**Содержание**

Введение………………………………………………………………………….3

Глава 1. Драматургия сценария…………………………………………………4

Глава 2. Искусство взаимодействия со зрителем………………………...…..15

Глава 3. Художественно-педагогическое воздействие сценария на аудиторию……………………………………………………………………….27

3.1. Восприятие личностью сценарного материала…………………………..27

3.2. Нравственно-психологическое воздействие сценария театрализованных представлений на социальный стереотип молодежи……………………....…31

3.3. Преодоление воздействия субкультуры на молодежи ресурсами сценарного материала театрализованного представления…………………...36

Заключение……………………………………………………………….…….38

Список использованной литературы………………………………………….39

**Введение**

Художественный уровень каждого сценария тем выше, чем в большей степени в нем будут соблюдены некоторые общие драматургические требования, такие как драматургическая законченность каждого эпизода, целостность образной картины, нарастание от начала к концу силы эмоционального воздействия на зрителей.

Актуальность темы курсовой работы заключается в том, что в настоящее время заметно обострилась проблема воздействия субкультуры и других негативных факторов на сознание и воспитание зрителей, слушателей, читателей. Роль сценария как программы художественно-педагогического воздействия на аудиторию возросла, и требует от сценаристов добросовестного подхода, более полного охвата и предоставления художественной правды используемого материала.

Лишь театрализованные представления и праздничные концерты, основанные на народном художественном творчестве способны оказать воспитательно-оздоровительное воздействие на аудиторию, тем самым позволив ей отойти от воздействия субкультурных факторов.

Цель курсовой работы раскрыть роль художественно-педагогического воздействия сценария на аудиторию.

Задачи курсовой работы:

1. Раскрыть общую специфику и организацию сценарного материала
2. Показать роль сценарного материала в художественно-педагогическом воздействии на аудиторию

В курсовой работе использована следующая литература: Аль Д.Н. Основы драматургии. – Л., 1988, Веселова Ю.Г. Духовно-нравственный потенциал русского народа. – М., 2003, Калинина С.А. Духовная культура России. – М., 2004 и др.

**Глава 1. ДРАМАТУРГИЯ СЦЕНАРИЯ**

Сценарий клубного или массового представления — произведение синтетическое. В нем присутствуют элементы драматургии, но в целом он тяготеет к произведениям эпическим (иногда — к лиро-эпическим), отражает те или иные масштабные явления социальной жизни.

Рассмотрим черты, сближающие сценарий клубного или массового представления с драматургией и черты, отличающие его от произведений собственно драматургических.

Главное, что сближает такой сценарий с произведениями драматургии, состоит в том, что он, подобно пьесе, пишется для последующего воспроизведения средствами других искусств — театра (в том числе массового, при участии в нем пришедших на праздник), кино, телевидения.

Художественный уровень каждого данного сценария будет тем выше, чем в большей степени в нем будут соблюдены некоторые общие драматургические требования, такие как драматургическая законченность каждого эпизода, целостность образной картины, нарастание от начала к концу силы эмоционального воздействия на зрителей (и участников).

Тем не менее, сценарий клубного представления или массового праздника строится на иных началах, чем пьеса для театра или даже сценарий игрового художественного фильма. Его публицистическая задача обычно предполагает изображение значительных социальных событий не через частный конфликт конкретных героев, а по принципу эпического отражения социального конфликта в его масштабном значении. Это ничуть не противоречит тому, что носителями крупномасштабных социальных конфликтов в сценариях массовых представлений выступают конкретные исторические герои, конкретные, порой хорошо известные зрителям люди.

Великая Октябрьская социалистическая революция или Великая Отечественная война — конфликты по отношению к героям каждого данного сценария, пользуясь выражением Б. Брехта, «надличные». Конечным результатом изображаемой в них борьбы герои сценария, как правило, не управляют, как бы активно они в ней не участвовали. Так, например, сценарий о Великой Отечественной войне может оканчиваться эпизодом водружения знамени Победы над рейхстагом бойцами Егоровым и Кантария. Из этого факта объективной действительности, равно как и из эпизода сценария, ни в какой мере не вытекает, что Егоров и Кантария лично победили фашизм. И они тоже. Но как частицы всего советского народа, всей Советской Армии.

