**Символ, метафора, аллегория как выразительные средства в режиссуре театрализованных массовых представлений.**

*Искусство есть нахождение знака,*

*соответствующего сущности.*

*Ф. Дельсарт.*

Введение

XX век – век ошеломляющего развития научной и ненаучной (художественной, оккультной) мысли, разработок новейших технологий (в том числе и информационных). Сегодня стало привычным и ни у кого уже не вызывает удивление многообразие существующих форм передачи информации, главным средством осуществления которых являются знаки.

Знаки широко вошли в нашу жизнь и мы часто воспринимаем их смысл так же непосредственно, как слышим звуки чувствуем запахи и т.п. (Кстати, и звуки и запахи, в определенных обстоятельствах тоже способны выполнять роль знаков). Внешний мир переполнен знаками, их можно встретить буквально повсюду, поэтому естественным образом возникла необходимость в изучении и исследовании свойств знаков и знаковых систем. Этим и занимается наука семиотика.

Она захватывает область знания поистине необъятную, исследуя свойства знаков в человеческом обществе (главным образом естественные и искусственные знаки, а так же некоторые явления культуры и искусства), природе (коммуникация в мире животных) или в самом человеке (зрительное и слуховое восприятие и др.). В последнее время появились монографии о семиотике театра. Семиотика театра уже поставила ряд вопросов и показала, что знаковость является фундаментальным свойством театрального искусства.

Интересен, в частности, феномен китайской классической оперы. Язык этого древнего искусства располагает рядом твердо установленных знаков окраска лиц актеров, пантомима и др. Если эти знаки не освоить, то за спектаклем трудно будет следить. Так, актер, лицо которого покрыто красной краской, должен вызывать симпатию, а белой – антипатию. Следовательно, эти знаки внушают зрителю определенное эмоциональное состояние. [3]

Сегодня вообще любое сценическое произведение – это сложная система, включающая в себя разнообразные “языки”, “коды”, “знаки”. А для понимания языка знака требуются определенные интеллектуальные усилия. Быть настоящим зрителем, оказывается, не так просто. Лишь тот, кто понимает “грамоту” художественного творчества, кому доступна специфическая образность, театральный язык, может называться зрителем. Художественно образованный зритель способен воспринимать представление или картину художника не только в сюжетно-иллюстративном плане, но и плане, обладающем совершенно особыми приемами выразительности. “Художественную образованность” необходимо понимать не как насыщение человека информацией об искусстве, а как приобщение его к миру искусства посредством формирования способности к целостному художественному восприятию и пониманию. Вспомним картину Пикассо “Генрика”. Невозможно дать чисто формальное его описание. Можно говорить только о элементах картины, которые в монтажном столкновении дают ощущение конкретных явлений: страдания, разрушения, хаоса. Вся картина построена почти на одних символах на их монтаже. [3]

Основная часть

Для драматургии клубных театрализованных представлений концепция знакового характера искусства также необычно полезна. [3] В настоящее время художественные коллективы клубов ищут новые и возрождают забытые формы театрализованных представлений. Поэтическое, документальное и философское звучание таких представлений требует от режиссера знания закономерностей использования иносказательных выразительных средств и их отличия друг от друга. При этом ведущими выразительными средствами, создающими особый язык театрализации, выступают символ, метафора, аллегория, с помощью которых режиссер создает в массовых представлениях полнокровный и многогранный мир эстетических ценностей. [1]

Символ в переводе с греческого означает “знак”, причем знак, понятный только определенной группе лиц. (Например, знак рыбы был у первых христиан и служил своеобразным паролем в условиях преследования христиан язычниками). Так в процессе совместной деятельности и общения определенных групп людей или целых обществ вырабатывались условные знаки, за которыми стали предметы, мысли или информация. [1]

Только понимая смысловое содержание знака, мы можем испытывать эмоциональное воздействие. Так непосвященному в таинства знаменитых индийских статуй невозможно будет разгадать смысл храмовых танцев. [1]

