганном театре А.Алексеева-Яковлева «Развлечение и польза», где показывались инсценировки и живые картины по басням Крылова, стихотворениям Некрасова, повестям Гоголя, сказкам Ершова и Пушкина, пьесам Островского. Правда, все эти произведения были адаптированы к праздничной атмосфере гуляний — выстроены по принципам краткости, оптимизма и яркости. С давних времен в России славились народные массовые гулянья «под

горами» (зимние) и «под качелями» (летние), устраиваемые не только в Петербурге и Москве, но и в провинциальных городах и селах. Примером создания народных празднеств в последней четверти XIX — начале XX века может служить творчество талантливого самородка А. Я. Алексеева-Яковлева, который широко использовал в своей деятельности все лучшее из арсенала выразительных средств традиционных русских народных гуляний. Сегодня имя этого замечательного деятеля незаслуженно забыто, хотя его творчество — целая веха в развитии жанра массовых праздников и зрелищ. А. Я. Алексеев-Яковлев был разносторонним режиссером. В организованном им народном общедоступном театре «Развлечение и польза» он ставил спектакли, пантомимы, массовые представления. Режиссер последовательно отстаивал идею театра на площади. Будучи убежденным, в том, что народный театр должен быть составной частью народных массовых праздничных гуляний, А. Я. Алексеев-Яковлев привнес в лубочный театр совершенно иную тематику: сохраняя стиль ярмарочного балаганного зрелища, идущего от древнего искусства российских скоморохов, он взял репертуарный курс на русскую классику (Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Некрасов, Островский) и русский фольклор. Площадной театр «Развлечение и польза», входящий в общий комплекс народного гулянья «под горами», размещался посреди площади, на которой в балаганах, а то и просто среди народа выступали всякого рода затейники и потешники: деды — балагуры, «паясы», раешники, петрушечники. Народ, накатавшись на горах, посмотрев выступавших на площади артистов из народа, шел в театр «Развлечение и польза», который являл собою как бы продолжение всего народного гулянья и внешне сохранял любимый простым людом, хорошо знакомый ему с детства лубочный стиль народного русского представления. Однако талант драматурга, режиссера и художника позволил А. Я. Алексееву-Яковлеву использовать в своих сказочно-феерических зрелищах новые постановочные приемы, которые оказали влияние не только на народные балаганные представления, но и на русский театр, на русскую эстраду. Постановочные приемы, изобретенные балаганным театром, вошли в обиход русского профессионального театра. По свидетельству А. Я. Алексеева-Яковлева, К- С. Станиславский при постановке «Синей птицы» консультировался с ним о возможности «черного кабинета». Один этот факт говорит о той высокой театральной культуре, которой были отмечены постановки площадных народных театров. О влиянии волшебно-феерического постановочного стиля лубочного театра на большие театры мы читаем у П. П. Гнедича в его «Книге жизни». Он пишет о том, что «императорские театры не раз обращались за помощью к балаганным механикам, так как свои не могли достичь должных эффектов». Как утверждал Е. Кузнецов, эти взаимосвязи возникли еще в начале прошлого столетия, и целый ряд спектаклей Мариинской императорской оперы был создан под влиянием феерических зрелищ балаганного театра. Это «Волшебные пилюли», «Леста, днепровская русалка», «Илья Богатырь» и даже «Спящая красавица», постановщик которой М. Петипа был завсегдатаем народных гуляний «под горами». Забегая вперед, скажем, что народный феерический театр оказал несомненное влияние и на раннего Маяковского, ибо «Мистерия-буфф» сделана в известной мере по законам именно этого жанра. Примечателен и тот факт, что театр Народного дома, который после Октябрьской революции возглавил А. Я. Алексеев-Яковлев, заказал Маяковскому сатирическое обозрение-феерию о врагах революции, о текущем политическом моменте. Приступив к работе, Маяковский с интересом изучал макеты Алексеева-Яковлева, в частности традиционную для народного театра «сцену в аду» с участием сатаны, чертей и т. д. Изучение приемов площадного театра многое дало Маяковскому. В этом легко убедиться, перечитав «Мистерию-буфф». И совсем не случайным следует признать творческое содружество поэта с замечательным русским режиссером. Ясная демократическая направленность творчества А. Я. Алексеева-Яковлева, естественно, привела его в ряды деятелей искусства, поставивших свой талант и мастерство на службу революции. 1 мая 1918 года Алексеев-Яковлев поставил политический карнавал — один из первых массовых праздников Советской России, осуществленный силами самодеятельности рабочих Красного Петрограда, а 1 мая 1919 года в Петрограде состоялось массовое действо «Третий Интернационал» в постановке Алексеева-Яковлева. С именем А. Я. Алексеева-Яковлева связаны и народные «Общедоступные гулянья» в петербургском Михайловском манеже. Здесь ставились представления с участием Анатолия Дурова. Здесь же выступали русские народные хоры, народные оркестры рожечников и т. д. В спектакле «1812 год», например, были заняты, кроме драматических актеров, хор, балет, оркестр, а также исполнители многолюдных массовок. Интересно отметить театрализованные выступления в Михайловском манеже хора Агренева-Славянского. Многие песни были инсценированы, превращались, по словам А. Я. Алексеева-Яковлева, в «действие, развернутое средствами песни», в своего рода «зримую песню». В 80—90-х

годах XIX века «гвоздем» народных гуляний в Михайловском манеже стали театрализованные аллегорические шествия. Режиссура использовала здесь прием мистериальных педжентов площадного театра: на восьми — десяти высоких передвижных платформах размещались «живые картины», и вся процессия проходила по манежу, делая обычно два круга. Подобные шествия пользовались большой популярностью и в Москве, где в летних садах и на гуляньях в московских манежах устраивались веселые карнавальные процессии. В те же годы в петербургских садах и парках стали осуществляться массовые феерии на открытом воздухе. «Война с Турцией», «Взятие Плевны», «Синопский бой», поставленные А. Я. Алексеевым-Яковлевым в Крестовском саду, представляют несомненный интерес и с точки зрения их патриотической тематики, определившей направленность этих массовых зрелищ, и с точки зрения режиссерского решения. Участие в этих постановках войск, военных кораблей, артиллерии, а в финале — взлет воздухоплавательных шаров были по тем временам смелостью необыкновенной. Войска шли на штурм вражеских укреплений, солдаты форсировали реку в полной амуниции вплавь. Взрывалась крепость, в ней возникал настоящий пожар. А в это время на Средней Невке, на набережной, которой находился Крестовский сад, пять кораблей российского флота сражались с восемью военными судами «противника», и в завершение битвы на воде — колоссальной силы взрыв всех вражеских судов. А затем — полет воздухоплавателей над головами изумленных зрителей. Конечно, нам надо учитывать то обстоятельство, что все это происходило в 80-е годы прошлого столетия. Сегодняшнего зрителя, привыкшего видеть на теле- и киноэкранах колоссальные массовки, бои, взрывы, полеты в космос, вплоть до документальных кадров «прогулки» человека по Луне, эти представления вряд ли бы так удивили. Но ведь речь идет о событиях столетней давности. Следует отметить массовые постановки А. Я. Алексеева-Яковлева в Петроградском парке в начале нынешнего века, где он остроумно использовал природные условия (пруды, рощу и т. д.). Интерес народа к этим массовым постановкам («Ермак Тимофеевич», «Взятие Азова» и т. д.) был огромен: число посетителей Петровского парка в дни массовых постановок достигало десятков тысяч! Талантливая режиссура А. Я Алексеева-Яковлева, размах и масштабы его деятельности в создании массовых народных зрелищ, служивших, как правило, делу воспитания патриотизма,— все это было определенной ступенью в развитии жанра. В известной мере эти работы были своего рода «подготовительным периодом» перед рождением политических массовых представлений в Красном Петрограде.

РАЗДЕЛ III. Театрализованные представления и празднества советского периода

Тема 18. Массовые празднества и представления периода революции и Гражданской войны

В год свершения революции и в годы гр. Войны, массовые театрализованные представления разыгрывались во многих городах России на площадях и улицах. Постановки того времени: «Пантомима революции»-в Москве, «Гимн освобожденного труда»-в Петрограде, «Борьба труда и капитала»-в Иркутске и др. Вахтангов мечтает поставить «Коммунистический манифест». Маяковский, Блок, Мейерхольд думают о театре великом, который смог бы выразить революцию. Митинг-концерт — одна из форм театрализованного концерта, популярная в первые послереволюционные годы. Митингам-концертам, сочетавшим политическую пропаганду с высокими образцами искусства, придавалось очень большое значение: в них неоднократно принимал участие В. И. Ленин. Одной из действенных форм массового театрализованного представления в 1918—1919 годах стали «живые картины». Конец 1920 — начало 1921 года характеризуется бурным ростом кружков самодеятельности в рабочих клубах. Если в 1920 году в сети Политпросвета было более ста кружков, то в 1921 году число их достигло 250. Большую роль в создании кружков рабочей самодеятельности сыграли райкомы комсомола Ленинграда. По инициативе комсомольцев Ленинграда на базе кружков самодеятельности впоследствии возник ТРАМ, творческими руководителями которого стали М. Соколовский, Н. Львов и А. Горбенко — бывшие комсомольские кружковцы. Так в авангарде борьбы за новое массовое искусство встала рабочая молодежь, комсомольцы. В основу революционных празднеств был положен «Красный календарь». Вот памятные даты пролетарской революции: 9 января — «Кровавое воскресенье». 17 января — День памяти К. Либкнехта и Р. Люксембург. 23 февраля — День Красной Армии. 8 марта — День работницы. 18 марта — День Парижской коммуны. 16 апреля — приезд В. И. Ленина в Петроград. 3 — 16 июля — Июльские дни. 6 — 7 ноября — Октябрьская годовщина. 22 декабря — День в память московского вооруженного восстания. Необыкновенно ярко и живописно, по словам А. В. Луначарского, было отпраздновано в Петрограде 1 Мая 1918 года.

Улицы и площади Петрограда украшали огромные плакаты и цветные полотна, изображавшие солдат Революции и людей труда (художник Н. Альтман). В эти дни на улицы и в рабочие клубы выехали 64 театральные труппы. Первым в ряду всенародных празднеств был Первомай 1918 года. В. И. Ленин в этот день выступал с речью перед демонстрантами на Красной площади, присутствовал на военном параде на Ходынском поле и затем выступал на митинге латышских стрелков и работников Кремля. 1 Мая 1919 года, несмотря на сложность военной обстановки, Петроград тоже провел массовое празднество. По сообщению «Северной коммуны» (26 апреля 1919 года), «ввиду недостатка материалов город украшается только в 100 пунктах», из-за чрезвычайных осложнений с транспортом сокращался и план уличных зрелищ. Тем не менее на рабочие окраины Петрограда выехали четыре платформы-сцены, на одной из которых разыгрывалась агиткомедия А. В, Луначарского «Петрушка», а на площади перед Народным домом Театрально-драматургическая мастерская Красной Армии осуществила постановку «Действа о III Интернационале» — первую военную массовую постановку под открытым небом. . И лишь маевка 1919 года и Петрограде внесла некоторое обновление: на Поле жертв Революции была воздвигнута наковальня, по которой ударяли (символическая присяга) вожди проходящих колонн. Но к концу гражданской войны на смену суровому боевому характеру демонстраций приходят черты веселья и радости. Инсценируются лозунги на злободневные темы, в состав демонстрации включаются театральные бутафорские сооружения, которые либо обыгрываются, либо служат декоративным фоном. Видное место постепенно начинают занимать физкультурные группы и номера. А много позже они вырастают в отдельные самостоятельные части демонстрации, в физкультурные парады-праздники. С необычайным размахом было проведено в Петрограде майское празднество 1920 года. Для доставки артистических бригад профессиональных театров на окраины города были использованы трамваи. К вагонам (так называемому трамваю-театру) прикрепили платформы, на которых установили фанерные щиты и бутафорские фигуры, образующие сценическую площадку, где и выступали артисты (вспомните систему педжентов, родившуюся в площадном мистериальной театре) . Руководили этими своеобразными передвижными театрами крупные театральные деятели С. Э. Радлов, В. Н. Соловьев и другие. Органично вошли в народное празднество и эксцентрические спектакли «Народной комедии», которой руководил С. Э. Радлов. Как пишет Д. Золотницкий, «лучшие качества цирковых комедий Радлова — площадная общедоступность, готовность к политсатире, жизнерадостный юмор, перекличка с залом-партнером — сполна проявили себя на первомайском празднике 1920 года. Вечером актеры «Народной комедии», разбившись на две бригады, завладели передвижными площадками — открытыми трамвайными платформами, убранными кумачовыми лозунгами, зеленью и электрическими лампочками. Платформы, взяв старт на Михайловской площади (нынешняя площадь Искусств), отправились поближе к рабочим окраинам, о прибытии актеров возвещал фанфарой конный герольд». Кроме «Народной комедии», на «трамваях-театрах» выступала труппа Малого драматического театра, Красноармейская драматургическая мастерская, театральная труппа Военного комиссариата и еще семь театральных групп. В их репертуаре были классика, буффонные комедии типа «Любовь Петруши, который любит груши» и агитобозрения «Антанта», «Барыня-блокада», «Происки капиталистов», «Последний царь». В дальнейшем «трамваи-театры» стали сценическими площадками для выступления «теревсатов» — театров революционной сатиры. В дни первомайских празднеств Центральная комиссия направила на улицы города 200 театральных трупп, а также группы артистов эстрады. Для доставки артистов на места, помимо «трамваев-театров», был мобилизован весь транспорт — автомобильный, гужевой, даже старинные линейки из царских конюшен. Центром праздника в эти дни был Летний сад и близлежащие парки. В официальном сценарии, утвержденном Центральной комиссией, говорилось: «На верхней террасе Инженерного замка, лицом к Летнему саду, Военный комиссариат ставит фанфарный хор трубачей. На лестнице под террасой, силами политотдела военного комиссариата, под режиссерством Арбатова, исполняется трагедия Еврипида «Ипполит». На полукруглом пруду Летнего сада, на особо сооруженном плоту — хор Архангельского. Над Лебяжьей канавкой, у площади «спящей Психеи»,— опера Глюка «Королева Мая» в исполнении Академического театра оперы и балета. Площадка освещается прожектором через Неву из Петропавловской крепости. Направо от главного входа — спектакль труппы Всеобуча, налево — оркестр военного комиссариата. На площадке со стороны Фонтанки — раешник, на центральной площадке у Малого павильона — труппа политотдела ставит «Петрушку». В большом шоколадном павильоне — на берегу Фонтанки — кукольный театр. На перекрестках аллей — граммофоны с речами революционных ораторов. По всему саду ставятся