Масштаб героя сценария клубного или массового представления велик, даже если речь в представлении, например, «Вечер-портрет» идет об исключительно скромном труженике. Сами его незаметность и скромность должны быть поданы в сценарии в соответствии с общественной ролью труда людей данной профессии или подробного нравственного облика вообще, будут, иначе говоря, типизированы как явление большого масштаба.

Когда речь шла об эпизоде в театральной драматургии, было подчеркнуто, что эпизод — это часть единого целого, единого развития идеи, конфликта, сюжета, действия. Пьеса ни в коем случае не должна распадаться на отдельные части, на эпизоды. Особенно жестко это требование должно быть сформулировано для пьес эпизодного построения. То же касается и сценария. При всем содержательном разнообразии и разножанровости сценария — они части единого целого, ступени одной лестницы, ведущей к апофеозу сценария, к его эмоционально смысловому завершению, к финалу.

Действенная сила и масштабность данного эпизода определяется отнюдь не его размером или насыщенностью, скажем, яркими игровыми элементами. Эпизодом в сценарии может стать даже одна реплика героя, а то и одно слово, или одна короткая акция. В сценарии об Октябрьской революции отдельным эпизодом может стать появление в зале заседаний Временного правительства революционного отряда и возглас матроса: «А ну, кто тут временный, слазь!» В этом возгласе масштаб событий огромного значения. Он раздался на грани двух эпох — до и после революции — он ее пик, ее вершина. Подобно тому, как водружение знамени Победы над рейхстагом — пик, вершина Великой Отечественной войны.

В этой связи чрезвычайно ошибочным представляется наименование эпизода массового представления словом «номер», пришедшее в сценарную драматургию из концертной практики. Номера в концерте (в цирке) могут быть не связаны между собой, могут быть переставлены, иногда в любом порядке. Именно этого не должно происходить с эпизодами сценария.

Ввиду этого трудно согласиться с таким определением А. И. Чечетина: «В сценарии театрализованного представления номер (курсив здесь и далее А. Чечетина.— Д. А.) можно определить как отдельный отрезок действия, обладающий собственной внутренней структурой».

Далее А. Чечетин приводит номера из программы агитбригады: «Хохлатка застряла в болоте из грязи и помета:». Далее показано, как Хохлатка и Петух критикуют нерадивых работников фермы. Затем Петух поет: «Не плачь, Хохлатка, придет черед...» Затем, Петух со словами военной песни — «Эх, где пехота не пройдет!...» (надо — «Там, где пехота...» — Д. А.), «по-пластунски переползает через болото». Навстречу ему движется Хохлатка. Поскольку А. Чечетин свидетельствует, что «номер выглядит ярким, действенным, композиционно завершенным», следует предположить, что Петух и Хохлатка, несмотря на нерадивость людей, все же сумели достичь желанного соединения.

В этом, с позволения сказать, публицистическом представлении пошлость формы усугубляется неразборчивым смешением блатных, солдатских и героических красноармейских песен прошлых лет и нелепостью ситуации. Курица, конечно, не птица, но перелететь «болото из помета», хотя бы в несколько приемов, может, Зачем, же ей и ее избраннику ползти по помету?! Подобную сцену, быть может, и можно «обозвать» номером. Серьезное в драматургическом смысле слово «эпизод» к ней применять не стоит.

Хочется надеяться, что из современного массового театра уйдет пошлость всех видов. К сожалению, пока ее в сценариях массовых представлений и праздников не мало. И, пожалуй, наиболее часто она проявляется в заполнении сценариев пошлыми стишатами «на тему». Это надо решительно изживать. Мы живем в стране великолепной поэзии — дореволюционной и советской. Нет такой темы, которая не нашла бы отражения в подлинно замечательных стихах. Обращение к настоящей поэзии, к настоящей прозе, ко всем жанрам настоящего искусства — не только дает отличный материал для каждой данной работы, но -и воспитывает современного сценариста эстетически, помогает ему самому работать на хорошем языковом, образном и содержательном уровне.

Общей для театра традиционного и для театра массового является задача: внушить идею способом эмоционального воздействия, потрясения, сопереживания. Тут нет различий. Но средства добывать это духовное горючее различны.