Вот что писал Луначарский о символе в своей “Истории западноевропейской литературы в ее важнейших моментах”: “Что такое символ? Символ в искусстве – чрезвычайно важное понятие. Художник очень большой объем чувств, какую-нибудь широчайшую идею, какой-нибудь мировой факт, хочет передать вам наглядно, передать образно, чувственно, не при помощи абстрактной мысли, а в каком-то страшно конкретном, непосредственно действующем на ваше воображение образе. Как же это сделать? Это можно сделать, только подыскав такие образы и сочетания образов, которые могут быть конкретно представлены в некоторой картине, но значат гораздо больше того, что они непосредственно собой представляют. Когда, например, Эсхил говорит вам, что Зевс приковал к скале Прометея за то, что этот человек, слишком мудрый слишком много провидевший, украл для своих собратьев огонь с неба и этим самым сделал их способным противостоять богам, - вы понимаете, что никакого Прометея не было, как не было и Зевса, но что здесь в образах представлена вечная борьба человеческого разума со стихийными силами. Разум человека делает технические завоевания, открывает тайны природы в непрерывной борьбе, чреватой для него страданиями и опасностями. Но человек не хочет отказаться от прав Прометея – провидца, ибо с этим орудием борьбы в руках, с огнем (техника), он рассчитывает на полную победу. Вот это называется символом” [2]

В “Поэтическом словаре” А. Квятковского символ определяется как “многозначный, предметный образ, объединяющий (связующий) собой разные планы воспроизводимой художником действительности на основе их существенной общности, родственности”. Отмечается присущее символу метафорическое начало, “содержащееся и в поэтических тропах, но в символе оно обогащено глубоким замыслом”. Отмечается и объясняется коренная черта символа – многозначность: “многозначность символического образа обусловлена тем, что он с равным основанием может быть приложен к различным аспектам бытия”. [2]

Разнообразнейшие значения знаков-символов не заучиваются нами, а закрепляются во множестве ассоциаций в процессе жизненной и художественной практики.

Некоторые художники пытались теоретически обосновать не смысловую, а чисто ассоциативную связь знака с зрительским восприятием. Так, Гете говорил, что видит в красном цвете благородство и серьезность, в желтом – веселое и нежное возбуждение, в голубом – печаль. Сезанн – Что известными геометрическими фигурами можно легко добиться ощущения тяжести и глубины. На определенном восприятии цвета строил свою музыку Скрябин. [1]

Ассоциация, то есть создание в сознании человека смысловой или эмоциональной параллели происходящему явлению, невольное замещение его уже знакомым синонимом, заставляет зрителя домыслить то, о чем только заявлено, обозначено. От уровня интеллекта, эрудиции и жизненного опыта во многом зависит оценка происходящего.[1]

Часто повторяющиеся символы, обладая излишней доступностью, могут утратить эмоциональность и превратить в штамп. Создание новых символов – это открытие новых связей между понятием и предметом.[1]

Символ очень тесно связан со своими “соседями” - метафорой и аллегорией. При этом важно установить и связь, и, прежде всего, существенные различия.

Символ, подобно аллегории и метафоре, образует свои новые значения на основе того, что мы ощущаем родство, связь между тем предметом и явлением, которые обозначаются каким-то словом, знаком, и другим предметом или явлением, на которое переносим это обозначение. [7]

Однако символ коренным образом отличается и от аллегории, и от метафоры. Прежде всего тем, что он наделен огромным множеством значений (по сути дела - неисчислимым), и все они потенциально присутствуют в каждом символическом образе, как бы “просвечивая” друг сквозь друга. [7]

Формальное отличие символа и метафоры в том, что метафора создается как бы “на наших глазах”: мы видим, какие именно слова, понятия сопоставлены, и поэтому догадываемся какие их значения сближаются, чтобы породить третье, новое. Символ может входить и метафорическое построение, но оно для него не обязательно.[7]

Гигантский алый стяг в спектакле Охлопкова “Молодая гвардия” - аллегория Родины. Вступая во взаимодействие с поступками и борьбой молодогвардейцев, отдающих свои жизни, частицы алой крови за освобождение Родины, она создает великолепный художественный образ спектакля, доведя его звучание до реалистического символа.[1]