оркестры военного комиссариата. На набережной Невы — хор Певческой капеллы. На Неве перед садом с трех военных кораблей сжигается фейерверк. По Неве, Фонтанке, Мойке, Лебяжьей канавке (рекам, обтекающим сад) плавают лодки с певцами и гитаристами». . Эти представления и празднества, объединявшие тысячи активных участников и десятки тысяч зрителей, обычно назывались *действами, мистериями, инсценировками.* Руководители и организаторы первых революционных празднеств стремились создать грандиозные площадные инсценировки для масс рабочих и солдат и при непосредственном участии самого народа. Иногда площадные представления строились по мистериальному принципу, т. е. действие их охватывало тысячелетние эпохи, модернизировались или пародировались библейские легенды и т. п. Но, разумеется, ничего религиозного в этих представлениях не было. Их значение заключалось в том, что перед многотысячной толпой в обобщенных, чаще всего плакатных или символических образах — Труда, Капитала, Революции, в действиях масс выявлялся смысл великого переворота. О большом значении, которое придавала массовым театрализованным представлениям и праздникам молодая Советская Республика, свидетельствует тот факт, что в декрете «Об объединении театрального дела» от 26 августа 1919 года был специальный. пункт о народных гуляньях, предусматривавший необходимость руководства ими и всесторонней помощи со стороны Наркомпроса>. Тогда же при театральном отделе Наркомпроса была создана специальная секция по организации массовых гуляний и зрелищ. С огромным воодушевлением трудящиеся нашей страны праздновали первую годовщину Октябрьской революции. Это празднество включало в себя митинг, народное шествие, театрализованные представления, концерты, открытие ряда памятников и мемориальных досок, бесплатное пользование кафе, театрами, кинематографами и многое другое. В этот день В. И. Ленин открывал памятник Марксу и Энгельсу, выступал с речью на открытии мемориальной доски борцам Октябрьской революции, присутствовал на параде войск и демонстрации трудящихся на Красной площади, был на театрализованном митинге-концерте работников ВЧК. За Первомаем и Октябрьским празднеством в «красный календарь» вошли Кровавое воскресенье (9 Января) и День Парижской Коммуны (18 марта). Первые празднества Октябрьской революции качественно отличались от всех имевших в истории место массовых празднеств. Именно в советских праздниках впервые совершилась «встреча праздника с действительной свободой, которая обусловлена, с одной стороны, самой высокой человеческой целью — обновление мира социальных отношений в направлении равенства, братства и счастья всех людей, а с другой — теми колоссальными трудностями, которые приходилось преодолевать для достижения этой цели». Демонстрация в первые послереволюционные годы имела чисто боевой, политический смысл. Обрядовая сторона даже праздничных демонстраций ограничивалась в большинстве случаев шествиями с оркестрами и знаменами, пением. Одна из распространенных форм демонстраций первых послереволюционных лет — демонстрации протеста по поводу различных международных политических событий. Такие демонстрации носили серьезный, строгий, иногда сатирический характер. Партия и лично В. И. Ленин придавали огромное значение этой новой, чрезвычайно действенной форме массовой агитации. В марте 1919 года, в годовщину свержения самодержавия, Театрально-драматургическая мастерская Красной Армии разыграла в Народном Доме своеобразное игрище, или инсценировку, которая стала затем традиционным и самым интересным зрелищным моментом празднеств и демонстраций. В инсценировке были заняты главным образом красноармейцы—-непосредственные участники событий 1905 года — и солдаты, бравшие в 1917 году Арсенал и штурмовавшие Зимний. На основе их воспоминаний и был создан сценарий представления, получившего название «Свержение самодержавия». Вот как описывает своеобразное вступление, пролог постановки организатор этого представления Н. Г. Виноградов-Мамонт: «Барабаны и баяны сыграли „боевую тревогу". Я взял штык, латунную гильзу и с этими атрибутами, небывалыми в истории театра, вышел на сцену. Мы — красноармейцы-фронтовики. Между боями выдался свободный денек. Решили сыграть спектакль на политическую тему. Кто актеры? Мы. Пьеса есть? Нет. Сами сочиняли. Где театральное помещение? Там, где бойцы сошлись, присели, запели — тут и театр. Декорация? Семь елок срубили, поставили на крестовины — вот и лес! А вместо театрального звонка — поднимаю гильзу трехдюймового артиллерийского снаряда, ударяю штыком. Первый звонок. Второй. Третий! Красноармейское действо „Свержение самодержавия" начинается».Успех представления у публики был огромным.. Подобного рода массовые представления начали организовываться во многих городах Советской Республики: «Пантомима Великой революции» — в Москве, «Борьба труда и капитала» — в Иркутске, «Восхваление революции» — в Воронеже, «Поступь свободных народов» — в Харькове,

«Интернационал» — в Киеве, «Красные дни» — в Дербенте, «Апофеоз Труда» - в Самаре... В одном только Петрограде было осуществлено множество таких инсценировок. «Пантомима по случаю празднования III Интернационала» (11 мая 1919 г.), «Красный год» (ко второй годовщине Октября), «Кровавое воскресенье» (9 января 1920 г.), «Меч мира» (ко второй годовщине Красной Армии), «Гибель Коммуны» (18 марта 1920 г.), «Огонь Прометея» (апрель 1920 г.), «Мистерия освобожденного труда» (1 мая 1920 г.), «Блокада России» (20 июня 1920 г.), «К мировой Коммуне» —в честь II конгресса III Интернационала (19 июля 1920 г.), инсценировка «В Красносельских лагерях» (8 августа 1920 г.), «Взятие Зимнего дворца» (к третьей годовщине Октября) и др. Для осуществления массовых представлений выделялись не только остродефицитные материалы, но и еще более дефицитные продовольственные пайки (в виде дополнительного хлеба и порции селедки), которые выдавались участникам инсценировок, приходившим на репетиции после рабочего дня. Это делалось в ту пору, когда еще шла гражданская война и на учете был каждый фунт хлеба, каждый гвоздь. В таких условиях тысячи самоотверженных участников под руководством режиссеров-новаторов создавали величественные представления, служившие действенным средством политического и художественного воспитания масс. Одной из значительных постановок 1920 года была массовая инсценировка «К мирной Коммуне». Она была организована у портала Фондовой биржи в связи с приездом в Петроград делегатов Второго конгресса III Интернационала, в числе которых был В. И. Ленин. Организатор постановки — Петроградское театральное отделение (руководитель М. Ф. Андреева), главный режиссер— К. А. Марджанов, режиссеры — Н. В.Петров (1-ячасть), С. Э. Радлов (2-я часть), В. Н. Соловьев и А. П. Пиотровский (3-я часть), художник — Натан Альтман. В инсценировке участвовало около четырех тысяч красноармейцев, театральной молодежи и членов самодеятельных кружков. Действие, по словам очевидцев, не ограничивалось только порталами биржи, а захватывало и ее боковые парапеты, и Ростральные колонны на площади, и круглые сходы к Неве, и оба моста — Республиканский и Строительный, и самую Неву, где стояли миноносцы, и Петропавловскую крепость, прожектора которой освещали эту инсценировку. Около 45 тысяч человек собралось в этот вечер на мысе биржи, разместившись в полукруглом сквере и на трибунах, одна из которых была отведена гостям — делегатам Конгресса III Интернационала. Инсценировка закончилась к 4 часам утра, произвела глубочайшее впечатление на собравшихся, в том числе и на западноевропейских революционеров. Величественной, впечатляющей была и инсценировка «Взятие Зимнего дворца», поставленная в Октябрьскую годовщину 1920 года. Она была осуществлена Политуправлением Петроградского военного округа. В представлении участвовало около восьми тысяч красноармейцев, матросов и театральной молодежи. По бокам арки Главного штаба были сооружены две площадки, украшенные гигантскими декорациями, соединенными дугообразным мостом. Одна площадка — «красных», другая — «белых». В качестве третьей площадки был присоединен подлинный объект октябрьского штурма — Зимний дворец. «Грянул пушечный выстрел. На белой платформе вспыхнул свет и озарил обветшалые стены старинного зала. На возвышении Временное правительство с Керенским во главе принимает под звуки фальшивой „Марсельезы" знаки доверия со стороны бывших сановников, генералов и финансистов. На красной платформе, на фоне кирпичных фабрик, еще не организовавшийся пролетариат напряженно прислушивается. Неуверенно звучит „Интернационал", потом уже — из сотен грудей: „Ленин, Ленин!.." Пока на белой платформе течет время во всевозможных заседаниях, на красной — пролетариат объединяется вокруг своих вожаков. Следует изображение июльских дней и корниловщины. После этого Временное правительство, охраняемое лишь юнкерами да женским батальоном, бежит в Зимний дворец. Вот озарились окна этой последней цитадели Керенского. Красные, построившись в боевые дружины, указывают друг другу в сторону Зимнего дворца. Из-под арки Главного штаба ринулись броневики и вся Красная гвардия тогдашнего Петрограда. С Мойки — павловцы*. С Адмиралтейского проезда — вооруженные матросы. Их общая цель — Зимний дворец. Из-под ворот этой осажденной крепости слышится гул выдвигаемых орудий. Юнкера маскируют их огромной поленницей, и начинается исторический бой, в котором принимает участие и виднеющийся вдали крейсер „Аврора". В освещенных окнах Зимнего дворца силуэты сражающихся... Трескотня пулеметов, выстрелы винтовок, грохот артиллерийских орудий... Две-три минуты сплошного грохота... Но нот взвилась ракета —и все мигом стихает, чтобы наполниться новыми звуками „Интернационала", исполняемого сорокатысячным хором. Над погасшими окнами дворца засветились красные пятиконечные звезды, а над самым дворцом взвивается огромный красный стяг... Спектакль окончен. Начинается парад красных войск...».

Тема 19. Празднества, фестивали, массовые гулянья 20-х – 30-х г. XX века.

В конце 20-х годов от восстановительного периода Советская страна перешла к реконструкции народного хозяйства. Начались годы первых пятилеток, годы развернутого строительства социализма. Тридцатые годы ознаменовались большим подъемом культурного уровня трудящихся нашей страны. Успешно осуществлялась культурная революция. Миллионы людей стали сознательными строителями новой жизни. Сотни тысяч устремились в школы, на рабфаки, в вузы. Невиданный размах приобрело вовлечение масс в занятия искусством и физкультурой, спортом. Массовые празднества, театрализованные представления выступают теперь как одна из важнейших форм идейно-политической организации и самоорганизации масс, как инструмент собирания сил, как проявление энергии, творчества, инициативы трудящихся. «Проникая под оболочку революционно-трудового праздника, социалистическое сознание формирует его структуру, дает ему ясную и четкую социальную ориентацию и вместе с тем усиливает свою собственную активную роль в жизни общества, постоянно овладевая сознанием масс», организуя их на построение коммунистического общества. В эти же годы определеннее обнаруживается преемственность между различными компонентами социалистических празднеств и старыми народными празднествами, традициями, обычаями. Так, с середины 20-х годов повсеместно начинают проводиться массовые гулянья трудящихся. Эта традиционная народная форма отдыха удовлетворяет потребность в массовом общении, в использовании свободного времени в обстановке веселья и жизнерадостности. Социалистические отношения, социалистический быт влияют на формы народных гуляний, наполняют их новым содержанием. Массовые гулянья, с организованными игровыми действиями, всевозможными представлениями, танцами и т. д., становятся комплексной формой культурного отдыха трудящихся. Распространенным видом народных празднеств в те годы были и так называемые *тематические гулянья.* Во время этих гуляний оформление парка или стадиона и большинство культурных мероприятий (выставки, беседы, фильмы, художественные выступления) подчинялись основной теме праздника, будь то День книги, День кино, День техники, День физкультурника. Широкой популярностью пользовались *праздники профессий*—массовые гулянья работников заводов и фабрик; в них принимали участие не только рабочие и служащие предприятий, но и члены их семей. В самом начале 30-х годов большой популярностью пользовались *театрализованные митинги.* Только в Центральном парке культуры и отдыха им. А. М. Горького летом 1931 года было проведено тридцать два таких митинга. Развивая и обогащая традиции политических митингов первых лет революции, театрализованный митинг явился новой формой массовой политической агитации. Здесь выступали сводные хоры и оркестры, группы мастеров художественного слова. К такому митингу готовилось специальное оформление, разные виды искусств дополняли боевые агитационные речи ораторов. Не раз важнейшие политические события тех лет получали немедленное отражение в театрализованных митингах в зеленых театрах парков и на стадионах. Большое распространение получили в 30-е годы массовые *музыкальные,* в том числе *певческие праздники.* Так, в конце 20-х и в 30-е годы в Ленинграде ежегодно проводятся *музыкальные олимпиады.* Систематически проводятся в 30-е годы республиканские смотры художественной самодеятельности. Состоявшаяся летом 1932 года в Центральном парке культуры и отдыха в Москве первая Всесоюзная *олимпиада самодеятельного искусства* положила начало прекрасным праздникам смотра народных талантов. Смотр закончился грандиозным музыкальным праздником, в котором приняло участие свыше пяти тысяч человек из самодеятельных хоровых и музыкальных коллективов. Во многих парках ежегодно проводился *день музыки.* К лету 1935 года относится рождение советского *карнавала* как самостоятельной формы массового театрализованного празднества. Элементы карнавала (маски, костюмы), особенно сатирического характера, широко применялись в массовых представлениях и празднествах с первых лет Советской власти; существовал даже термин «политкарнавал». Но тогда это были скорее живые картины, а не карнавал в собственном смысле этого слова. Специфика любого карнавала заключается в непосредственном, веселом и активном участии масс в разнообразных играх, шутках, забавах. Карнавалы быстро завоевали признание у молодежи. С 1935 года они проводятся во многих городах и районах нашей страны, демонстрируя остроумную выдумку и изобретательность их организаторов и участников. Большого расцвета достигли в 30-х годах *физкультурные праздники,* проводившиеся в самых разнообразных формах на стадионах, в парках, на площадях. Физкультурные выступления и соревнования стали неотъемлемой частью и многих других праздников. Своим жизнерадостным характером и заражающей бодростью они

способствовали дальнейшему развитию советского массового спорта. Начиная с 1931 года на протяжении ряда лет ежегодно в День Красной Армии (23 февраля) в московском Центральном парке культуры и отдыха проводится большой зимний парад-праздник, в котором участвуют и воины Красной Армии, и 'гражданское население. Значительное оживление в зимние народные гулянья внесло восстановление с начала 30-х годов *праздника новогодней елки,* который не отмечался в 20-е годы. Небывалыми по воодушевлению, чувству народной гордости были праздники,, славившие подвиги соколов-летчиков, первых героев Советского Союза, челюскинцев. Особое место в годы первых пятилеток занимали массовые инсценировки и театральные постановки в парках и на стадионах. Монументальная постановка «Развернутым фронтом», сделанная к XVI съезду РКП (б) в 1930 году, по характеру сценария и режиссерской интерпретации продолжала линию ленинградских представлений первых лет революции. Она была насыщена злободневным политическим материалом и активно содействовала мобилизации масс на выполнение решений XVI съезда ВКП(б) о строительстве социализма в нашей стране. Еще в 20-х годах появился и получил повсеместное распространение новый вид театрализованных представлений — *представления синеблузников.* Первоначально «Синей блузой» назывался московский кружок Института журналистики (организатор и руководитель— Б. Южанин), участники которого выступали в синих блузах. Первые выступления этого кружка вызывали недоумение, но и интерес. Выступали они в небольших, случайно собравшихся аудиториях и вместо привычных незамысловатых куплетов, двусмысленных песенок пели и говорили на злободневные социальные и политические темы. В 1924 году «Синяя блуза» перешла в ведение Московского городского Совета профессиональных союзов (МГСПС). Вскоре возникло еще пятнадцать таких групп, а в 1928 году их было в стране уже около семи тысяч. Наименование московского коллектива перешло на все движение. Синеблузники выступали в красных уголках, клубах, Домах культуры, на заводах во время обеденных перерывов и т. д. Их программы отражали политическую жизнь страны, в них включались материалы, построенные на местных темах (производственных и бытовых). В представления «Синей блузы» включались вступительный и заключительный парады, оратории, литературно-художественные монтажи, обозрения, фельетоны, сценки, интермедии, частушки, хоровые и танцевальные номера. В 'выступлениях синеблузников сочетались героика, патетика, сатира и юмор. Использовались формы коллективной декламации, физкультурные номера. Внешнее оформление отличалось предельным лаконизмом. Программа шла без перерыва, в четком ритме и быстром темпе. Московская «Синяя блуза» под руководством Б. Шахета, как и другие подобные коллективы, привлекала своей непосредственностью, молодым задором, темпераментом, ее отличал большой профессионализм. В ней сложным образом переплетались различные творческие традиции: с одной стороны, влияние народного театра (балагана, лубка, маскарада, игрищ), с другой — приемов и форм, идущих от празднеств революции. «Синяя блуза» испытывала воздействие и со стороны профессиональной эстрады. Группы «Синей блузы», давая представления по всему Союзу, способствовали возникновению новых аналогичных коллективов, как самодеятельных, так и профессиональных («Смычка» — Москва, «Стройка»—Ленинград, «Гайка» — Баку, «Винтик» — Тбилиси, «У станка» — Харьков и др.). Группы «Синей блузы» гастролировали в рабочих клубах Германии, Польши, Скандинавии, Китая и оказали влияние на рабочий революционный театр за рубежом (особенно немецкий). В 1926 году, к девятой годовщине Октябрьской революции, коллективы «Синей блузы» ставили революционный гротеск В. Маяковского и О. Брика «Радио — Октябрь». В «Синей блузе» принимали участие молодые писатели, поэты, драматурги — Н. Адуев, А. Ардов, В. Гусев, В. Лебедев-Кумач; актеры, режиссеры —М. Гаркави, Е. Дарский, К. Коренева, Л. Миров, Б. Тенин, Н. Фореггер, Б. Шахет; композиторы — М. Блан-тер, С. Кац, К- Листов, Ю. Милютин, Д. Покрасс и другие. Но в начале 30-х годов, в связи с тем что количественный рост кружков не сопровождался их творческим ростом, коллективы начали замыкаться в узком кругу определенных приемов, отходить от злободневности; стала повторяться тематика. «Синяя блуза» как массовое самодеятельное искусство испытала кризис. Попав на профессиональную эстраду, ряд коллективов профессионализировался, и постепенно потерял связи с породившей их молодежной средой, остальные постепенно сошли на нет. На смену «Синей блузе» пришли ТРАМы — Театры рабочей молодежи. Трамовские театры и кружки («трамъядра») возникли в конце 20-х — начале 30-х годов во многих городах — Туле, Грозном, Владивостоке, Воронеже, Минске, Уфе и др. В Москве, помимо Центрального Театра рабочей молодежи, существовал ряд районных ТРАМов. Трамовское движение, по мысли его руководителей,— головной отряд самодеятельности, «особая, высшая форма самодеятельного