У драматурга и у режиссера традиционного театра по существу всего один способ для достижения этой цели: поставить героев в условия острого социального конфликта, что позволяет в системе ограниченного времени и пространства динамично и ярко раскрыть их характеры, возбудить у зрителя сопереживание, эмоциональное потрясение. У них в распоряжении небольшая площадка сцены и малое количество исполнителей. Их герой — незнакомый зрителю человек, иногда из других, далеких времен, когда действовали другие законы, в частности, другие законы нравственности («Отелло», «Ромео и Джульетта», герои Островского и т. д.). Чтобы взволновать театрального зрителя, потрясти его, заставить сопереживать своему герою, узнать в нем свое, личное — драматург и режиссер театра должны сделать героя типичным, узнаваемым, поставить его в типичные, узнаваемые обстоятельства, притом в обстоятельства конфликтные. Иначе их герой не сумеет (и не успеет) раскрыться в своих поступках, взволновать зрителя, заставить его себе сопереживать.

Бесконфликтный театр невозможен. Однако нельзя согласиться с механическим, и, притом, абсолютизированным в качестве обязательного, переносом понятия «конфликт» из традиционной теории драматургии в теорию и практику массовых представлений и праздников.

Во-первых, драматург — автор сценария массового представления и праздника и, естественно, режиссер — имеют такие возможности добыть «духовное горючее» — эмоции, сопереживания, которых нет у драматурга и режиссера традиционного театра.

В руках автора сценария массового представления имеются дополнительные источники эмоциональной энергии. Они, как правило, опираются на готовое, уже заранее сложившееся отношение зрителя — участника праздника к данному факту (ситуации), на живую заинтересованность данной общности людей. Например, в День Победы — на память о павших в Великой Отечественной войне. Или, скажем, на настроение выпускников школ в празднике «Алые паруса». То есть на объективно существующую праздничную ситуацию, на «готовую» узнаваемость героев — реальных лиц, известных данному коллективу, данной общности людей, на кооперирование художественных средств, на активное вовлечение самого зрителя в праздничное театрализованное действо. Наконец, на многообразие и масштабность художественных средств. Сценарист массового представления имеет возможность запрограммировать в своем сценарии использование таких больших пространств, как арена стадиона и купол неба (например, для светящихся текстов и изображений, для фигурных прыжков парашютистов, для демонстрации искусства высшего пилотажа и т. п.). Он может запрограммировать выступление массового числа исполнителей — спортсменов, оркестрантов, артистов цирка. Он может использовать технические средства познавательной (табло) и художественной (художественный фон) информации. Словом, возможности сценариста массового представления жестче всего ограничены, пожалуй, его собственной фантазией и, разумеется, финансовыми возможностями.

При столь значительном перевесе в средствах добывания эмоциональной энергии конфликт, как основа представления, приобретает, как правило, иной характер, чем драматургический конфликт, который строится от начала и до конца на противостоянии и борьбе конкретных отдельных личностей — «героев» пьесы.

Темы некоторых сценариев вообще исключают конфликтную основу.

Так, например, в сценарии тематического вечера, проводившегося в ЛГИК имени Н. К. Крупской,— «Пушкин и народ» — не было и не могло быть места для конфликтной основы. Никакого конфликта между Пушкиным и народом не было ни в каких формах. Сцены из жизни Пушкина — «Сказки Арины Родионовны», «Поэт в цыганском таборе», «Пушкин и пугачевцы», перемежавшиеся с отрывками из произведений поэта, навеянные его близким общением с народом, оказывали сильное эмоциональное воздействие на зрителя, несли большую идейную и познавательную нагрузку без каких-либо конфликтных ситуаций в основе сценария.

Если в том или ином эпизоде сценария находит отражение какой-либо значительный социальный конфликт изображаемой эпохи, это не значит, что на его изображении построен весь данный сценарий. Так, например, в названном сценарии — «Пушкин и народ» — был бы вполне уместен эпизод, показывающий народную скорбь и народный гнев, вызванные убийством великого поэта. В этом эпизоде обязательно отразятся: и огромный социальный конфликт, глубоко волновавший самого Пушкина — «Народ и царизм», и одно из ярких проявлений этого исторического противостояния — конфликт «Поэт и царь». При этом ни один из этих конфликтов не лежит в основе сценария «Пушкин и народ», не является предметом, изображению которого данный сценарий посвящен. Сценарий в целом посвящен теме, исключающей конфликт.