Итак, символ как знак, рождающий ассоциацию – важное выразительное средство режиссуры. Рассматривая в качестве предмета режиссуры клубно-массовую работу, сценарно-режиссерски обрабатывающую реальную жизнь, можно отметить особое значение символа и ассоциации, тесно связанных с этой реальной жизнью, базирующихся на ней и превращающихся в наиболее ограниченное для клубной театрализации средство режиссуры. Анализ эксперимента, опыт позволяют выделить несколько путей использования символов и ассоциаций, характерных для работы режиссера в клубе:

а) в решении каждого эпизода представления;

б) в кульминации представления;

в) в заключении со зрителем “условий условного”;

г) в художественном оформлении театрализованного массового представления. [1]

1. Крупнейший театральный режиссер и педагог Г.А. Товстоногов проявлял большой интерес к постановке театрализованных представлений и праздников на стадионах и в концертных залах. Образное решение большинства эпизодов в этих представлениях ярко подтверждает мысли Товстоногова об основном признаке современного стиля: “Искусство внешнего правдоподобия умирает, весь его арсенал выразительных средств должен уйти на слом. Возникает театр другой поэтической правды, требующий максимальной очищенности, точности, конкретности выразительных средств. Любое действие должно нести в себе огромную смысловую нагрузку, не иллюстрацию. Тогда каждая деталь на сцене превратится в реалистический символ”.[1]

Использование символов и ассоциаций в решении каждого эпизода представления помогает поэтическому осмыслению режиссером реального жизненного материала и созданию на его основе образно-метафорического строя массового театрализованного действия.[1]

Такое прекрасное сценическое произведение Т.А. Устиновой, как “Ивушка”. Тема “Ивушки” - вечная тема войны и мира. В ней воспевается подвиг и утверждается идеал мирной жизни. На сцену буквально выплывают девушки в белых платьях. Их танец – традиционный для России русский обрядный хоровод. Мы знаем подобные хороводы типа “утушки”, “чаек карельских озер”. Вместе с образом лебедушек возникает символ чистоты и возвышенной поэтичности русских девушек, воспетых в стихах и песнях, музыке и танцах. В следующей сцене, повествующей о начале войны, нет атрибутов ее: не появляются гитлеровцы, не слышны выстрелы и т.д. Образ врага – обобщенный, он взят из образности народного творчества – это злые, коварные коршуны. Ивушка, прикрывая лебедушек, вступает в неравный бой с врагами. Логическое завершение сцены – исчезновение коршунов “стертых” с лица земли.[6]

В качестве примера использования символа в каждом эпизоде представления можно привести спектакль поставленный III курсом очного отделения режиссуры (руководитель Баранова Л.И.) по произведения Даниила Хармса, где благодаря символическому построению спектакля, состоящему из каскада метафор, был найден образно-метафорический строй представления. Появление такого постановочного решения подготовлено необычайностью самих стихов и рассказов Хармса.

В отдельном же ключе было сработано представление нашей группы на I курсе обучения. Это представление включало в себя более десятка эпизодов, в которых главными выразительными средствами явились именно символ, метафора и аллегория. Выразить идею каждого отдельного эпизода возможно было только при помощи пластики, музыки, света и оформления, так как режиссером В.Н. Болгуновым была поставлена перед студентами задача придумать образные миниатюры без слов.

В клубной режиссуре, как показывают многочисленные наблюдения, дополнительным важным условием является то, что символ и ассоциации должны быть неразрывно связаны с реальным жизненным опытом данной конкретной общности людей, определяться ими. В противном случае символ и ассоциации не будут понятны участникам массового действия.[1]

2. При использовании символа и ассоциации в кульминации представления символическое действие подготавливается и диктуется всем ходом представления, его сценарной логикой. Так в театрализованном митинге концерте И.М.. Туманов создал двумя планами символическое обобщение двух судеб: выход на сцену японской девушки Хисако Нагата – жертвы атомной катастрофы, ее рассказ о трагедии японского народа и выход на сцену матери Зои Космодемьянской. Мать Зои укрывает Хисако белой шалью. Два плана сомкнулись, образуя смысловую комбинацию. [1]

В театрализованном представлении “встреча зимы”, разыгранном студентами нашей группы в Центральном парке культуры и отдыха в конце ноября прошлого года, кульминационный вынос на сцену пера Жар-птицы символизировал не только долгожданный приход зимы, но и счастье, радость, богатство, приход всего того, что у человека вызывает радостные чувства. Этот символический эпизод создал соответствующий эмоциональный накал у участников праздника.