искусства», своеобразное проявление «активности рабочего класса и его молодежи на фронте искусства в условиях диктатуры пролетариата»[1]. ТРАМ являлся своеобразным художественным комбинатом, занимавшимся главным образом культурой быта, устройством вечеров, празднеств, демонстраций. Задача ТРАМов виделась не в воспитании актеров, а в формировании массовиков, организаторов досуга, отдыха, развлечений. Поэтому теоретики трамовского движения отказывались от использования театральных традиций, от учебы у современных мастеров сцены, отвергали существующие театральные системы. Первая конференция ТРАМов приняла решение не пользоваться пьесами классического репертуара, написанными для «профтеатров». Пьесы классические, как считали трамовцы, непригодны, потому что содержание их не может отвечать содержанию работы комсомола. В рецензии на спектакль Ленинградского ТРАМа «Клен задумчивый» О. Литовский писал: «Мы много говорим о театре, который играл бы выдающуюся роль во всей системе нашей агитационно-пропагандистской работы, о театре — участнике социалистической стройки. ТРАМ— первый театр, который ни на одну минуту не уходит от политической действительности. ТРАМ насквозь политичен, и недаром его называют художественным агитпропом комсомола... ТРАМ, умело вгрызаясь в гущу советской современности, не боясь ставить театрально острые идеологические проблемы, кладет конец бездоказательному, но, к сожалению, весьма распространенному (и не только среди театральных деятелей) утверждению о *несценичности политики в театре...* ТРАМ берет элементы простого (а потому и легко понятного), наивного любительского театра и поднимает их на высоту подлинного искусства. ТРАМ использует одновременно весь арсенал средств театрального показа, заимствуя и из некоторых „соседних" жанров (цирк, кино)». Трамовцы почти всегда отрицали ведущую роль драматургии, рассматривали пьесу как полуфабрикат, каркас сценария. Драмы писались коллективно, сообща, затем окончательно отделывались одним из кружковцев. Пьесы строились на дискуссиях, иллюстрировали ту или иную жизненную драму; спектакль продолжал спор, ведущийся в жизни, а зритель вовлекался в действие как его активный участник. Но создание больших спектаклей было лишь одной стороной деятельности ТРАМов. Другую сторону составляла работа над малыми формами. Для ТРАМов характерно именно это сочетание. Они всегда сохраняли живую связь с эстрадой, с «живга-зетными» и «синеблузными» представлениями. В середине 30-х годов все более явственно стал проявляться кризис в трамовском движении. Постепенно исчезало то, что составляло обаяние ТРАМа,—задор, веселость, легкость. Постановки стали повторять одна другую, повторялись и приемы. «Театр оставался в замкнутом круге самодельных пьес, рассчитанных обычно на актерские данные (главным образом внешние) тех или иных трамовских исполнителей... Постепенно заштамповывались и сюжетные коллизии трамовских спектаклей...». Вслед за ленинградским ТРАМом кризис стали испытывать многие театры рабочей молодежи. И вскоре трамовское движение изживает себя. В крупнейших празднествах и театрализованных представлениях 20—30-х годов определились многие отличительные черты советских массовых празднеств, представлений, концертов и фестивалей. Основными из этих черт были: революционное содержание и политическая актуальность, грандиозный размах, широкое привлечение тысяч участников из красноармейских и рабочих художественных и физкультурных кружков, вовлечение зрителя в театрализованное действие. Конечно, в организации новых массовых празднеств и представлений были и недостатки: сказывалось отсутствие опыта и традиций, не всегда удачными были и некоторые эксперименты, проводившиеся в поисках нового. Но, бесспорно, в целом эти праздники и представления были большим достижением в деле приближения искусства к народу, вовлечения масс в активный культурный отдых. В театральных залах, на площадях, где разыгрывались грандиозные зрелища, народ объединялся эмоционально, и в этом единении находил выражение мощный революционный порыв. Чувство коллективной силы, впервые открывшееся народу в революционной практике, получило новую жизнь в массовых празднествах и представлениях. Благодаря этому из недр фольклора словно бы вышла на первый план свойственная народу активность отношения к действительности, что стало затем важнейшей особенностью как самодеятельного, так и профессионального советского театра. Агитационно-политический самодеятельный театр с его плакатной резкостью был порожден временем и отвечал духу народа; сценические формы этого театра были близки и доступны революционным массам. Именно этим объяснялся большой интерес к советским массовым празднествам и формам самодеятельного агитационного театра со стороны прогрессивных деятелей искусства Запада. Так, Эрвин Пискатор осуществлял в 20-е годы в Германии свои политические постановки, пользуясь опытом первых советских революционных инсценировок и празднеств. Массовые гулянья, трудовые празднества,

театрализованные представления, массовые движения самодеятельного искусства в 20—30-е годы являли собой формы пролетарского по содержанию искусства, направленного своим идейно-политическим острием против капитализма, против империализма и реакции, против всех форм угнетения и эксплуатации. В то же время они выражали эмоционально-психологические, культурно-бытовые и другие потребности трудящихся, соответствовали задачам формирования и дальнейшего развития социалистического общества.

Тема 20. Массовые празднества, фестивали, ритуалы и обряды, театрализованные представления 50-х – 80-х годов

Вероломное нападение немецко-фашистских захватчиков, Великая Отечественная война и трудные годы послевоенного восстановительного периода надолго прервали активное развитие массовых празднеств и театрализованных представлений в нашей стране. В годы войны, особенно на фронтах, агитационно-пропагандистские функции выполняли главным образом профессиональные артисты театров и филармоний. Наибольшее распространение имели фронтовые концертные бригады. Но это, конечно, не значит, что самодеятельность совсем свернула свою работу. Самодеятельные артисты выступали с концертами даже на временно оккупированной фашистами территории, стремясь поднять дух населения, помочь людям выстоять. В последние годы войны и сразу же после нее самодеятельность снова начинает набирать силы и размах, создаются и отдельные виды массовых театрализованных представлений. Этот размах достигает наибольших масштабов в середине 50-х годов. Непрерывный рост материального благосостояния советских людей, сокращение- рабочего дня, строительство новых стадионов, Дворцов спорта, открытых сценических площадок — все это явилось объективной предпосылкой к возобновлению и расширению массовых представлений и народных празднеств как одной из важнейших форм идейно-политической организации и самоорганизации масс. Театрализованные празднества и представления выявляют общественную энергию советских трудящихся, дают выход массовой тяге к творчеству, служат распространению коллективного опыта в построении социализма, являясь формой общественных встреч, где можно отметить передовиков производства, науки, культуры. Эти празднества и представления являются и массовой школой политического воспитания, они дают возможность выразить коллективное общественное мнение, заклеймить врагов социализма и высказать солидарность с прогрессивными силами зарубежных стран. В середине 50-х годов появляется новый вид массового празднества— *театрализованное спортивное представление.* Так, в 1957 году, в честь 250-летия Ленинграда, на только что построенном стадионе им. С. М. Кирова был организован большой театрально-спортивный праздник. Автором сценария и главным режиссером был народный артист СССР Г. А. Товстоногов. С лета 1958 года на стадионе им. С. М. Кирова ежегодно проводились большие эстрадные представления, получившие на первых порах название «Встреча с любимыми героями кино, театра, эстрады». Но самым грандиозным и самым ярким празднеством 50-х годов был VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве (август 1957 г.). За две недели фестиваля было проведено семнадцать разнообразных массовых празднеств в разных местах столицы нашей Родины. Ежедневно проводилось от 350 до 400 концертных выступлений, встреч и спортивных состязаний, как во Дворцах культуры и клубах, так и на площадях и стадионах. Открытие и закрытие фестиваля проходило на стадионе им. В. И. Ленина в Лужниках, праздник труда и сельской молодежи— на территории ВДНХ, праздники русского балета и циркового искусства — на стадионе «Динамо», праздник песни и танца — в зеленом театре Центрального парка культуры и отдыха им. А. М. Горького, праздник девушек — в Центральном театре Советской Армии, в парке и Доме культуры Советской Армии, водный праздник — на Москве-реке и т. д. Многонациональный состав участников фестиваля, разнородность традиций, большое' количество исполнителей, представляющих как самодеятельное, так и профессиональное искусство всех континентов Земли, обусловили многожанровость представлений и празднеств, поиски выразительных и доходчивых форм воплощения. В программу фестиваля были включены массовые гимнастические выступления в соответствии с традициями, восходящими к далеким временам: элементы спортивных состязаний были составной частью и доисторических народных обрядовых празднеств, и древнегреческих массовых состязаний-представлений, и более поздних празднеств многих народов. Организаторы фестивальных празднеств знали, что очень многое в лроведении всего мероприятия зависит от первого его дня, прежде всего от торжественного открытия форума. Открытие должно было создать праздничное настроение, атмосферу взаимного доброго отношения и дружбы и тем самым определить направленность следующих дней. И это,

безусловно, удалось сделать. Грандиозный митинг-манифестация молодежи на Манежной площади, в котором приняли участие около полумиллиона человек, явился кульминационным моментом Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Это произошло на десятый день фестиваля, когда отмечалась двенадцатая годовщина трагедии Хиросимы. Митинг стал могучей демонстрацией мирных устремлений молодежи планеты, ее решимости предотвратить угрозу атомной войны. Кульминационным моментом митинга-манифестации была минута молчания, которой участники фестиваля по предложению девушки из Хиросимы Хисако Нагаты почтили память ее соотечественников, павших от взрыва атомной бомбы. Заключительным аккордом Международного фестивая и значительным событием в жизни столицы стал *Большой московский карнавал.* В этот день Москва оделась в карнавальный наряд. Задолго до официального открытия празднества из разных концов города двинулись к Манежной площади колонны ярко декорированных автомашин. Под звуки фанфар и бой барабанов, под звон серебряных бубенцов глашатаи-зазывалы напоминали о приближающемся торжестве, разбрасывали листовки с остроумными «Заповедями канавала». На открытых грузовиках были установлены гигантские фигуры из папье-маше: Гулливер и лилипуты, вратарь с мячом, шахматист, Дон Кихот на своем Россинанте, Конек-Горбунок, Жар-птица, Арлекин, Иванушка и многие другие литературные, сказочные, «спортивные» персонажи. По мере продвижения карнавальных колонн по улицам города в них беспрерывно вливались все новые и новые группы участников карнавала. На Манежной площади состоялось торжественное открытие Большого московского карнавала. После выстрела «волшебной» карнавальной пушки на Манежной площади по всей Москве чуть ли не до рассвета гремели оркестры. Песни и танцы сменялись массовыми играми, забавами, викторинами. На легких, специально для карнавала сооруженных эстрадах выступали столичные артисты, зарубежные гости, участники художественной самодеятельности. Всем было весело, у всех было замечательное настроение — такое, какому и надлежит быть на карнавальном празднике. Веселым, жизнерадостным, близким по своему оформлению и духу к карнавалу был водный праздник на Москве-реке. Декорированные суда, плавучие эстрады с оркестрами, эстрадными и цирковыми группами, остроумными масками, большая карнавальная процессия, иллюминация, музыка, песни, шутки — все это было составными элементами празднества на набережных и на реке. Финалом всего фестивального празднества стали грандиозный фейерверк и исполнение «Прощальной фестивальной песни». По инициативе советских и общественных организаций в конце 50-х — начале 60-х годов к юбилейным датам ряда городов были созданы массовые инсценировки, например инсценировка к 950-летию Ярославля (1960). Наиболее удачными в ней были эпизоды «Александр Невский» и «1905 год», исполнявшиеся рабочими «Красного Перекопа» (1-й Ткацкий комбинат)—детьми и внуками участников подлинных событий первой русской революции. Одним из удачнейших в инсценировке был эпизод, посвященный Великой Отечественной войне. Важно отметить, что почти вся работа, связанная с подобными массовыми инсценировками, выполнялась на общественных началах, при повседневной деловой помощи, которую оказывали постановщикам работники городских партийных, советских и общественных организаций. В 60-х годах получил распространение и такой вид театрализованного представления, как *Пролог.* Он посвящался какому-либо актуальному политическому событию, юбилею и состоял в показе историко-революционных эпизодов, прославлении трудовых достижений, чествовании передовиков труда и т. д. Так, в Прологе, поставленном режиссером И. Рахлиным в Севастополе (1961), перед зрителями ожили картины легендарной обороны Севастополя (1854—1855), возникли образы прославленных героев-адмиралов Корнилова, Нахимова, матроса Кошки, хирурга Пирогова и других славных защитников Севастополя. Затем зрителям были показаны эпизоды героической защиты Севастополя во время Великой Отечественной войны: взятие Сапун-горы, уничтожение вражеских танков и другие эпизоды'. В 1962 году праздникам искусств посвящались театрализованные Прологи, поставленные в Кишиневе и Краснодаре. Во Владимире темой Пролога была борьба за мир. С начала 60-х годов в Кремлевском Дворце съездов регулярно организуются праздничные тематические *театрализованные концерты.* В 1961 году был организован грандиозный концерт-представление «Слава труду», показанный делегатам V Всемирного конгресса профсоюзов (режиссер— А. П. Конников). В 1962 году состоялся торжественный концерт-представление участников художественной самодеятельности профсоюзов СССР для делегатов Всемирного конгресса «За мир и всеобщее разоружение» (режиссер тот же). Целый ряд таких тематических театрализованных концертов создают народный артист СССР И. М. Туманов, народный артист РСФСР Г. П. Анисимов и другие режиссеры. Возобновление и успешное проведение на новом

историческом этапе целого ряда ставших традиционными и новых массовых празднеств и театрализованных представлений, несомненно, обогащало советских людей новым опытом общения и проведения свободного времени, выполняло агитационно-пропагандистские функции, способствовало формированию коммунистического мировоззрения, приобщало массы к высоким образцам культуры и искусства.