Словом, если является обязательным добиваться сильного эмоционального воздействия на зрителя (участника) клубного представления или массового праздника, то совершенно не обязательно пользоваться для этого только одним единственным средством. «Чувства добрые», которые «лирой пробуждал» А. С. Пушкин, способны ничуть не слабее эмоционально потрясти человека, чем чувства гнева, возмущения, осуждения, сопровождающие сопереживание конфликтам.

Вспомним, какое сильное эмоциональное воздействие на людей, собравшихся в зале, а также на миллионы телезрителей оказывали первые передачи «От всей души». Зал замирал, на глазах людей наворачивались слезы, раздавались бурные овации, когда, например, ведущая — народная артистка РСФСР В. Леонтьева пригласила на сцену для встречи со своим собеседником — ветераном войны, его фронтовых друзей — разведчиков, о которых он только что рассказывал, но которых не видел с 1945 года.

На глазах у зрителя на хорошего, уважаемого ими человека, их товарища по работе обрушивалась нежданная, негаданная радость. Никакие, самые талантливые актеры не сумели бы так искренне, так подлинно, с таким глубоким чувством передать зрителям тепло этой встречи, вызвать столь сильное сопереживание зрительного зала и телезрителей.

Как видим, сопереживание чужой радости — весьма сильное эмоциональное состояние.

Что касается праздничной ситуации, то она в принципе противоположна ситуации конфликтной.

Даже праздник Победы — «праздник со слезами на глазах», в котором обязательно находят отражение мотивы противостояния врагу, по своей сути — праздник, посвященный окончанию военного конфликта. День начала войны не может праздноваться именно потому, что конфликт, тем более столь огромный и трагический,— не может быть праздником.

И другой пример. Вполне уместным явился бы показ во время праздника «День милиции» отдельных эпизодов, посвященных борьбе с преступностью. Однако строить праздник на конфликте милиции с преступностью, означало бы превратить преступников, с точки зрения уделяемого им внимания, места и времени, чуть ли не в равноценных героев праздника.

Совершенно естественно поэтому, что в ткань народных праздничных обычаев (например, свадебного обряда), бывают вплетены конфликты мнимые, шуточные, пародирующие несогласия, возникающие в «непраздничной» жизни. Скажем, притворный отказ пришедшим сватам или «купцам» — дружкам жениха отдать «товар», то есть невесту за данную «цену».

Важнейшим органическим свойством массового театра является его публицистичность. В наше время — он с полным основанием может быть назван массовым политическим театром.

Современный массовый политический театр унаследовал лучшие традиции массовых зрелищ и праздников первых лет революции. Наряду с этим, он утратил целый ряд положительных черт революционного массового театра. Необходимо ясно представить себе основные недостатки современного состояния нашего массового театра с тем, чтобы наметить пути их преодоления.

Содержание! Вот то ударное, ключевое слово, с которого следует начинать любые суждения о состоянии и дальнейших судьбах массового политического театра, потому что именно содержание наших представлений и праздников определяет их идейно-художественный уровень.

Тот факт, что именно в области содержания находится слабое звено в «цепи» тех многочисленных элементов, из которых складываются представления массового политического театра, отнюдь не всегда бросается в глаза. Порой он даже остается укрытым от аналитического взгляда. Ведь идейно-тематический замысел наших представлений и праздников практически редко вызывает возражения. Все они посвящены важным, актуальным темам. Намерения авторов тоже всегда самые добрые. Режиссура и постановка массовых представлений обычно достаточно квалифицированна. Что касается исполнения тех или иных игровых «номеров», включенных в праздники, то и они — как профессиональные, так и самодеятельные,— как правило, находятся на достойном уровне.

Но вот, при благополучии перечисленных элементов, из которых складывается представление, очень часто, тем не менее, налицо либо очевидная неудача, либо удача сомнительная, заслуживающая оценки — «могло и должно было быть лучше». Все эти «полуудачи», «полунеудачи» прикрывают обычно слабость основы всякого театрализованного выступления — слабость драматургии.

Да, сегодня драматургия массового представления и праздника — самое слабое звено театрализованных форм культурно-просветительной работы. Для этого есть ряд объективных причин.