3. При использовании символа и ассоциации, при которых как бы заключается со зрителем “условия условного”, ведущие обычно, с самого начала представляются как хор чтецов, комментирующий, а иногда и входящий в действие. Участники представления на глазах у зрителя разбирают роли и, в соответствии с ними – костюмы, реквизит. Из исполняемой ими песни-зонга, мы узнаем их принадлежность, творческую позицию, постигаем волнующую их проблему. Они могут быть как бы “пластической группой”, проходящей парадом, а затем создающей, например, на поле стадиона через пластический рисунок смысловое обозначение. В театрализованных представлениях на сцене такая группа может быть задана как “живой занавес”, который по ходу действия выносит детали оформления, устанавливает и ограничивает “живым перестроением” масштабы сцены (если этого требует какой-то номер), уносит и приносит музыкальные инструменты, переставляет микрофоны, участвует как “массовка”, в каких-то сценах представления, работает в пантомиме и т.д. В клубной театрализации этот ассоциативный прием имеет важное значение, так как позволяет создать с помощью группы участников массовки коллективный образ героя массового представления.[1]

4. При исполнении символа и ассоциации в художественном оформлении театрализованного представления символ может быть заявлен, а потом раскрыт всем ходом представления. Наиболее точное эмоциональное воздействие такого символа возникает тогда, когда один из эпизодов представления является как бы его вторым планом.[1]. В одном из представлений нашей группы у задника на подставке был установлен макет земного шара (надувной глобус), и когда в момент исполнения финальной песни этот шар был взят участниками спектакля в руки и вынесен на авансцену, произошло органическое слияние двух планов, которое говорило зрителю о том, что мир всецело в наших человеческих руках, и мы можем и должны сделать его лучше и чище.

Символическое обобщение может возникнуть и из трансформации детали. В театрализованном представлении “Мы – ленинградцы” в эпизоде “Отражение” мы видим льдины Ладоги, сделанные из легкого алюминия. Льды шуршат, вздыбливаются под колесами машин острыми углами. Машины с хлебом медленно продвигаются по “Дороге жизни” к Ленинграду. Плавно покачиваются фары машин, сверкая отблесками на льдинах. И вдруг машина остановилась, заглох мотор. Шофер выскакивает на лед. Раздумывать некогда: тысячи ленинградцев оказываются без пайка. Адская стужа леденит руки, не позволяет устранить неисправность. И тогда… “в бензине руки он смочил, поджег, и быстро двинулся ремонт в пылающих руках шофера”. От капель крови лед постепенно заливается красным светом. Мотор заработал. Как бы от движения машины, красные куски льдин медленно группируются и неожиданно вытягиваются в четкий контур красного рояля. Мощно звучит героическая седьмая симфония Д. Шостаковича, написанная в блокадном Ленинграде.[1]

Символическая закрепленность есть и в шрифте оформления. М.С. Коган в своей “Морфологии искусства” отмечает: “Шрифт имеет двухплановое значение: он играет словообразующую роль благодаря своей интеллектуально-смысловой нагрузке, информируя нас о том, что именно здесь находится…, и одновременно роль художественно-образную, достигаемую эмоционально ассоциативной выразительностью рисунка шрифта, его расцветке, ритме, композиционной структуре”.[1]

Режиссерам необходимо изучать знаковые выражения во всех видах искусств. Знание европейского искусства, искусства Востока, вообще обширные познания постановщика мероприятий позволяют расширить спектр выразительных средств, состав знаков-символов. Здесь важно помнить, что, если выбор знаков становится произвольным и присущи только для творчества одного художника, это усложняет коммуникативную функцию – и произведение становится непонятным. Зритель должен понять сообщение, содержащееся в произведении, на основе утвержденной системы знаков. Вот почему восприятие произведения искусства становится актом сопоставления и знания.[3]

Продолжая разговор о выразительных средствах, создающих особый язык театрализации, остановимся на метафоре. Это еще одно очень важное средство эмоционального воздействия в режиссуре.