Тема 21. Специфические особенности эстрадного представления

Среди набора специфических черт эстрадного искусства наиболее значимыми для зрителя являются простота и доступность, художественная ясность. Частый посетитель эстрадных программ всегда расположен к тому, что исполнитель с первых минут установит с ним прочный и естественный контакт. Пианист, скрипач или вокалист могут рассчитывать на то, что постепенно, от пассажа к пассажу, по мере исполнения произведений они сумеют расположить к себе аудиторию. «Эстрадный артист устанавливает контакт немедленный, искренний, открытый. Вежливое наблюдение зрителя за тем, что происходит на подмостках, равнозначно провалу». В истории развития эстрадного искусства есть много примеров потери простоты восприятия, приводящей к нарушению открытого и искреннего контакта с аудиторией, которые дорого обошлась целым жанрам. Это относится прежде всего к такому виду эстрадного искусства, каким является джазовая музыка. В предвоенные десятилетия джаз в нашей стране (и не только у нас – сходные процессы можно наблюдать и за рубежом, на его родине в США) был очень тесно связан с лёгкой музыкой, с массовой песней. Популярные наши певцы, в том числе и Леонид Утесов, исполняли свои знаменитые песни в сопровождении джазовых ансамблей. Джазовая инструментальная музыка (А. Цфасман, В. Кнушевицкий) тоже была построена на доступных слуху рядового слушателя мелодиях и ритмах. Постепенно джазовая музыка усложнялась, заимствуя в гармонии и в мелодико-ритмических построениях достижения современного симфонизма. Начиная со стиля «би-боп» в послевоенные годы и до современного «фьюжена» джаз развивается фактически в русле «серьёзной» музыки, ориентируясь на подготовленного слушателя, пользуясь пониманием и любовью далеко не каждого, как это было прежде. Сегодня специфическая черта джазового искусства состоит в том, что тесная связь джаза с песней и «лёгкой» музыкой ослабла, если не сказать, нарушилась. Специфические черты эстрадного искусства – доступность и простота – тесно связаны с другой спецификой – его массовостью. Сегодня уже нельзя не считаться с тем, что подавляющее большинство зрителей знакомо с творчеством его лучших мастеров лишь по «заочным» встречам. «Даже не имея точных социологических данных, можно с уверенностью сказать, что не менее 90 процентов публики, любящей и знающей репертуар Аллы Пугачёвой или Валерия Леонтьева, никогда не были на их выступлениях в концертном зале. Для них беспредельным по своим размерам зрительным залом является экран телевизора». *Телевизионное эстрадное искусство* – особый, достойный специального внимания предмет исследования. Процесс социального регулирования современной аудитории нельзя понять в полной мере без учёта процессов, происходящих в телевизионном развлекательном вещании. Многие авторы, пишущие о проблемах телевизионных развлекательных программ, сетуют на недостаточное количество таких передач. «Литературная газета», которая провела среди молодёжи анкету об отношении к телевидению, отметила, что «предложения зрителей («Какие программы для молодых, по вашему мнению, могли бы появиться на ТВ?») явно подчинены двум духам – духу развлечения и духу познания». При этом эстраду требует 91 процент зрителей! И даже те, которым нравятся нынешние эстрадные программы: им просто мало – надо больше». Надо сказать, что оценки телевизионного эстрадного искусства в количественном отношении не совсем верны. Исследователи учитывают лишь специально эстрадные программы, в то время как во многих других передачах все художественные «вставки» (а их немало) фактически представляют собой музыкальные эстрадные номера. Сегодня можно отметить две тенденции в эстрадном искусстве: появление специальных развлекательных программ – типа «Последний герой», где наряду с узким кругом эстрадных «звёзд» в программах участвуют и неизвестные исполнители из «Фабрики звёзд». Среди специфических черт эстрадного искусства следует выделить моду. Мода может быть на тот или иной жанр, на исполнителя, даже на внешние приёмы подачи номера, на облик артиста в эстрадной программе. Установить закономерности развития моды весьма непросто, тем более сложно подготовить «по заказу» произведение, которое обретёт всеобщую популярность и станет «задавать тон». Немалый вред эстетическому воспитанию населения (в особенности молодёжи) наносит бездумная эксплуатация популярности некоторых эстрадных программ администраторами концертных организаций. В

печати приводились многочисленные факты, как отдельные руководители филармоний «продвигают» шоу-программы в ущерб симфоническим или камерным концертам. В итоге во многих прежде славящихся концертными традициями городах ныне все площадки оказались отданными безраздельно во власть шоу-бизнесса. Хотя нетрудно заметить, что круг этот расширен за счёт молодых талантливых музыкантов и певцов, удовлетворяющих самые разнообразные вкусы широкой аудитории. В качестве примера можно напомнить о творчесте превосходного джазового ансамбля «Арсенал» под управлением А. Козлова: в поисках более прочного контакта с аудиторией эти артисты пошли на смелую и неожиданную театрализацию своих представлений, создав новую, волнующую воображение зрителя-слушателя жанровую структуру в эстрадном искусстве. Начиная эксперимент, музыканты, безусловно, рисковали, что поклонники джазовой импровизации отвергнут их исполнение. Всё определяли эстетическая категория меры и художественный вкус – такие, казалось бы, эфемерные, трудно поддающиеся измерению понятия. Всё это говорит о том, что эстрадное искусство, несмотря на широчайшее распространение, имеет свои специфические черты. Теоретическое осмысление этого искусства показывает, что в любом творчестве неизбежен разрыв между идеалом и реальностью, желанием и фактом, намерением и осуществлением, и анализ этого обстоятельства имеет фундаментальное значение для понимания перспектив художественного освоения действительности. Как отмечал И.Г. Шароев, «взаимодействие различных видов искусств в наше время приобретает многозначный характер, и динамика нарушений их границ всё нарастает. Сегодня классификация видов и жанров становится делом чрезвычайно сложным, ибо виды и жанры настолько связаны друг с другом, причудливо переплетены, что обозначение их границ зачастую довольно условно». Подобный процесс приводит к появлению и утверждению новых жанров в различных видах искусств, особенно он заметен на эстраде, которая всегда очень чутко реагировала на новые веяния. Так утвердились новые жанры и формы, необычайно разнообразные и подвижные: рок-опера, зонг-опера, рок-месса, рок-сюита и другие, где присутствуют элементы оперного и балетного, драматического и эстрадного искусств. Одной из специфических черт анализируемого нами вида искусства является объединение разнообразных жанров, их многоплановость. «Эстрадное искусство по своей природе объединяет разноплановые жанровые характеристики других видов искусства, общность которых заключается в легкой приспособляемости к различным условиям публичной демонстрации, в кратковременности действия, в концентрированности его художественных выразительных средств, содействующей яркому выявлению творческой индивидуальности исполнителя, а в области жанров, связанных с живым словом, – в злободневности, острой общественно-политической актуальности затрагиваемых тем, в преобладании элементов юмора, сатиры и публицистики». Следующая специфическая черта эстрадного искусства состоит в том, что разнообразие жанров и фоном диктуют и временное, и пространственное воплощение идеи, смысла в отдельном номере, который составляет основу эстрадного представления. Он включает отдельные законченные выступления одного или нескольких артистов и длится всего 3-5 минут. Создавая номер, исполнители могут обращаться, а могут и не обращаться, к помощи режиссера, драматурга, художника, композитора, балетмейстера, при этом они сами решают, его содержательную сторону. Выразительные средства номера подчиняются его идее, и в этом отношении все должно быть в полной гармонии: костюм, грим, декорация, манера держаться на сцене. Сочетание различных номеров составляет эстрадную программу, где сконцентрированы все виды сценических искусств: выступают певцы, жонглёры, фельетонисты, исполнители сценок, дрессировщики, фокусники, куплетисты, акробаты, танцоры, музыканты, демонстраторы психологических опытов, воздушные гимнасты и наездники. Эта широта возможностей делает эстрадное искусство разнообразным, ярким, самобытным, обладающим своими специфическими чертами. Обычно номера в эстрадном концерте объединяет конферансье или же сюжетная основа. Тогда на сцене – эстрадное обозрение, которое разнообразно и по темам, и по структуре. Ещё одна специфика эстрадного искусства состоит в том, что её артисты почти всегда непосредственно общаются с публикой. К.С. Станиславский сформулировал закон сцены, в соответствии с которым актер действует в условиях "публичного одиночества". «Играя в спектакле, понимая, что на него смотрят сотни зрителей, актёру в то же время надо уметь забыть о них. Актеру следует не подделываться под того, кого он изображает, а сделаться им, жить почти реальной жизнью сценического лица в предлагаемых пьесой и спектаклем обстоятельствах». Так конферансье, куплетист или певица обращаются непосредственно в зрительный зал. Публика оказывается партнёром артистов, и она живо реагирует на происходящее на сцене, подаёт реплики и передаёт записки исполнителям. Даже во время диалога артисты обращаются не только друг к другу, но и к

зрительному залу. Как отмечал А.В. Луначарский: «…по своей живости, по возможности отвечать немедленно на злободневные события, по своей политической заостренности эстрада имеет большие преимущества перед театром, кино, серьезной литературой», поскольку «…последняя требует большого времени для подготовки своей продукции, по основной своей форме значительно тяжеловеснее легкокрылой и жалящей, как оса, эстрадной песенки или куплетной хроники». Перечисленные выше качественные признаки эстрадного искусства и послужили критерием при отборе разнообразных явлений, характеризующих его творческий опыт. В ходе его развития много раз менялись эстрадные стили. Разобраться в стиле – это значит проникнуть в скрытые механизмы технологии. Ведь не только любой эстрадный жанр, но даже отдельная интонация, случайный жест здесь важны. Это метафоры, увязывающие в сложный узел искусства нити жизни, ткущиеся в повседневности. Только в отличие от других искусств эстрадные метафоры – слепки не длительных, не протяженных отрезков времени; здесь счет идет не на годы, а на месяцы, дни и даже минуты. Эстрада – летописная скоропись событий современности. Разумеется, исторический отрезок в четверть века – срок огромный для любого искусства. Но ни в литературе, ни даже в театре и кино время не произвело таких разительных перемен, как в эстрадном искусстве. И не в том даже дело, что новые кумиры вытеснили прежних и с подмостков, и из памяти зрителей, а в другом, более важном. Перемены коснулись самой сущности этого вида, внутренний структуры его форм и жанров. Даже в 60-е годы эстрадное искусство не знало, допустим, ни гала-спектаклей своеобразного «театра песни», развернутых вокруг одной «звезды» с кордебалетом и пышным зрелищным антуражем, который ныне создали А. Пугачева, В. Леонтьев, С. Ротару, Л. Вайкуле, ни вокально-инструментальных ансамблей 70-х или рок-групп 80-х годов. С подмостков современной эстрады исчезли программы джаз-оркестров не потому, что ушли из жизни основатели и кумиры – Л. Утесов, Б. Ренский, Э. Рознер. Их преемники не смогли продлить жизнь джаза. Умер сам жанр – театрализованный дивертисмент, который воссоздавался в сопровождении и при участии джазовых музыкантов. Многочисленные разновидности театров миниатюр – от «театра двух актеров» – М. Мироновой и А. Менакера, Л. Мирова и М. Новицкого или театра А. Райкина до огромного числа студенческих эстрадных коллективов конца 50-х – начала 60-х годов – один за другим по разным причинам исчезли или трансформировались до неузнаваемости, как например, театр "Эрмитаж" – детище Вл. Полякова. Последний театр миниатюр угас вместе с уходом из жизни А.Райкина. Их место заняли Р. Карцев и В. Ильченко, М. Жванецкий, а также «Театры одного актера» – Г. Хазанова, Е. Петросяна, Е. Шифрина, В.Винокура... Театрализованные эстрадные программы в каком-то виде сохранились и сегодня, но стали очень непохожи на предыдущие. Номер как единица измерения в некоторых программах разросся до размеров эпизода, что вполне закономерно, поскольку эстрадное искусство осваивало новые площадки – арены Дворцов спорта, стадионов. Большие пространства потребовали укрупнения всех элементов эстрадного искусства и технологии создания и воспроизводства новых форм эстрадных программ. В последние годы эстрадные программы больших масштабов всё больше вытесняют камерные представления. Эстрадный концерт, ещё недавно бывший основной формой эстрадного искусства, подобно спектаклю в театре, фильму в кинематографе, оказался оттеснённым на периферию зрелищной практики. Да и сам эстрадный концерт до неузнаваемости изменился. В исторической ретроспективе основу концерта определял принцип разнообразия, согласно которому номер одного жанра сменялся другим: чтец – жонглером, иллюзионист – баянистом, гитаристом и т.д. За минувшую четверть века из сборного эстрадного концерта как-то незаметно выпали исполнители музыкальных фельетонов, куплетов, скетчей, интермедий, миниатюр, чтецы, рассказчики, инструменталисты и т.д. Индивидуальное выступление на эстраде требует высокого самоконтроля. Чтобы обеспечить высокий уровень деятельности сценариста, режиссёра, исполнителя, важна детально разработанная система повседневного творческого контроля, ибо заниматься развлечением можно только тогда, когда владеешь философской категорией «мера». Станиславский писал: «Не будем говорить, что театр – школа. Нет, театр – развлечение. Нам невыгодно упускать из наших рук этого важного для нас элемента. Пусть люди всегда ходят в театр, чтобы развлекаться. Но вот они пришли, мы закрыли за ними двери и можем вливать им в душу всё, что захотим»[44]. Это целиком и полностью относится к функционированию эстрадного искусства. В эстрадном концерте, когда есть прекрасная декорация, удивительные иполнители, блестящее, сверкающее освещение, всё активизирует, ошеломляет зрителя. Здесь надо отметить, что специфической чертой эстрадного искусства является открытость исполнительства. Эстрадный исполнитель не отделён от публики ни занавесом, ни рампой, является как бы «выходцем из народа» и тесно связан со зрителями. Он

всё делает на глазах у публики открыто, всё приближено к аудитории, где исполнители могут и видеть, и слышать публику, вступать с ней в непосредственный контакт. Итогом рассмотренных выше специфических черт эстрадного искусства является только ему присущий перцептивно-коммуникативный процесс, в котором тесное сближение исполнителя с публикой рождает совершенно особую систему общения, точнее – коммуникации. Эстрадный исполнитель во время выступления превращает внимательных зрителей–слушателей в активных партнёров, позволяя им многое в смысле ответных реакций. Эстрадный исполнитель и сам может значительно больше, чем это предусматривается классическим концертным или театральным спектаклем. Этот исполнитель занимает по отношению к публике позицию максимальной доверительности, открытости. Словом, основное отличие эстрадного искусства состоит в специфике перцептивно-коммуникативного процесса, легко воспринимаемого публикой, помогающего созданию неповторимых произведений. Перцептивно-коммуникативный процесс в эстрадном искусстве, несмотря на широту его жанровой палитры и влияние множества социальных и культурных факторов, отличается внутренней динамикой творчества. К жанрам искусства относят многие музыкально-поэтические произведения так называемой любовной лирики, несущие трогательную проникновенность на сцену: им присущи развлекательность, юмор. Ответ следует искать там же, то есть в системе взаимоотношений двух сторон – исполнительской и зрительской, а также в собственной жизненной позиции исполнителя, в перцептивно-коммуникативном процессе. Любовная лирика, воплощённая в эстрадной программе, предполагает очень большую степень доверия исполнителя к публике, что позволяет возникнуть своего рода исповеди, когда человеку необходимо кому-то поведать о чём-то достаточно интимном – о своём счастье или о своих огорчениях. Специфической чертой эстрадного искусства является оперативность, способность реагировать на «горячие» темы дня, формировать и укреплять позитивный эмоциональный тонус зрителя по принципу: утром – в газете, вечером – в куплете. Не случайно все социально острые ситуации стимулировали появление прежде всего новых произведений малых форм, которые, в свою очередь, служили источником силы и вдохновения для аудитории. Поэтому важнейшим признаком эстрадного искусства является социальная направленность. Наряду с этим эстрада развивалась как искусство праздничного досуга, что вело к разнообразию эстрадных жанров, к необычности их восприятия, отвечало желаниям человека заполнить свой праздничный досуг, свой отдых новыми впечатлениями, художественными открытиями, положительными эмоциями. Именно этими качествами и отличается праздник от будней. Яркость и оригинальность служили и служат для привлечения внимания аудитории к каждому номеру, поскольку эстрадная программа, даже небольшая по продолжительности, обязательно содержит в себе момент соревновательности номеров, ибо каждому из них приходится отстаивать своё право на доброжелательное отношение со стороны зрителей. Публика на эстрадном концерте или спектакле ждёт от каждого номера, от каждого эпизода обязательно какой-то новизны, неожиданного поворота в сюжете, в исполнительских приемах. «Зрителям, пришедшим на эстрадное представление, обычно кажется, что они все знают наперед – вот сейчас будет разыгран пролог, затем на сцену выйдет конферансье, а надо стремиться к тому, чтобы в хорошем смысле «разочаровать» их, обрадовать (и не раз) веселым сюрпризом, «взорвать» размеренное течение программы». Выходя на сцену перед публикой, настроенной на праздничное зрелище, исполнителю необходимо, удовлетворяя ее желания, раскрыть все свои индивидуальные возможности, проявить себя «мастером на все руки». Для это следует постоянно обновлять свой репертуар, находить новый поворот в решении номера, учитывая специфику перцептивно-коммуникативного процесса эстрадного искусства, изобретая остроумное начало, кульминацию и финал выступления. Поэтому обновление известных жанров происходит за счёт создания неожиданного художественного образа, характера его исполнения. Наиболее продуктивными и художественно убедительными всегда оказывались попытки усложнить эстрадный жанр, в котором обычно выступает исполнитель. В свое время на эстраде появился театрализованный джаз-оркестр, руководимый Леонидом Утесовым. Выступления чтецов стали превращаться в «театры одного актера», затанцевали певцы-солисты, наблюдался процесс рождения совершенно новых, неизвестных ранее жанров. Специфической чертой эстрадного искусства является праздничная атмосфера, которой соответствует характеру самого творческого процесса. Пение и драматическое искусство дали жизнь театрализованному пению, которое присоединило к себе искусство подтанцовки (танца с малыми амплитудами движений), и современное эстрадное пение стало еще более сложным по структуре искусством. Сегодня очень часто встречаются эстрадные номера, где один исполнитель и поёт, и танцует, и произносит монолог, выступает как пародист. Эстрадные музыканты-инструменталисты способны играть на