Массовый публицистический театр еще очень молод по сравнению с профессиональным драматическим театром, одна только письменная история которого насчитывает тысячелетия. Соответственно, теория драматургии и режиссуры массового театра, обобщение его опыта находится в самом начале своего пути. Известно, что всякое новое дело — так было всегда в истории цивилизации — вырастая из того или иного предшествующего опыта, неизбежно выходит на жизненную арену в «одеяниях» и «причандалах» прошлого, пользуется привычной терминологией, иначе говоря, отнюдь не сразу обретает самостоятельную жизнь.

Вполне естественно, что и юная теория драматургии массовых представлений и театрализованных форм культурно-просветительной работы также переживает период «детской болезни», широко пользуется терминами и понятиями общей теории драматургии.

Когда речь идет о соотношении теории с практикой — издревле встает вопрос: что было раньше, яйцо или курица — теория или практика? «Слово» или «дело»?

История театра лишний раз убеждает, что Театр был раньше. Мудрая «курица» теории начала учить после того, как вышла из театра. Да, сначала был театр — потом уже Аристотель. Сначала гамбургский театр посещал зритель — Лессинг, потом он написал книгу «Гамбургская драматургия». Это естественный путь.

Осмысление опыта массового театра только становится на ноги как наука. Ее «Аристотель», условно говоря,— Луначарский,— жил совсем недавно. Ее «Гегели» и «Лессинги» ходят сегодня среди нас. Все они активные практики — авторы и режиссеры массовых представлений. И все они — хуже или лучше — знают теорию. Однако не ту, которая обобщала бы их собственную практику, а ту, «старую» теорию драматургии, родившуюся как обобщение многовековой истории традиционного театра.

Новая теория драматургии — лучше сказать, теория новой драматургии,— обобщение опыта массового театра — вырастает, поэтому из материала старой, облечена в ее одежды, говорит языком ее терминологии.

Из сказанного вовсе не следует, что положения общей Теории драматургии вообще неприложимы к теории и практике массового театра. Было бы просто нелепым утверждать, что обобщенный опыт мирового театра здесь не должен быть учтен и использован. Речь идет лишь о недопустимости механического, непродуманного переноса в массовый театр понятий и терминов общей теории драматургии, как было сказано выше.

Есть, однако, и еще одна смежная область, взаимоотношения с которой сценарная драматургия должна точно определить.

В основы теории сценарной драматургии и сценарного мастерства порой непродуманно переносятся понятия и термины теории режиссуры и исполнительского мастерства, например, такие известные постулаты системы Станиславского, как «сквозное действие», «сверхзадача» и. т. п. Оторванные от своей естественной почвы, эти понятия и термины вносят путаницу. Хорошо представляя себе, что означает, скажем, «сверхзадача» применительно к исполнению актером данной роли в данных предлагаемых обстоятельствах, трудно взять в толк — в чем разница между идеей сценария и его сверхзадачей, то есть между замыслом и каким-то «сверхзамыслом»? Между тем, от студентов зачастую требуют раскрыть на титульном листе идею и сверхзадачу представленных ими сценариев.

В основе большинства сценариев обычно лежат не драматургические построения, а те или иные режиссерско-постановочные приемы. Так называемый сценарный ход, призванный определять единство действия, стать стержнем предстоящего театрализованного представления, чаще всего строится либо на том или ином приеме театрализованного конферанса, например, на сквозной роли ведущего, выступающего в каком-либо образе (а иногда и от своего лица), либо на тех или иных «сквозных» элементах художественного оформления, на внешней символике.

Скудость, а порой отсутствие сколько-нибудь серьезного содержания, по существу отсутствие сценария, режиссеры массовых представлений и праздников нередко пытаются «компенсировать» всякого рода внешними эффектами: включением в представление или в праздник тех или иных броских концертных номеров, не имеющих отношения к содержанию праздника, использованием, к делу и не к делу, всевозможных световых и звуковых эффектов и т. п. Театрализация жизненного материала, предполагающая, прежде всего, драматургическую его организацию, подменяется, таким образом, некоей, с позволения сказать, «тра-ля-ля-лизацией». Так, для краткости, можно охарактеризовать распространенную практику «запеть» и «заиграть» содержание представления или праздника, вернее, заменить, таким образом, отсутствие содержания. Говорить об этом следует не в упрек режиссерам. Напротив, они вынуждены писать сценарии и этим спасают в меру своих сил театр массовых представлений, поскольку кадров драматургов-профессионалов, посвятивших себя драматургии массовых праздников, практически нет. Режиссеры и впредь будут авторами сценариев своих праздников и представлений. Поэтому проблема разделения труда, а значит и тех знаний, которые необходимы для осуществления каждого отдельного вида труда, стоит особенно остро именно при подготовке режиссеров массовых представлений и праздников. Специалисту данного профиля необходимо научиться не сливать воедино, а последовательно осуществлять две одинаково важные стадии работы: написание литературного сценария, а затем его режиссерское воплощение. Это задача действительно важнейшая.