В основе построения метафоры лежит принцип сравнения предмета с каким-либо другим предметом на основании общего для них признака.[1]

Различаются три типа метафор:

- метафоры сравнения, в которых объект прямо сопоставляется с другим объектом (“колоннада рощи”);

- метафоры загадки, в которых объект залощен другим объектом (“били копыта по мерзлым клавишам” - вместо “по булыжникам”);

- метафоры, в которых объекту приписываются свойства других предметов (“ядовитый взгляд”, “жизнь сгорела”).[1]

В разговорном языке мы почти не замечаем использования метафор, они стали привычными в общении (“жизнь прошла мимо”, “время летит”). В художественном творчестве метафора активна. Она содействует творческому воображению, ведет его путем образного мышления.[1]

Для режиссера метафора тем и ценна, что используется именно как средство построения сценических образов. “…А всего важнее – быть искусным в метафорах, - говорится в “Поэтике” Аристотеля. Только этого нельзя перенять от другого; это – признак таланта, потому что слагать хорошие метафоры значит подмечать сходство”. [7]

Всякая метафора рассчитана на небуквальное восприятие и требует от зрителя умения понять и почувствовать создаваемый ею образно-эмоциональный эффект.[7] Здесь необходимо умение видеть второй план метафоры, содержащееся в ней скрытое сравнение. Потому что новизна и неожиданность многих глубоких по смыслу метафор не раз становились препятствием к их правильному восприятию – тем самым недальновидные зрители и критики духовно обедняли сами себя.

Задумаемся: с какой целью режиссер прибегает к приему метафоры, называя только то, с чем сравнивается изображенный предмет или понятие, и утаивая его прямое наименование? Делается это для того, чтобы заставить работать мысль и воображение зрителя. Метафора требует от нас духовного усилия, которое само по себе благотворно.

Еще в конце прошлого века Альфред Жарри начал переводить словесную метафору на пластический язык сцены. Цель преследовалась одна – создание образного строя, поэтическое углубление мысли, позволяющее режиссеру довести решение спектакля до философского обобщения.[1]

Диапазон использования метафоры в спектаклях огромен: от внешнего оформления до образного звучания всего спектакля. Еще большее значение имеет метафора для режиссуры массового театра как театра больших социальных обобщений, имеющего дело с художественным осмыслением и оформлением повседневной реальной жизни. Именно метафора может придать реальному факту аспект художественного осмысления, истолкования, может помочь узнаванию реального героя.[1]

Обобщение опыта клубной работы позволяет определить наиболее типичные пути использования метафоры в языке театрализации.

1. Метафоры оформления. Пути создания образа через метафору в театрально-декорационном оформлении спектакля различны. Мысль, идея могут быть выражены через планировку, конструкцию, оформление, детали, свет, через их соотношение и сочетание. “Внешнее оформление спектакля должно быть построено на поэтическом начале, - говорил В.И. Немирович-Данченко, надо дать провинциальный дом не натуралистически, а наполнить его поэтическим настроением. Солнечная гамма света, заливающая все, - и минимальное количество предметов”.[1]

2. Метафора пантомимы. Вот классический сюжет Марселя Марсо “Клетка”. Человек, проснувшись, направляется вперед и натыкается на препятствие. Он – в клетке. Часто перебирая руками по всем четырем стенам, ищет выхода. Не находя его, он приходит в отчаяние, мечется, натыкаясь на стены клетки. Наконец отыскивает лазейку. С трудом выбравшись через нее, человек ощущает себя на свободе. Идет вперед. И снова препятствие. Оказывается, клетка находилась в другой, большего размера.[4]

Пантомима соткана из знаков. Они представляют самый материал ее выразительного языка. Когда на первых порах неопытные мимы лихорадочно мечутся по сцене, нагромождая движение на движение, а зрители при этом ничего из происходящего не понимают, в таком случае движения ничего не означают, зритель не в состоянии расшифровать внутренней сущности жеста. В тех же случаях, когда мы оказываемся захваченными содержанием действия, весь классический “текст” являет собой непрерывную цепь логически выстроенных, почти по форме, емких и ясных по содержанию знаков.[5]