нескольких различных инструментах, вызывая тем самым дополнительный интерес к своему выступлению. Следовательно, эстрадный исполнитель, в отличие от артиста академического плана, может в совершенстве владеть многими профессиональными навыками, находящимися «на стыке» нескольких видов искусства но не забывать об этом состоянии. В этом случае исполнитель и развлекает, и увлекает публику, вызывая у нее положительные эмоции не только содержанием произведения, но и своей «праздничностью», учитывает специфику перцептивно-коммуникативного процесса эстрадного искусства. Ощущение праздничности может быть создано и за счет чисто внешней зрелищности. Чаще всего встречающиеся в ревю-спектаклях мюзик-холла, – игра света, смена живописных задников, изменение на глазах зрителей формы сценической площадки вызывают у зрителей радостный подъем, хорошее настроение. Да, многие жанры эстрадного искусства привлекают легкостью и лаконичностью восприятия за счет известного упрощения структуры произведения, облегчения его содержания и формы. Но это нельзя считать уходом в мелкотемье. Выбранная (затронутая) тема может быть очень крупной и значительной. Но от того, что она явится в произведении освобожденной от сложного сплетения других тем, произведение будет восприниматься легче. Другой путь усвоения содержания заключается в отборе таких тем, которые не претендуют на крупный масштаб и глубинность, а являются личными, корпоративными, могущими представить интерес для определённого круга лиц. Отсюда понятие «эстрадность» трактуется как специфический язык выразительных средств, принадлежащий только этому виду искусства. Эстрадность – это характеристика техники и артистичности исполнителя, выступающего на эстрадной сцене. Эстрадный исполнитель прежде всего является мастером в одном из жанров, а уж затем может демонстрировать свой талант в многообразных жанрах эстрадного искусства. Следовательно, специфической чертой эстрадного искусства является его многожанровость, которая объединяет музыку, танец, пение, разговор, цирк и т.п. Несмотря на многожанровость, у каждого исполнителя свои художественные особенности и выразительные средства, открытая сцена (эстрада), на которую выходит актёр, диктует свои условия: прямой контакт с публикой, «открытость» мастерства, способность к мгновенному перевоплощению и др. Основным «кирпичиком» эстрадной программы, или концерта, является номер – короткое по времени выступление (одного или нескольких исполнителей), выстроенное по законам драматургии. Короткометражность предполагает предельную концентрированность выразительных средств, «аттракционность», использование гротеска, буффонады, эксцентрики. Особое значение приобретают наличие яркой индивидуальности, удачно найденный актёром имидж (иногда маска), внутренняя энергетика.

Тема 22. Массовые художественно-спортивные представления на стадионе

Главной особенностью художественно-спортивных представлений на стадионе является синтез искусства и спорта. Художественно-спортивное представление на стадионе - это форма театра под открытым небом, своеобразие которого диктуется своеобразием сценической площадки - стадион. Стадионное пространство трехмерно, обзор здесь 3/4 или круговой, трибуны расположены амфитеатром, масштаб сценической площадки равен масштабу поля стадиона. Основными героями спортивно-художественного представления на стадионе являются не один актер, не группа, а огромная, подчас многотысячная масса людей: спортсмены - непосредственные участники массовых гимнастических выступлений, различные художественные коллективы, групповые и сольные номера представителей спорта и искусства, участники художественного фона (до нескольких тысяч), масса участников-зрителей на трибунах стадиона, имеющих непосредственное отношение к событию, которому посвящено представление. Главное в специфике спортивно-художественного представления на стадионе - его спортивная основа. Ведущим выразительным средством является масса участников с их выходами, уходами, выполнением массовых гимнастических упражнений, построений и перестроений. Что бы масса участников воспринималась как единое целое, нужна синхронность, согласованность в движениях и чёткий рисунок. Только хореография может быть представлена в качестве самостоятельного массового выступления. Попытки построить спортивно-художественного представления на стадионе по принципу концерта, т.е. сменяемости отдельных готовых номеров артистов и коллективов разных жанров с массовыми спортивными выступлениями является нецелесообразным. Какими бы профессиональными признаками не обладали номера, они проигрывают перед массовыми действиями. Основной структурной единицей спортивно-художественного представления на стадионе является не отдельное гимнастическое выступление, а эпизод. В нем первична не организационная, а творческая сторона. Рождение эпизода, его

тематика, содержание, образное решение тесно связаны с общим сценарно-режиссерским замыслом представления. Композиция эпизода: I) начало (экспозиция) 2) главные и второстепенные действия эпизода (развитие действие): массовые номера и вставные номера спорта и искусства, 3) финал (кульминация), 4) уход. Масштабность сценической площадки требует размаха в решении наиболее важных эпизодов спортивно-художественного представления на стадионе. С этой целью в действие вводится группа участников (600-1500 человек, в основном девушки), которые в практике получило название "фонирующей группы". Фонирующая группа выполняет роль массы, вводится несколько раз, причем по необходимости в новом качестве (др. костюмы, др. предметы для выполнения упражнений). Функции фонирующей группы - укрупнение действия, создание яркого, масштабного, образного действия, а также средством монтажа пластически связывать один эпизод с другим в единое действие. К этому приему прибегают режиссеры в тех случаях, если основное действие недостаточно массовое и не соответствует масштабу массового представления. Фонирующая группа была впервые введена в массовое спортивно- художественное представление в 1979г. на празднике открытия VII Спартакиады народов СССР (главный режиссёр Б. Н. Петров). В отличие от театра, стадион не имеет специальных технических средств монтажа. Поэтому технический монтаж имеет такое же значение, как и смысловой. В практике постановки спортивно-художественного представления на стадионе сложились два вида монтажа: открытый и закрытый монтаж. Если сценарно-режиссерский монтаж направлен на раскрытие идеи представления, поиск рисунков построения, в которых происходит действие, то технический монтаж обеспечивает непрерывность действия - на перестроения, т. е. поиск логических переходов из одного рисунка в другой. Задача художника спортивно-художественного представления на стадионе состоит в том, чтобы с первого до последнего выступления, провести цветовую гамму так, чтобы не возникло цветовой дисгармонии и в костюмах, и в декорациях. Для активизации аудитории зрителям раздаются флажки, платочки, кепочки, цветы, фонарики, чтобы весь стадион включался в жизнь цвета на празднике. Неотразимое впечатление производит художественный фон - специфическое средство режиссуры спортивно-массового представления; живой экран, созданный из массы участников (от 3-х тысяч человек и больше) на одной из трибун стадиона, на котором создаются различные картины. Впервые в России он был применен в 1946 г. во время проведения Всесоюзного парада физкультурников на стадионе "Динамо". Но самое главное – создание эмоционального впечатления. Эффект неожиданности *(*трансформация предметов и костюмов; плачущий Мишка, воплощающий грусть расставания, а не радость, как все привыкли).

Тема 23. Эстетика театрализованных представлений под открытом небом

Массовые зрелища имеют богатую историю, уходящую своими корнями вглубь веков. Зрелище – одно из древнейших искусств. Его зачатки можно наблюдать в детской игре, в обычаях и обрядах. Зрелищем была сама природа, ее красота, ее стихия. Человек торжественно поклонялся, всему, что казалось ему прекрасным и грозным. Он еще не умел занимать себя, создавать организованные зрелища. Древние греки и римляне положили начало таким видам зрелищ, как театральное представление, спортивные соревнования на стадионе, выступление сильных и ловких на арене цирка – ипподрома. Многое из созданного античными народами живет и сегодня. В том числе и массовые зрелища. Первыми массовыми праздниками считаются праздники Древней Греции, они отличались красочной и превосходной организацией. У древних греков праздник являлся одной из самостоятельных, развитых и чрезвычайно популярных форм досуга, представлявшегося им более деятельным и активным состоянием, чем труд. Именно поэтому большинство древнегреческих праздников носило характер игр, состязаний. Вершиной греческих игр-праздников и своеобразным спортивным театром стали знаменитые Олимпийские игры, проходившие в специально выстроенном городе Олимпии раз в четыре года. Возникнув в 776 году (по новому летоисчислению), Олимпийские игры просуществовали около 1000 лет до 394 года до нашей эры, зетам были возрождены в конце XIX века Пьером де Кувертеном и дошли до наших дней как один их самых популярных праздников молодости и красоты. Олимпийские агоны проходили в течение пяти дней. В первый день праздника, после различных обрядов в честь Зевса, судьи-элладоники напутствовали участников состязаний краткой речью: «Если вы тренировались так, чтобы быть достойными величайших соревнований, - смело приступайте к ним. Если же вы вели себя иначе, то во избежание величайшего публичного позора идите на все четыре стороны» [3, с. 123]. Затем каждый атлет клялся в том, что он не запятнал себя никаким преступлением, добросовестно готовился к соревнованиям и не будет допускать в них никаких недозволенных

приемов. Начинались соревнования в пятиборье, беге, прыжках в длину, метанию копья, диска, борьбе. Того, кто побеждал в состязаниях, ожидали высокие награды и почести. После раздачи наград и ветвей на улицы Олимпии выходила праздничная процессия. Все в цветах шли олимпионики – люди и кони, за ними чинно выступала судейская коллегия, а поэты сочиняли тут же хвалебные гимны. Живописное шествие направлялось в городскую ратушу, где в честь победителей устраивался роскошный пир. В дни игр по всей Греции прекращалась какие-либо распри. Именно этот принцип миролюбия воспринят и современными Олимпиадами: пять переплетенных колец эмблемы состязаний означают мир и дружбу спортсменов всех пяти континентов. Праздники Древней Греции – одни из первых образцов массового действа, в котором проявлялись такие специфические черты, как массовость, комплексность, зрелищность, игровой характер. Совершенно иными выглядят праздники Древнего Рима, хотя своими корнями они уходят в греческие, так как эллины были ближайшими соседями древних римлян. Однако, несмотря на влияние эллинской культуры в Древнем Риме заметно изменяются содержание и формы праздника. На наш взгляд, наиболее существенным различием было качественное изменение сущности праздника. Если главным действующим лицом массовых зрелищ Древней Эллады был народ, то в Риме в массовых зрелищах под открытым небом народу отводилась более пассивная роль. Здесь уже не всеобщее массовое действо, в каком активно проявляли себя все афинские граждане, а чаще всего зрелище, в котором было четкое разделение на участников и зрителей. Именно с тех пор входит в праздничный обиход понятие «зрелище» как синоним понятия «праздник». С ростом значения городов и развитием городской буржуазии тесно связаны мистерии - это жанр религиозного театра, являвшийся частью многодневного массового действа, возникший в XIV-XV веках. В мистериях еще сильна печать церкви, но в то же время в них все более проявляются светские интересы. Театр мистерии - органическая часть городских торжеств, которые обычно устраивались в ярмарочные дни. Постановка мистерий имела свои традиции. Праздник обычно начинался веселым маскарадным шествием, проходившим по городу. Завершался он на городской площади, где участники шествий становились действующими лицами мистерии. Главный режиссер-постановщик мистерий назывался «руководитель игр». Он занимался отбором исполнителей, репетировал, отрабатывал отдельные эпизоды, подчиняя все единому постановочному плану. Режиссура средневековых мистерий отличалась большой изобретательностью. Три основные постановочные системы: «передвижная», «кольцевая», и система «беседок» свидетельствует о высокой профессиональной культуре создателей средневекового зрелищного театра. Массовые самодеятельные праздники в средневековом городе строились двояким образом. С одной стороны, существовал передвижной театр. Несколько таких передвижных площадок ездили по городу и играли в различных его местах одновременно. Такого рода массовый театр был распространен в Англии, Фландрии, Испании. Он ценен первыми попытками создания передвижной сцены для праздничного представления, более тщательной драматургической и режиссерской разработкой. С другой стороны, во Франции, Германии и Италии установился другой способ инсценировки. Необходимо заметить, что то направление массового зрелища, которое в наши дни стало одним из ведущих, корнями своими уходит в средние века. Городские праздники в средние века отличались массовостью. Появляется еще один вид зрелищного искусства - карнавал. Пышным цветом расцветала сатира. Карнавал оказался одним из действенных механизмов социально-классового и общественного равновесия в феодальных государствах. Он давал возможность народу выявить свою энергию, свое неприятие многих сторон социальной действительности. Эпоха Возрождения пришла на смену средневековью и оказала большое влияние на последующее развитие культуры. Это было время, когда умы проснулись, а жизнь стала наслаждением. Возрождение началось в Италии в XIV веке. Высшей точки своего развития Возрождение достигло в XVI веке. Италия всегда была и до сих пор остается народной. Если здесь был праздник, то этот праздник был действительно для всех. В эпоху Возрождения народные празднества получили идеологическую и эстетическую оценку, обрели признание как важный фактор общественной и культурной жизни народа. Особенностью эпохи Возрождения является то, что в режиссуре массовых зрелищ появляется такое понятие как «устроитель праздников». К таковым относился Леонардо да Винчи. Одна из разновидностей массового зрелища – это театрализованные представления, которые имели успех не только у простого народа, но и при королевских дворах. Такие зрелища ни по своему классовому характеру, ни по тематике, ни по масштабам никак не определяли развитие жанра массовых празднеств и зрелищ. Его всегда определяла площадь и улица, народные массы, в глубинах которых зарождались эти праздники, и где сам народ был главной движущей силой. В России в