Виктору Древицкому, актеру Московского драматического театра им. К.С. Станиславского, выученику классической школы “переживания”, в прекрасном спектакле “Взрослая дочь молодого человека” понадобилась акробатика. Режиссер Анатолий Васильев так выстроил внутреннюю линию героя, что в определенный момент актер просто не мог выразить ее иначе, чем с помощью сальто-мортале. И “старое, доброе” сальто, классический трюк древних гистрионов, персонажей комедий дель Арте и театра Дебюро был поставлен на службу для выявления внутреннего мира делового человека. Кстати, Древицкому для создания образа в этом спектакле понадобилось еще многое – освоить весьма острый рисунок танца, неплохо, с ощущением определенного джазового стиля играть на фортепьяно. И без всех этих умений, в том числе и прежде всего без умения точно выявит внутреннюю линию жизни героя, Дреицкий не создал бы образ нашего с вами современника.[5]

Таким образом мы видим, что метафора пантомимы может стать обобщающим художественным образом только в том случае, если в ее действии заложены борьба, динамика, образная пластика и монументальность.[1]

3. Метафора мизансцены. Эпизод “Барабан интервенции” в одном из представлений, посвященном 50-летию Октября, был решен за счет метафорической мизансцены “живой шлейф”. В ее основе лежали выступления Керенского перед представителями различных партий в Париже. Проходя в полутанцевальных движениях через линии этих представителей, Керенский призывал к интервенции против Советской России. Восхищенные его красноречием “представители” создавали за его спиной “живой шлейф” интервенции.[1]

Метафорическая мизансцена требует особо тщательной разработки пластических движений и словесного действия для создания обобщенного художественного образа режиссерской мысли.[1]

4. Метафора в актерской игре. “Животные, как ничто другое, дают повод именно для метафор”, - заметил как-то писатель Ю. Олеша.

Н. Виноградов в “Красноармейском чуде” так описывает приход на репетицию красноармейской актерской студии В.Э. Мейерхольда:

“Вопрос к Мейерхольду: Как играть классовых врагов? Мейерхольд: Гротеск! Только гротеск! Гениальный гротеск!”

Мейерхольд попросил просвистеть хором птичьих голосов.

Запели пенки, дрозды, жаворонки, соловьи… В комнату вошел лес и тишина. На лицах бойцов, давно оторванных от семей, от родных лесов и полей, - поэтическая грусть.

Стоп! – Мейерхольд хлопнул в ладоши. – А теперь, пожалуйста на скотный двор! Кто враги нашей Республики? Люди? Нет! Взбесившийся скотный двор!.. Бык, акула…

Мейерхольд увлек наше воображение. Мы научили бойцов индивидуализировать образы классовых врагов. Вместо “вообще генерал” появился “генерал-бык”, “генерал-индюк”, “генерал-осел”.[1]

Метафора в актерской игре продолжает оставаться действенным образным средством театра, и с ее помощью режиссер массового представления может и должен создавать образы больших обобщений. Однако, несмотря на такую масштабность, здесь также имеет большое значение неразрывная связь с жизненным опытом данной социальной общности, участвующей в массовом действии. Только в этом случае метафора может быть понятна и способна оказать эмоциональное воздействие на массы.[1]

Итак мы убедились, что сценическая реализация метафоры позволяет ярче и нагляднее для аудитории выразить суть либо основного события эпизода, либо отношений, складывающихся между персонажами. Аудитория получает возможность быстро и точно, определить, сформулировать свою собственную позицию по отношению к происходящему, что в свою очередь является первой и необходимой предпосылкой к формированию у аудитории активного отношения к получаемой сценической информации. [3]

Важное место в режиссерском искусстве театрализации принадлежит аллегории.

В “Поэтическом словаре” А. Квятковского сказано: “аллегория – иносказание, изображение отвлеченной идеи посредством конкретного отчетливо представляемого образа. Связь между образом и значением устанавливается в аллегории по аналогии (например, лев как олицетворение силы и т.д.). В противоположность многозначности символа смысл аллегории характеризуется однозначной постоянной определенностью и раскрывается не непосредственно в художественном образе, а лишь истолкования содержавшихся в образе явных или скрытых намеков и указаний, то есть путем подведения образа под какое-либо понятие”.[1]