противовес официальным празднествам церкви развивались яркие, необычайно массовые народные гулянья, которые были для народа своеобразной отдушиной в подневольной жизни, создавали атмосферу иллюзорной свободы, мимолетную возможность сообща высмеять социальное зло. Внешняя веселость этих гуляний была реакцией на жестокость и нелепость господствующих порядков, своеобразным протестом против угнетения. Особенно популярными в русском народе были катания с ледяных гор на Рождество и народные гуляния на Масленицу. В праздничные и ярмарочные дни оживал площади русских городов. Сюда стекались бродячие артисты-скоморохи, здесь устраивались балаганы, здесь выступал Петрушка, играла шарманка, удивляли народ уличные медведи. Примерно со второй половины XVII века в европейской истории массовых зрелищ наступает «мертвый сезон». Позже, зрелища начнут рассматривать как средства восстановления сил и здоровья человека, как важных способ регулирования общественных отношений. Именно такими и будут празднества Великой французской революции, когда на очень короткий срок сольются воедино две праздничные линии – официальная и народная. Эти массовые зрелища представляли собой значительный шаг вперед в истории массового действа. Их методическая ценность состоит в том, что в них впервые в полном объеме присутствовал сценарий, в котором тщательно разрабатывалось все праздничное действо. Главную часть всех праздников составляли шествия, тщательно продуманные и разработанные до мелочей. Эти праздники были яркой вспышкой, но не закономерностью в историческом развитии праздничной культуры человечества. На период праздников Великой французской буржуазной революции в стране вводила суровая дисциплина, за каждым участником закреплялась строго определенная роль. Праздники Великой Французской революции положили начало праздникам нового типа, где главное действующее лицо народ, а содержание, его борьба за счастливую жизнь. В конце XIX начале XX веков на первый план в жизнедеятельности выдвигается фигура режиссера. При постановке крупномасштабных спектаклей и зрелищ режиссер становится «генералом» в ходе всего организационно-творческого процесса. Антология режиссуры в европейском театре XX века запечатлела десятки имен выдающихся мастеров сцены. Среди них в первую очередь следует назвать подлинных экспериментаторов и реформаторов, неизбежно выходивших на просторы огромных сцен, амфитеатров и площадей. Макса Рейнхардта (Германия), Фирмена Жемье (Франция), Всеволода Мейерхольда (Россия), Константина Марджанова (Россия, Грузия), Николая Петрова (Россия), Леся Курбаса (Украина), Эрвина Пискатора (Германия). В России монументальные и грандиозные массовые зрелища возникли после революции 1917 года и стали играть огромную роль в искусстве. Родилось понятие революционного агит-театра. Нужно отметить, что во времена Советского Союза массовые зрелища переживали свой расцвет и подъем. На Украине, особенно в Киеве и Харькове в первые годы советской власти было создано много театрализованных зрелищ и массовых постановок на актуальную тематику: революция, пролетариат, интернационал. Актеры-профессионалы и аматоры (рабочие, студенты) вышли на улицы, площади в парки с новыми темами, так как театр в то время не успел еще перестроить свою работу для нового зрителя – работника, солдата. Сегодня, мы можем по достоинству оценить усилия, просчеты и достижения режиссеров массовых зрелищ начала XX века, вбиравших в себя тысячи участников и сотни тысяч зрителей. 1920-1930-е годы в праздничной культуре были отмечены стремительным развитием массовых действ, чаще всего выливавшихся в форму политкарнавалов. Именно в них - в соавторстве режиссеров и художников-оформителей - мы находим множество ярких гротесковых образов «врагов революции», символических компонентов действия. Политкарнавалы, безусловно, представляли собой паратеатральные действа, где символико-аллегорические элементы соседствовали, а подчас синтезировались с «зарисовками с натуры». Неудивительно, что режиссура «театра масс», столь ярко проявившаяся в России, имела мощный резонанс в Европе. К лету 1935 года относится рождение советского карнавала как самостоятельной формы массового театрализованного празднества. Элементы карнавала (маски, костюмы), особенно сатирического характера, широко применялись в массовых представлениях и празднествах. Существовал термин «политкарнавал». В СССР в середине 1950-х годов появляется новых вид массового праздника - театрализованное спортивное представление. Так, в 1957 году, в честь 250-летия Ленинграда, на стадионе им. С.М. Кирова был организован большой театрально-спортивный праздник. Автором сценария и главным режиссером был народный артист СССР Г.А. Товстоногов. В наши дни грандиозные по масштабам, иногда слишком помпезные зрелища стали неотъемлемой частью сегодняшней жизни и получили социальную направленность. Развитие научно-технического прогресса, открывает широкие возможности организации зрелищных форм. Реалии современного развития

способствуют появлению новых форм зрелищных явлений как феномена общечеловеческой культуры. Шоу конца XX - начала XXI века погружаются в море световых спецэффектов, ведущим среди которых стал волшебник-лазер. А представления «Звук и свет» как ничто иное убедили нас в преимуществах «театра под небом», ибо успешно обходятся не только без искусственных декораций, но и без актеров, преодолевая при этом любые расстояния в четырехмерном пространстве. Не в силах отнять пальму первенства у древнегреческого амфитеатра, возвращаясь к нему вновь и вновь в открытых и закрытых помещениях, мы находим такой «тандем», при котором бывшая «орхестра» становится местом торжества взаимопроникающих систем музыки, пластики, спорта как искусства, инженерной мысли и режиссуры. Достаточно вспомнить Открытие и Закрытие зимних Олимпийских игр во французском городе Альбервиле в 1992 году, летних в австралийском Сиднее в 2000 году, зимних в итальянском Турине 2006 году, празднование 300-летия города Санкт-Петербург, 60-летие Победы на Красной площади в Москве, 350-летие города Харьков и многие другие. Содружество зрелищных искусств с техническим прогрессом - вот ось движения во времени и пространстве.

Тема 24. Праздники и театрализованные представления постсоветского (переходного) периода

Этап развития нашего государства в середине 80-х характеризуется серьезными изменениями во всех областях жизни: политической, хозяйственной и культурной жизни. Перестройка, развитие демократии и гласности коснулись и организации театрализованных праздников. Являясь одним из специфических проявлений организации свободного времени, они представляют собой своеобразную педагогически разработанную систему, которая органично связана со всей воспитательной работой в данной социальной общности, обеспечивает постоянное воздействие на людей, отражает мировоззрение, идейно-нравственную и эстетическую позицию общества. Огромной силой идейно-эмоционального воздействия обладали всесоюзные праздники общественно-политического характера. Они позволили каждому человеку со всей полнотой выразить те потребности в действии, которые отражают его мысли и чувства, отношение к актуальным проблемам жизни страны. Это наиболее массовые, являвшиеся подлинно народные праздничные кампании, которые проводились по датам как Красного, так и народного календаря. Отметим, что общественно-политический праздник — это весьма тонкий и деликатный акт воспитательного воздействия, сопряженный с трудными поисками психолого-педагогической эффективности сценарно-режиссерского замысла, который обязательно должен быть рассчитан на конкретную аудиторию. В то же время это должно быть и произведение искусства, ибо театрализация позволяет придать информационно-пропагандистскому содержанию действия эмоционально-образную форму подачи. В период перестройки общественно-политические праздники стремились отразить прогрессивные тенденции и актуальные проблемы современности. Среди них исследователи основных направлений развития современного массового праздника в СССР выделили две основные группы: - К первой группе относятся праздники, посвященные памятным датам истории государства, жизни выдающихся деятелей российской истории. - Вторая группа общественно-политических праздников связана с важнейшими событиями и направлениями деятельности прогрессивного человечества. Это День космонавтики, Международный день защиты детей, Всемирный день охраны окружающей среды и др. · Анализ содержания общественно-политических театрализованных праздников того времени показывает, что оно обязательно корректировалось местной событийностью, наполнялось конкретным для каждого региона документальным материалом. Именно это и определяло форму и сценарно-режиссерский замысел мероприятия, будь то встреча ветеранов конкретного коллектива в честь Дня Советской Армии или Дня Победы; чествование знатных женщин — героев труда в честь Международного женского дня и т. д. Подчеркивая необходимость единства информационно-содержательной и эмоционально-образной• сторон театрализованного действия в общественно-политических праздниках, следует акцентировать внимание на некоторых аспектах поиска их образного решения. Театрализованные праздники, различные ритуалы опирались в первую очередь на памятники истории и архитектуры, мемориальные комплексы, получившие в повседневности значение символов, выражающие коллективные идеи, нормы, чувства, идеалы, понятия. Такая символика фиксирует социальный опыт людей, а значит, используя ее в театрализации как специально организованном педагогическом процессе, мы тем самым используем этот социальный опыт в целях воспитания человека. Яркий образ в общественно-политических праздниках создавался с помощью цвета. Это происходило в силу предметной

соотнесенности и эмоционального восприятия тех или иных цветов, ибо цвет и свет являлись (и являются) источником мгновенной, дающей более 90 % поступающей в мозг через зрение информации, несущей комплексный характер (физиологической, психологической, эстетической). Информация, содержащаяся в цвете, ее ассоциативная образность, метафоричность наряду с установившимися стереотипами восприятия цвета как определенной знаковой системы позволяют красный цвет ассоциировать с революцией, победой, солнечным восходом, что делает его незаменимым в общественно-политических праздниках. В связи с демократическими преобразованиями в стране в тот период стремились особенно бережно соотносить замысел организаторов с любой инициативой участников общественно-политических праздников, выражающей их реальное отношение к происходящему действу. К сожалению, заорганизованность, попытка «причесать» всех под одну гребенку привели к падению авторитета театрализованных шествий и демонстраций. Типичный локальный инцидент, происшедший во время первомайской демонстрации в Ленинграде, является ярким примером столкновения праздничного мышления с рутиной старого представления о запрограммированном сверху действий участников массового праздника. Попытка школьников нетрадиционно решить оформление колонны своего класса в рамках демонстрации, придумать оригинальное действие автоматически привела их к попаданию в разряд нарушителей общественного порядка. А вот и «позиция» понимания активности в общественно-политическом действии одного из работников Кировского РУВД Ленинграда: — Ребята не должны были двигаться самостоятельно, в чужой колонне, отдельно. Они должны были двигаться со своей школой… Впрочем, новизна праздничного мышления в этом случае весьма относительна. Ибо это новое — хорошо забытое старое, те традиции ренессанса советского общественно-политического праздника, которые подарили нам первые послереволюционные годы. Проблема, видимо, заключена в том, что длительнейший период культа личности, застойных явлений в обществе привел к боязни театрализации общественно-политического праздничного действа. Видимо на многие годы забыто, что найти образный эквивалент своему желанию активно продемонстрировать отношение к происходящему событию именно в праздничной колонне, вместе с массой участников — конституционное право каждого человека, и поэтому не может быть запрещено, не может быть признано антиобщественным. В те годы практически невозможно было увидеть в демонстрациях традиции политического карнавала, начавшего исчезать в 30-е годы из общественно-политических театрализованных праздников. Думается, что демократизация и гласность предполагали в те дни более активное использование актуального материала, связанного с общественно-политическим положением в стране, опирающегося на выразительные средства сатиры, возможности пантомимы, массовой инсценировки. Такая попытка была сделана во время театрализованного шествия по Садовому кольцу в Москве (гл. реж. Е.Пичуев). Эпизод «Москва улыбается» раскрывал современность через синтез приемов театрализации, рожденных в 20-х (политическое шествие) и 30-х (карнавальное шествие) годах. Организаторам удалось ярко, образно, с выдумкой поставить под обстрел сатиры то, что мешает прогрессу, поступательному движению вперед. Это и «жонглеры перестройки», которые из кубиков с текстом «перестройка», жонглируя, складывали свои слова: «рой», «стой», «арест» и пр. Это и те, кто затеяли «долгострой». Они тянут колесный строительный кран, обросший сорняками и гнездами, в которых сидят жильцы с длиннющими бородами. На поблекшем лозунге «Сдадим объект досрочно в 1968 году» цифра «6» исправлена на «7», затем на «8», наконец на «9», К «бюрократу», сидящему на высоченном портфеле, в альпинистском снаряжении карабкаются «просители», но каждый раз, почти достигнув цели, срываются. «Кольцо инструкций» представляет собой просторную детскую кроватку величиной с грузовик, стенки которой составлены из листов бумаги с надписями «Директива», «Указание», «Приказ», «Циркуляр»... В «кроватке» взрослые дяди и тети с портфелями и большими пустышками во рту. На кабине машины в кресле сидит «руководитель» с погремушкой в руках, не позволяющий «шалить» — вылезать из «кроватки» или говорить, вынув изо рта пустышку. Особое внимание было уделено тому, чтобы не превратить театрализованное карнавальное шествие в зрелище, найти каналы проявления активности москвичей, продумать их вовлечение в действие, демонстрирующее отношение к происходящему. Для этого прямо в массу участников общественно-политического праздничного действия были запущены «куклы-катализаторы», условно названные «народ». Это были крупномасштабные трехметровые куклы, изображающие людей, апплицированные фотографиями с изображением масс идущих людей, последних событий в стране и за рубежом. Вокруг «народа» суетятся сатирические персонажи (актеры в масках): «демагог», «взяточник», «очковтиратель», «болтун» и т. д., которые мешают ему идти вперед:

«вешают лапшу на уши», «пускают пыль в глаза», «промывают мозги», «пускают пузыри». Снующие в массе уборщики-санитары в белых халатах предлагают всем желающим шланги с водой, пылесосы, щетки и метелки, чтобы вымести, смыть «мусор прошлого», дать возможность «народу» свободно двигаться, действовать. Благодаря такому режиссерскому решению многие стоящие на уличном тротуаре активно включились в движение и вместе с общей колонной театрализованного шествия приняли участие в финале, суть которого отражена в названии — «Сто тысяч танцующих пар». Исторический путь, который прошли в своем становлении и развитии общественно-политические праздники и обряды у нас в стране, позволяет говорить об их огромной значимости в пробуждении самосознания советских людей, формировании их политических убеждений, активизации жизненной позиции. Пожалуй, нет у нас в стране дома, в котором не хранились бы бережно документы и реликвии огненных верст нашей истории: награды, письма, фотографии. Они — носители того духовного богатства, без приобщения к которому каждого нового поколения обойтись невозможно, ибо разорвутся связующие нити, делающие осознанными жизнь и творчество человека. Общественно-политические праздники позволяют увидеть события нашей истории яркими, зримыми, образными, воспринимаемыми эмоционально, всем сердцем и душой. Именно такое восприятие, дающее каждому возможность активного действия, проявляется в последующей социальной деятельности масс, в отношении к общественно-политической жизни страны, ее осмыслении и морально-этической оценке. Удовлетворение, возникающее от чувства сопричастности с происходящим, гордость за дела, в которые вложена частица собственного труда, единение с активно действующей массой участников театрализованного праздника — все это вызывает потребность с еще большим энтузиазмом трудиться на благо Родины, родного города, своего предприятия.

Тема 25. Современный синкретизм искусств: миф, ритуал, театр, цирк и театрализованные представления.

Искусство – всегда знаковая система. Сущность знака заключается в том, что собою он замещает нечто. У каждого знака имеется три стороны: означающая (имя знака), означаемая (значение знака) и актуализируемая (смысл знака). Изобразительные искусства – живопись, графика, скульптура – занимаются, на первый взгляд, изготовлением вещей. Но в действительности они пользуются вещами как знаками. Из этих вещественных знаков они создают невербальные тексты. То же самое – с остальными видами искусства, напр. в театре человек становится знаком, в музыке – звук становится знаком аудиального языка. Все виды искусства обращены к нашим ментальным (духовно-практическим) возможностям восприятия знаков со стороны: а) внутреннего зрения; б) внутреннего слуха; в) внутренней (недискурсивной, грамматически не оформленной) речи. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ — всеобщая категория художественного творчества, специфические для него способ и форма освоения жизни, «язык» искусства и вместе с тем — его «высказывание». В контексте сравнения искусства как мышления в образах с наукой — высшей формой понятийного мышления — отчетливо просматривается разница между художественным образом и научным понятием. Научное понятие выделяет в предмете общие, существенные (родовые, видовые и др.) черты. Художественный образ открывает истину через имитацию, создавая иллюзию чувственно воспринимаемых предметов. По определению художественный образ есть проявление свободы творчества. Как и понятие, художественный образ выполняет познавательную функцию, являя собою единство индивидуальных и общих качеств предмета, однако содержащееся в нем знание во многом субъективно, окрашено авторской позицией, его видением изображаемого явления; оно принимает чувственно воспринимаемые формы, экспрессивно воздействует на чувства и разум читателей, слушателей, зрителей. И тем не менее понятийное и образное мышление следует не противопоставлять, но сопоставлять, ибо они, будучи разными способами освоения действительности, дополняют друг друга. Наука апеллирует к объективным закономерностям, искусство — к мироощущению человека, его настроению, жизненному опыту, расширяя и обогащая его, стимулируя деятельность сознания, утоляя многие желания, погружая его в жизнь других людей, общества, природы. Наука для своего понимания требует знания (подчас немалого), которым обладают не все; для постижения искусства нужна также подготовка, жизненный опыт. И все же понимающих поэта больше, чем понимающих ученого, ибо искусство воспринимается всеми пластами сознания, а не только разумом, всей палитрой душевной жизни. В чем же заключаются специфические черты художественного образа? максимальная емкость содержания (отражение целостности образа в самой небольшой детали; пр: «Я очи знал, – о, эти

очи! Как я любил их – знает бог!» Лермонтова) обобщение, типичность (воплощение всеобщего в индивидуальном) экспрессивность (выражение эмоционального отношения автора к предмету, обращение к чувствам читателей) самодостаточность (в отличие от науки, где понятию требуется разъяснение): художественный образ самодостаточен, он есть форма выражения содержания в искусстве. Иная функция у образов в науке (имеется в виду, что в науке кроме образов-понятий, о чем шла речь выше, нередко используются образы-символы, образы-сравнения и др., близкие по своей природе к образам, используемым в искусстве); здесь их роль второстепенна, они прежде всего иллюстрируют доказываемые положения. Например, образ (символ) атома в виде шарика-ядра и вращающихся вокруг него по окружностям-орбитам точек (электронов). СИНКРЕТИ́ЗМ(от греч. συγκρητισμός — соединение) — в широком толковании — изначальная слитность различных видов культурного творчества, свойственная ранним стадиям его развития; применительно к иск-ву означает первичную нерасчлененность разных его видов, а также — разных родов и жанров поэзии (в широком смысле). Присущий первонач. стадии развития иск-ва, синкретизм с усложнением обществ. бытия и обществ. сознания постепенно утрачивает универсальный характер: вычленяются, самостоятельно развиваясь, разные виды иск-ва и разные роды поэзии. Однако нар. творчество (в т.ч.фольклор) долгое время сохраняет синкретичность, обретая новые ее формы (см. напр., кн. М.М.Бахтина «Творчество Франсуа Рабле», 1965, где раскрыты многообразные формы синкретизма в карнавале — наиболее целостном выражении ср.-век. народной культуры). Часто к синкретич. иск-ву безоговорочно относят фольклор в целом. Однако следует принимать во внимание историч. развитие самого фольклора, в к-ром, наряду с древнейшими синкретич. формами, в процессе эволюции выделялись более простые виды, а также возможно было появление произведений в результате простейшего синтеза отд. элементов. На первонач. слитность поэзии, музыки и танца обратили внимание уже в антич. эстетике. Идею неразрывной связи музыки, поэзии и танца на ранней стадии истории культуры впервые теоретически обосновал англ. просветитель Джон Браун, который полагал, что нерасчлененность иск-ва обладала большой силой этич. воздействия на народ, в то время как разделение иск-ва на обособленные виды ослабило его обществ. значение. Идея первобытного синкретизма была воспринята многими современниками Брауна. В России идею синкретизма, сохранившегося в народных песнях, высказал Г. Р. Державин. В 19 веке на основе идей первобытного синкретизма строились различные теории происхождения поэзии, ее разных родов и видов. В наше время к синкретизму тяготеет сильнее всего эссеистика: начала собственно художественные здесь легко соединяются с публицистическими и философскими.

5.2.ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ

Не предусмотрены

5.3.СЕМИНАРСКИЕ ЗАНЯТИЯ

Исторические аспекты развития массовых представлений и праздников
Праздники и театрализованные представления постсоветского (переходного) периода
Эстетика театрализованных представлений под открытом небом
Массовые художественно-спортивные представления на стадионе
Новая модель праздничной культуры современной России
Театрализованные шествия, карнавалы, демонстрации.
Основные виды празднично – площадного театра .
Театрализованные зрелища на нетрадиционной площадке
Праздники городов и сел.

5.4.САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА ОБУЧАЮЩИХСЯ

№ п/п	Название раздела (темы) дисциплины	Виды СРС	Периодичность (сроки) контроля СРС	№ семестра	Время на изучение, выполнение задания
РАЗДЕЛ I. Празднества и театрализованные представления: от античного мира до новейшего времени.					
1	Тема 1.Теоретические аспекты праздничной культуры.	Конспект лекции; подготовка к	2 неделя	1	3

		семинарскому занятию			
2	Тема 2. Миф как методологическая основа сценариста-постановщика массовых зрелищ.	Конспект лекции; подготовка к семинарскому занятию	4 неделя	1	3
3	Тема 3. Древний Египет. Происхождение обрядов и праздников.	Конспект лекции	4 неделя	1	3
4	Тема 4.Празднества Древней Греции.	Конспект лекции; подготовка к семинарскому занятию	6 неделя	1	3
5	Тема 5. Истоки народных празднеств и представлений в Древнем Риме.	Конспект лекции; подготовка к семинарскому занятию	8 неделя	1	3
6	Тема 6. Театрализованные представления и праздники периода Республиканского Рима.	Конспект лекции	8 неделя	1	3
7	Тема 7. Театрализованные представления и зрелища периода Римской империи	Конспект лекции; подготовка к семинарскому занятию	10 неделя	1	3
8	Тема 8. Массовые празднества, шествия и представления Средневековья	Конспект лекции; подготовка к семинарскому занятию	12 неделя	1	3
9	Тема 9. Праздники огня средневековой Европы	Конспект лекции	13 неделя	1	3
10	Тема 10.Карнавалы эпохи Средневековья и Возрождения.	Конспект лекции; подготовка к семинарскому занятию	14 неделя	1	3
11	Тема 11. Театрализованные представления итальянской комедии дель арте.	Конспект лекции; подготовка к семинарскому занятию	16 неделя	1	3
12	Тема 12 Своеобразие эстетики представления традиционного театра Кабуки	Конспект лекции; подготовка к экзамену	16 неделя	1	3
13	Тема 13. Празднества Французской революции	Конспект лекции; подготовка к семинарскому занятию	2 неделя	2	3
РАЗДЕЛ II. Народные обряды, празднества и представления в дореволюционной России.					
14	Тема 14. Обряды, народные празднества, представления у	Конспект лекции;	4 неделя	2	3

	славянских племен.	подготовка к семинарскому занятию			
15	Тема 15. Народные представления и массовые празднества в России периода XIV-XVII веков	Конспект лекции	5 неделя	2	3
16	Тема 16. Празднества и представления XVIII века	Конспект лекции; подготовка к семинарскому занятию	6 неделя	2	3
17	Тема 17. Городские массовые гулянья и праздники предреволюционного периода (XIX век)	Конспект лекции; подготовка к семинарскому занятию	8 неделя	2	3
РАЗДЕЛ III. Театрализованные представления и празднества советского периода					
18	Тема 18. Массовые празднества и представления периода революции и Гражданской войны	Конспект лекции	8 неделя	2	3
19	Тема 19. Празднества, фестивали, массовые гулянья 20-х – 30-х г. XX века.	Конспект лекции; подготовка к семинарскому занятию	10 неделя	2	3
20	Тема 20. Массовые празднества, фестивали, ритуалы и обряды, театрализованные представления 50-х – 80-х годов	Конспект лекции	11 неделя	2	3
21	Тема 21. Специфические особенности эстрадного представления	Конспект лекции; подготовка к семинарскому занятию	12 неделя	2	3
22	Тема 22. Массовые художественно-спортивные представления на стадионе	Конспект лекции; подготовка к семинарскому занятию	14 неделя	2	3
23	Тема 23. Эстетика театрализованных представлений под открытом небом	Конспект лекции	15 неделя	2	4
24	Тема 24. Праздники и театрализованные представления постсоветского (переходного) периода	Конспект лекции; подготовка к семинарскому занятию; подготовка курсовой работы	16 неделя	2	4
25	Тема 25. Современный синкретизм искусств: миф,	Конспект лекции;	18 неделя	2	4

	ритуал, театр, цирк и театрализованные представления.	подготовка к семинарскому занятию; подготовка к экзамену			
				Итого по дисциплине	**78**

Курс предусматривает также самостоятельное его изучение. Формы самостоятельной работы:

- выполнение заданий, связанных с закреплением пройденного материала;
- подготовка к семинарским занятиям;
- выполнение практических заданий
- подготовка к зачету
- подготовка к экзамену;
- подготовка реферата.

Формы и методы контроля самостоятельной работы:

- ответы на семинарских занятиях;
- проверка словаря и выступление на терминологическом коллоквиуме;
- тестирование;
- контрольные и проверочные работы;
- подготовка реферата;
- зачет
- экзамен.

6. ОЦЕНОЧНЫЕ СРЕДСТВА ДЛЯ ТЕКУЩЕГО КОНТРОЛЯ УСПЕВАЕМОСТИ, ПРОМЕЖУТОЧНОЙ АТТЕСТАЦИИ ПО ИТОГАМ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ И УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ОБУЧАЮЩИХСЯ

Тематика курсовых работ – 2 семестр;

Вопросы экзамена – 1,2 семестр;

Задания для самостоятельной работы – 1-2 семестр.

ВОПРОСЫ ЭКЗАМЕНА 1.

1. Место праздника в системе культуры.
2. Ритуально-партисипативная функция праздника.
3. Ритуальная функция праздника.
4. Основные исторические стадии развития праздничной культуры.
5. Символ и аллегория: их соотношение в различных видах праздника.
6. Утопическая константа праздничной культуры.
7. Культурно-философский смысл зрелища.
8. Культура как игра и культ.
9. Игровая сущность зрелища.
10. Зрелище как театрализованное представление.
11. Классификация и типология праздника.
12. Виды и формы праздничного действия.
13. Особенности праздника в великих «классических» цивилизациях.
14. Специфика праздничной культуры в цивилизациях «пограничного» типа.
15. Функциональные компоненты массовых праздников и зрелищ.
16. «Классическая» модель западноевропейского карнавала.
17. Латиноамериканский карнавал: основные характеристики.
18. «Праздничная» культура Испании: ее главные черты.
19. Масленица и святки: их роль в истории культуры России.
20. «Карнавальные» черты в историческом облике и исторической практике Ивана Грозного.

ВОПРОСЫ ЭКЗАМЕНА 2.

1. Праздник как феномен культуры и зеркало своей эпохи.
2. Культурологические концепции праздничной культуры.

3. Основные формы праздничного действия.
4. Классификация праздников.
5. Функции массовых праздников.
6. Социально-культурная характеристика эпохи Античности.
7. Мифы Древней Греции.
8. Особенности праздников и зрелищ Древней Греции.
9. Древнегреческие игры.
10. Мифы Древнего Рима.
11. Праздничная культура Древнего Рима.
12. Гладиаторские бои и бои звероборцев.
13. Древнеримские ритуальные, аграрные праздники.
14. Профессиональные праздники в Древнем Риме.
15. Социально-культурная характеристика эпохи Средневековья.
16. Календарные праздники Средневековья.
17. Средневековые карнавалы.
18. Празднества во дворцах.
19. Средневековые маскарады.
20. Шуточные гильдии, фестивали и праздники дураков.
21. Мистерии как массовые инсценировки религиозных сюжетов.
22. Язычество как основа формирования праздничной культуры на Руси.
23. Годичный цикл языческих праздников.
24. Основные праздничные комплексы славян.
25. Народные календарные праздники.
26. Влияние христианства на трансформацию праздничной культуры Руси.
27. Православные праздники.
28. Реформы Петра I в процессе расслоения общество и его праздничной культуры.
29. Балы и маскарады эпохи Петра I.
30. Царские дни и исторические праздники.
31. Идеологизация праздничной культуры Советской России.
32. Шествия, парады митинги.
33. Организация политкарнавалов.
34. Революционные инсценировки.
35. Маскарады в Советской России.
36. Грандиозность общесоюзных праздников.
37. Трудовые праздники. Календарные праздники рабочих профессий.
38. Народные календарные праздники: особенности бытования в Советской России.
39. Зрелищный досуг: праздники городов, сёл; дни улиц и дворов.
40. Театрализованные праздники для детей и подростков.
41. Театрализованные концерты.
42. Глобализация праздников в современном мире.
43. Использование праздников в современной политической культуре.
44. Многообразие карнавальных празднеств.
45. Особенности праздничной культуры Азии.
46. Особенности праздничной культуры Африки.
47. Особенности праздничной культуры США.
48. Особенности праздничной культуры Латинской Америки.
49. Особенности праздничной культуры Западной Европы.
50. Особенности праздничной культуры исламского мира.

ТЕМАТИКА КУРСОВЫХ РАБОТ

1 Роль и место массового праздника в духовной жизни современного общества.

2 Проблемы классификации массовых современных праздников.

3 Концепции «карнавализации» - идея об "инверсии двоичных противопоставлений в современном карнавале.

4 Современная классификация типов карнавальных действ.

5 Праздник как феномен культуры

6 Основные концепции развития праздничной культуры.

7 Праздничная культура России.

8 Современный синкретизм искусств: миф, ритуал, театр, цирк и театрализованные представления.

9 Календарно обрядовый праздник как отражение модели мира.

10 Место игры как метода в социально-педагогической теории праздника

11 Современные государственные праздники.

12 Современные религиозные праздники

13 Мемориальные и литературно-художественные праздники

14 Современное фестивальное движении России

15 Эстетические принципы театрализованных представлений под открытым небом.

16 Театрализованное зрелище и шоу-бизнес.

17 Театрализованные зрелища на нетрадиционной площадке

18 Становление праздничного календаря новой России.

19 Современное состояние праздничной культуры России.

20 Организация корпоративных праздникови вечеринок

21 Современное мультимедийное шоу

22 Воинские исторические праздники и обряды

23 Основные виды празднично – площадного театра и их использование в современной праздничной культуре

24 Сущность и понятие перфомансев

7. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ.

7.1. РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

7.1.1. ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева И.М. Театральность в культуре. – Ростов-на-Дону: 2002.

2. Апинян Т.А. Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие.- СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета. 2003.

3. Бене К. Театр без спектакля. – М.: 1990.

4. Генкин Д.М. Массовые праздники – М.: Просвещение, 1975.

5. Мазаев А.И. Праздник как социально-художественное явление. Опыт историко-теоретического исследования. – М.: Наука, 1978.

6. Овсяников С. Зрелищность и выразительность театрализованного представления. – СПб,: 2003.

7.1.2. ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

7. Арнольдов А.И. Человек и мир культуры: введение в культурологию. – М.: Изд-во МГИК, 1992.

8. Бенифанд А.В. Праздники: сущность, история, современность. – Красноярск: 1986.

9. Брабич В., Плетнева Г. Зрелища древнего мира. – Л.: Искусство, 1971.

10. Жигульский К. Праздник и культура: праздники старые и новые. – М.: Прогресс, 1985.

11. Ивлева Л.М. Дотеатрально-игровой язык русского фольклора. – СПб.: 1998.

12. Ивлева Л.И. Ряженье в русской традиционной культуре / РИИИ. – СПб.: 1994.

13. Ильин И.А. Основы христианской культуры. – М.: 1992.

14. История русского советского искусства. – М.: Высшая школа, 1989.

15. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. – М.: ОГИ, 2003.

16. Каган М.С. Философия культуры. СПб.: 1999.

17. Конович А.А. Театрализованные праздники и обряды в СССР. – М.: Высшая школа, 1990.

18. Котляревский Ю.Л., Шанцер А.С. Искусство моделирования и природа игры. – М.: 1992.

19. Кравченко В.А. Наука как игра и игра как культура: сборник. – Кемерово: 1992.

20. Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2004.

21. Мазаев А.И. Праздник как социально-художественное явление. Опыт историко-теоретического исследования. – М.: Наука, 1978.

22. Орлов О.Л. Праздничная культура России. – СПб.: СПбГУКИ, 2001.

23. Хренов Н.А. Игра в истории культуры // Традиционная культура. – 2004. № 1.
24. Чечетин А.И. Искусство театрализованных представлений. – М.: Сов. Россия, 1988.
25. Эльканин Д.Б. Теория игры // Хрестоматия по зоопсихологии и сравнительной психологии. – М.: Рос.психолог. о-во, 1997.
26. Ярхо В.Н. Семь дней в афинском театре Диониса. – М.: Лабиринт, 2004.

7.2. СРЕДСТВА ОБЕСПЕЧЕНИЯ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

7.2.1. МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ И МАТЕРИАЛЫ ПО ВИДАМ ЗАНЯТИЙ МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ПРОВЕДЕНИЮ СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ

Исторические аспекты развития массовых представлений и праздников

План:

1 Происхождение обряда.
2 Происхождение обычая.
3 Происхождение ритуала.
4 Зарождение культов.
5 Осознание себя как часть рода, племени.
6 Сопоставление культов.