Жизнь, смерть, надежда, злоба, совесть, дружба, Азия, Европа, Мир – любое из этих понятий может быть представлено с помощью аллегории. [1] В том и заключается сила аллегории, что она способна на долгие века олицетворять понятия человечества о справедливости, добре, зле, различных нравственных качествах. Богиня Фемида, которую греческий и римские скульпторы олицетворяли с завязанными глазами и весами в руке, навсегда осталась олицетворением правосудия. Змея и чаша – аллегория врачевания, медицины. Библейское изречение: “Перекуем мечи на орала” - аллегорический призыв к миру, к окончанию войн.[7]

Аллегория всегда играла заметную роль в режиссуре массовых празднеств всех времен и народов. Значение аллегории для режиссуры реального действия прежде всего в том, что она всегда, впрочем как символ и метафора, предполагает двухплановость. Первый план – художественный образ, второй план – иносказательный, определяемый знанием ситуации, исторической обстановки, ассоциативностью.[1]

Аллегория была наиболее характерна для средневекового искусства, искусства возрождения, барокко, классицизма. [7] Аллегорические образы занимали ведущее место в празднествах французской революции. Вот один из примеров, описанный К. Державиным в книге “Театр французской революции”: “Особую группу декораций представляло аллегорическое оформление сцены в том жанре, который являл собой любопытную особенность революционной драматургии в жанре апофеоза и театрального празднества. Например, торжественно устроенное 10 ноября 1793 года в соборе Парижской богоматери в честь Разума празднество послужило революционной сцене известным образом для оформления ее апофеозов и патриотических живых партий. Посредине собора была воздвигнута гора, на вершине которой находился храм с надписью на фронтоне “философия”, окруженный бюстами философов – представителей революции. У подножия горы алтарь, на котором пылал факел истины”.[1]

Эстафету использования аллегорических средств в празднествах французской революции приняли советские режиссеры в массовых праздниках 20-х годов. Например: “Сожжение гидры контрреволюции” - массовое театрализованное представление, поставленное в 1918 году в Воронеже.[1]

Режиссер И.М. Туманов на 6-ом Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве построил гимнастов так, что они превратили поле стадиона в карту мира… И вот на карту легла зловещая тень Войны в образе атомной бомбы. Но слово “НЕТ!”, появившееся на карте, перечеркивает крест накрест энергичными линиями силуэт бомбы. [1]

В 1951 году на фестивале в Берлине тот же И.М. Туманов в своей массовой пантомиме на музыку А. Александрова “Священная война” следующим образом использовал иносказательные средства выразительности. Темой представления было самоутверждение человеческих рас, их борьба за свободу и независимость. На поле – 10 тысяч гимнастов, одетых в костюмы белого, черного и желтого цветов. Началось с того, что центр поля заняли белые. Расправив плечи, расставив ноги, они властно стояли на земле. Вокруг них расположились, полусогнувшись, желтые, символизирующие народы Азии, и на коленях – черные – еще не проснувшаяся Африка. Но вот желтые расправили спины, им помогает часть белых, черные поднимаются с колен, желтые начинают двигаться, черные встают во весь рост… Конфликт развивается бурно. Свободолюбивая тема равноправия людей разного цвета кожи, несмотря на то, что была выражена специфическими средствами гимнастических упражнений, достигла огромной художественной выразительности. Этот художественный образ, метафоричный и аллегоричный по режиссерскому решению, вскрывает сложнейшие жизненные явления путем их столкновения и сопоставления.[1]

Все-таки необходимо заметить, что в современном искусстве аллегория уступает место более развитым в образно-психологическом отношении символическим образам.

Заключение

Использование символа, метафоры, аллегории в театрализации, это насущная необходимость, рождающаяся в процессе решения режиссером новых задач, но в то же время – это всего лишь прием, а всякий прием хорош, когда он не замечается. Зритель должен воспринимать не прием, не форму, а через прием и форму – содержание и, воспринимая его, вовсе не должен замечать тех средств, которые это содержание донося до его сознания.

Также нужно всегда помнить, что все средства иносказания в режиссуре, организующей деятельность такого социального института, как клуб, должны быть неразрывно связаны с жизненным опытом его реальной аудитории, обуславливаться этим опытом. Двигать искусство вперед способен только тот художник, который живет одной жизнью со своим народом, не отрываясь от него. В этом заключается основной принцип отбора иносказательных выразительных средств для клубного режиссера.