Праздники и театрализованные представления постсоветского (переходного) периода

План:

1.Новый этап развития культуры. «Перенастройка» общественного сознания с коллективного на индивидуальное.
2.Взаимодействие народно-традиционных и церковных праздников.
3.Современный синкретизм искусств.
4.Театрализованное зрелище и шоу-бизнес
5.Театрализованные празднества постсоветского периода.
6.Процесс становления новых видов театрализованных представлений и празднеств

Эстетика театрализованных представлений под открытом небом

План:

1.Открытие Авиньонского фестиваля (1947) как реализация проекта народного театра Ж. Вилара.
2.Эстетические принципы театра под открытым небом. Праздничность.
3.Архитектура как основа синкретизированной среды города для постановок театрализованных представлений.
4.Использование архитектуры Папского дворца. Ведущие компоненты спектакля: свет-цвет, костюм, музыка.
5.Значение Авиньонского фестиваля в приобщении публики к новым необычайным средствам театра.

Массовые художественно-спортивные представления на стадионе

План:

1.Слияние искусства и спорта. Стадионные представления и гала-концерты фестиваля.
2.Классификация спортивных средств в массовых художественно-спортивных представлениях.
3.Сущность и понятие художественного фона как живого экрана. Выразительные средства фона: конструкции и предметы.
4.Индивидуальные и групповые предметы в массовых художественно-спортивных представлениях на стадионе.
5.Специфические приемы работы со зрителем.
6.Открытие и закрытие Олимпийских игр в Сиднее, Китае и др..
7.Открытие и закрытие Зимних Олимпийских игр 2010 в канадском городе Ванкувер.
8.Зимние Олимпийские игры 2014 в г Москве. Сравнительный анализ.

Новая модель праздничной культуры современной России

План:

1 Трансформация государственно-национальной идентичности современного российского общества

2 Статус государственного праздника,его формальные и содержательные характеристики

3 Восемь — «красных дней календаря. Рассмотрение смыслового компонента каждого праздника.

4 Сравнительный анализ старых и новых праздников России.

Театрализованные шествия, карнавалы, демонстрации.

План:

1.История и современность: от античных дионисийских игр к бразильскому карнавалу

2.М. М. Бахтин о карнавализации.

3.Советские демонстрации – образец торжества коммунистической идеологии.

4.Праздничные шествия в Москве в День России.

5.Цель, задачи и сходержание шествия. Состав и структура

6.Теория праздничных игровых технологий В. Григорьева, которые позволяют «втягивать» в праздничное действо большие группы людей.

Основные виды празднично – площадного театра.

План:

1.Истоки современного площадного театра.

2.Античные бродячие поэты Средневековья, культура менестрелей.

3 От скоморохов к ярмарочным балаганам России.

4.«Петрушка» - кукольный вариант уличного театра.

5.Агитационные постановки Пролеткульта первых революционных лет Советского государства.

6.Политический протест 60-х годов XX века: уличный театр Европы и США

7.Вячеслава Полунина – возрождение древней традиции или новая форма развлечения.

8.Режиссура уличных представлений. Использование городской или природной среды как художественного компонента. Приемы работы со случайным зрителем: игра, «четвертая стена», агрессия, заманивание, провокация. Огонь, вода, земля и другие элементы природы на службе уличного театра. Условные средства актерской выразительности в уличной среде.

Театрализованные зрелища на нетрадиционной площадке

План:

1.Особенности режиссуры в условиях природной среды.

2.Режиссура театрализованных представлений в исторических объектах и комплексах.

3.Театральные постановки и праздники в естественной и исторической среде

4.Проведение праздничных мероприятий на специфических площадках: подвалы, бассейны, аэродромное поле, карьеры, заброшенные строительные объекты и т. п.

Праздники городов и сел.

План:

1.День города – праздник единения жителей. Пространство и время праздника.

2.Основные символы города: герб, флаг, гимн.

3.Маркетинговые технологии в подготовке и проведении Дня города. Создание общественного мнения

4.Полифоническое действие – режиссерская задача в праздновании Дня города.

5.Проблема разработки зрелищных компонентов праздника в условиях сельской местности.

Литература для подготовки к семинарским занятиям:

1. Гладкий, В.Д. Древний мир: энциклопедический словарь./ В.Д. Гладкий. - М., 1998.- 510с.

1. Горюнова, И.Э. Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений/ И.Э. Горюнова.- СПб: Композитор, 2009.- 208с.

2. Генкин, Д.М Массовые праздники. / Д.М. Генкин. - М., 1975.-132с.

3. Дживелегов, А.К. итальянская народная комедия. Искусство итальянского возрождения. / А.К. Дживелегов. - М.: ГИТИС, 2012.-552с.
4. Карнавалы, праздники М., 2008.-184с.
5. Конович, А.А. Театрализованные праздники и обряды в СССР/ А.А. Конович. - М.: Высшая школа, 1990.-208с.
6. Календарные обычаи и обряды в странах западной Европы. - Л., 1982.-245
7. Мазаев, Л.И. Праздник как социально-художественное явление./ Л.И. Мазаев. - М., 1978.-248с.
8. Мифы и легенды народов мира. - М., 2000.-816с.
9. Некрылова, А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища./А.Ф. Некрылова. - Л., 1984
10. Орлов, О.Л. Праздничная культура России./ О.Л. Орлов. - СПб: СПб МГУКИ, 2001, - 159с
11. Рябков, В.М. Антология форм праздничной и развлекательной культуры России (XVIII -начало XX в.в.) / В.М. Рябков.- Челябинск: ЧГАКИ, 2006.-706с.
12. Рябков, В.М. Антология форм культурно - досуговой деятельности./ В.М. Рябков.- Челябинск: ЧГАКИ, 2006.- 472с.
13. Рябков, В.М. Антология форм праздничной и развлекательной культуры России (первая половина XXв.)./ В.М. Рябков.- Челябинск: ЧГАКИ, 2006.- 870с.
14. Романова, Г.А. Празднично-обрядовые формы народной культуры: зарождение, развитие, современное бытование. Монография / Г.А.Романова.- Смоленск: СГИИ, 2012.-164с.
15. Туманов, И.М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И.М. Туманов.- М., 1976.-152с.
16. Чечетин, А.И. История театрализованных представлений: Учеб. пос. -М.:МГУКИ, 1999.-82с.
17. Шароев, И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: Учебник / И.Г. Шароев. - М.: ГИТИС, 1992.-432с.
18. Шубина, И.Б. Драматургия и режиссура зрелища: игра, сопровождающая жизнь: Учеб. - метод. пособие/.- Ростов н./Д: Феникс, 2006.-288с.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ КУРСА ДЛЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ

Курс, представляющий объем теоретических и практических знаний, необходимых для работы в учреждении культуры. Лекции, семинарские и домашние задания ориентированы на самостоятельность мышления студентов, знание ими нормативно-правовых документов, которыми регламентируется деятельность в сфере культуры и искусства, умение применять утвержденные в них положения на рабочем месте.

. Задания необходимо по мере возможности дифференцировать применительно к рабочему месту слушателей — это обеспечивает индивидуализацию обучения, лучшее осмысление и применение материала.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ КУРСА ДЛЯ ОБУЧАЮЩЕГОСЯ

Успешное освоение материала курса возможно лишь при систематической работе в соответствии с РПД. Поможет в этом и серьезное изучение ряда дисциплин (Основы государственной культурно политики РФ, Культурология, Экономика культуры, Информационные технологии). Курс дает материал обобщающего характера. Для овладения понятийным аппаратом важно не только знание законодательных актов, но их оценка специалистами. Важно отслеживать изменения в них по печатным и электронным источникам. Освоение курса облегчено постоянно обновляемыми информационно-правовыми системами и изданием учебной литературы разных жанров. Она указана в списках основной и дополнительной литературы. При подготовке к любым видам занятий, читая и конспектируя источники, необходимо выделять спорные моменты, противоположные точки зрения по вопросам нормативно-правового регулирования сферы культуры и искусства. Самостоятельная работа, как аудиторная, так и внеаудиторная, осуществляется в виде подготовки к семинарам занятиям, выполнения домашних заданий. Обязательно использование новых информационных технологий:

поиск определений в сети, мониторинг отраслевого документального потока в отраслевых электронных ресурсах. При изучении курса необходимы:

1. подготовка к семинарским занятиям;
2. создание собственного «банка данных», включающего:

а) дайджесты к семинарам;

б) «тезаурус» (словарь основных терминов предметной области);

в) структурно-логические схемы и таблицы;

г) выполнение домашних заданий.

Подготовка к лекции не нужна. Подготовка к семинарским занятиям заключается в освоении теоретического материала по рекомендуемой литературе и конспектам лекций. После выполнения задания обсуждаются результаты, Подготовка к зачету должна быть регулярной. Она начинается с первого занятия (общее знакомство с ресурсной базой дисциплины, в том числе ее методическим обеспечением; информирование о формах контроля) и завершается подготовкой к тестированию - повторением материала дисциплины

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЕ ОБУЧАЮЩИХСЯ

Обучающийся, в ходе выполнения самостоятельной работы должен проявить способность к самостоятельному поиску в русле выбранной проблематики; умение находить и использовать нужную информацию; показать умение строить научное развернутое и аргументированное высказывание.

При изучении материала необходимо наличие требуемых текстов для рассмотрения. Для достижения четкости и структурированности работы студент должен фиксировать выполнение самостоятельных заданий и оформлять записи в рабочих тетрадях.

Для успешного освоения материала профессиональных статей и составления грамотного конспекта необходимо сначала внимательно прочитать статью или все статьи, выделить основные положения и только после этого приступить к конспектированию. Конспект не должен превращаться в механическое «переписывание», в конспекте нужно кратко и сжато отразить основные концепции статьи. Самый лучший конспект – тезисы, которые являются результатом глубокой проработки материала.

Каждый обучающийся составляет терминологический словарь по всему курсу в отдельной тетради. Источники: нормативно-правовые акты, терминологические словари по юриспруденции и праву, справочники, учебники и учебные пособия.

ТЕСТ

1. Эортология – это наука…

*о праздниках
о животных
о растениях

2. Религиозные праздники:

*пасха, рождество, троица
праздник Ивана Купалы, русальная неделя
проводы зимы

3. Культурологические концепции праздничной культуры:

*Платон и Аристотель
Веселовский А.Н.
ШареевИ.Г.

4. Основные компоненты форм массового действия:

Содержание
#композиция
#характер аудитории и ее расположение в пространстве

5. Основные формы праздника:

#массовые шествия
#карнавалы
#фестивали

6. Функции массовых праздников:

#рекреативно-игровая
#ценностно-гедонистическая
#законодательное обеспечение условий для творческой деятельности
7. Классификация праздников: И.М. Снегирев
Подвижные и неподвижные праздники
#праздники исключительные
#сельские и городские
8. Классификация праздников А.И. Мазаева:
#политические, культурные, бытовые, религиозные
#личные, семейные, именные, народно-национальные, классово-партийные, международные
Трудовые, детские, юношеские
9. Классификация праздников Д.М. Генкина:
#всеобщие
#локальные
#личностные
10. Классификация праздников А.А. Кановича:
#общественно-политические
#трудовые
#гражданско-личностные
11. Функции праздничной культуры – это…
функция социального влияния на сознание и поведение личности
*функция коллективного поведения и общения людей
функция производства новых знаний
12. Женщина-гетеро – это …
любовница
подруга
*собеседница
13. Досуг в Греции:
досуг, как отдых
*досуг, как самоценность
досуг, как ничегонеделание
14. Греческие праздники как:
#формы религиозного культа
#праздники посвященные почитанию богов
#городские и сельские линеи
15. Особенности древнегреческих праздников:
#связь праздников с местными религиозными культами
#общегосударственные праздники, локальные, сельские, городские, профессиональные и семейные
#традиционные шествия императоров, гладиаторские бои, бои звероборцев
16. Характерные черты праздничной культуры Средневековья:
#христианство, как важнейший фактор появление европейской культурной общности
#слияние церкви и государства
#появление новых видов народных зрелищ гистрионов, жонглеров, шпильмонов
17. Основные формы праздников Средневековья:
селик и русалии
#празднества во дворце, рыцарские турниры
#карнавалы, маскарады, шутовские фестивали и празднества, мистерии
18. Древнерусские народные праздники:
#Пасха, Рождество
#Троица, Крещение
#Покров, Спас
19. Праздничные формы Советской России:
*1 мая, спортивные праздники, детские революционно-агитационные праздники
балы, рыцарские турниры
праздники в честь иконы Божьей Матери

20. Специфика праздничной культуры в современном мире:
#глобализация праздников
#виртуальное общение в сфере праздничной культуры
#взаимовлияние праздничных культур всех народов мира

7.2.2. ИНФОРМАЦИОННО-ПРОГРАММНЫЕ СРЕДСТВА

Интернет-ресурсы:

http://www.studfiles.ru/preview/4391700/ - Каргин А. «Лекции по народной художественной культуре»

http://www.swarog.ru/ - Народные песни, обряды

http://www.обычаи-и-традиции.рф/obyichai-i-traditsii-russkogo-naroda - Обычаи и традиции русского народа

http://www.ruthenia.ru/folklore/ - Публикации по народной культуре

http://www.ote4estvo.ru/tradicii-i-prazdniki - Русские традиции

https://www.kazedu.kz/referat/162251 - Традиции и обряды русского народа

http://www.advantour.com/rus/russia/traditions/htm - Вековые традиции и обычаи русского народа

http://studbooks.net/667945/kulturologiya/znachenie_trad - Традиция как культурообразующий элемент народной культуры

7.2.3. ТЕХНИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ОБУЧЕНИЯ

1. Персональные компьютеры с доступом к сети Интернет.
2. Программное обеспечение: пакет программ Microsoft Office (MC Word, MS Excel, MS Power Point), браузер (например, Mozilla Firefox).
3. Система библиографических изданий различного типа в вида в печатной форме.

8.МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

8.1. СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫЕ АУДИТОРИИ

Учебные аудитории для проведения занятий лекционного и семинарского типа, групповых и индивидуальных консультаций, текущего контроля и промежуточной аттестации, а также помещения для самостоятельной работы и помещения для хранения и профилактического обслуживания учебного оборудования.

1.2. УЧЕБНО-ЛАБОРАТОРНОЕ ОБОРУДОВАНИЕ

Специальные помещения укомплектованные специализированной мебелью и техническими средствами обучения, служащими для представления учебной информации большой аудитории.

Для проведения занятий лекционного типа наборы демонстрационного оборудования и учебно-наглядных пособий, обеспечивающие тематические иллюстрации, соответствующие рабочей учебной программе дисциплины.

ЛИСТ СОГЛАСОВАНИЯ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ ДИСЦИПЛИНЫ

Рабочая программа дисциплины ***История и теория праздничной культуры*** разработана в соответствии с федеральным государственным образовательным стандартом высшего образования по направлению ***51.03.05 Режиссура театрализованных представлений и праздников,*** направленности ***Театрализованные представления и праздники*** (утвержден ***Приказом Минобрнауки России № 1181 от 06.12.2017 г. с изменениями и дополнениями от 26.11.2020 г., 08.02.2021г.***), учебным планом института по этому же направлению, утвержденным Ученым советом ***24.06.2021 г., Протокол № 7***, с учетом основной профессиональной образовательной программы (утверждена ***24.06.2021 г.***).

Автор программы – ***Г.А.Романова, кандидат педагогических наук, доцент***

Рабочая программа рассмотрена и одобрена на заседании кафедры ***народной художественной культуры*** (рецензент – ***Цаплина С.П., кандидат культурологии, доцент,*** протокол №___ от «____» _____ 20___г.)

Заведующий кафедрой _____ С.П.Цаплина _____
(подпись) (И.О.Фамилия) (дата)

Согласовано:
Начальник УМУ _____ В.В.Азарова _____
(подпись) (И.О.Фамилия) (дата)