# **Глава 2. Искуство взаимодействия со зрителем**

Анализ актерского искусства позволяет судить о его границах. Он обозначил перед нами те рубежи, где актер при выполнении своей задачи был вынужден соединить свое прежде автономное искусство с искусством слова. Искусство слова, то есть литература, дало актеру конкретность и значимость содержания его переживания. Литература способствовала приобретению этих признаков только акустической формой актерской личности. Но точно такая, же осмысленность и конкретность необходима и зрительной форме этой личности. Такую задачу может выполнить только изобразительное искусство. Цель актерского переживания — поиски наилучших возможностей передачи его зрителю. Пространство актерского восприятия само по себе включает и зрителя.

Задачей театральной архитектуры являются поиски возможно более идеального соединения пространства, где движется и говорит актер, с тем пространством, которое должно окружать зрителя. Пространство, отведенное для зрителя, также предназначено отвечать определенным требованиям. Оно должно быть ограничено для определенного числа зрителей и дать им возможность наиболее тесного контакта с актером. Однако зритель ни в коем случае не должен мешать актеру. Специальная сфера актерского состояния на сцене остается ненарушенной. Основная проблема театральной архитектуры заключается именно в подчинении специальному требованию, которое можно сформулировать так: необходимо одновременно присутствие зрителя и его неприсутствие. Актер должен быть абсолютно свободен в своем движении. Это движение осуществляется, разумеется, для зрителя, но актер должен двигаться так, словно зрителя вообще не существует.

Уже этот первый шаг в контакте с изобразительными искусствами подводит нас снова к сущности особого актерского феномена. Актер творит для реально присутствующего зрителя, но этот зритель не должен активно вмешиваться в его творчество. Почему?

Поверхностное наблюдение такого явления, как театр, как будто бы доказывает совершенно противоположное. Но мы никак не можем игнорировать тот факт, что актерская личность непременно должна оказывать влияние на зрителя. Конкретное присутствие конкретного зрителя неизбежно нарушило бы и сделало невозможным это влияние. Актер играет для зрителя, но для такого зрителя, которого он еще только создаст, сформирует сам. Точно так же как личность актера в своем развитии проходит путь от своего примитивного, так сказать органического, чувственного начала, так и понятие «зритель» развивается от некоего «пустого» лица, которое еще только будет наполнено какими-то новыми переживаниями, до лица, которое бы, воспринимая действие актера, нашло в себе новую возможность взглянуть на самого себя, обнаружило новое содержание собственной личности. Таким образом, воздействие актера на зрителя и потребность в нем у того потенциального зрителя, которого актер заключает в себе, не разрешило бы актеру откровенно направить свою игру на присутствующего зрителя так, чтобы этот конкретный зритель стал непосредственным регулятором актерского состояния, но при этом упомянутое воздействие не допустило бы близости конкретного зрителя в сфере действий актера. Ибо актер играет не для этого конкретного зрителя, а для зрителя, который, в конечном счете, будет не просто воспринимать какого-то конкретного актера, но по-новому увидит самого себя. Это произойдет с помощью актера, причем такой процесс в зрителе требует его пространственного отграничения от актера, требует такого пространства, которое наилучшим образом будет соответствовать требованиям восприятия зрителя. Все эти проблемы только на первый взгляд могут показаться теоретической забавой, ибо они тесно связаны с практическими проблемами актерской игры и театральной архитектуры. Но ведь все дискуссии о так называемой иллюзионистской сцене, все современные попытки отказа от современной барочной формы театра, попытки отказа от сцены-«коробки» и формы ложи и партера для зрительного зала с тем, чтобы заменить все это старыми формами амфитеатра, находят разрешение в вышеприведенных положениях.

Да, иллюзия, иллюзия неприсутствия зрителя необходима, ибо все, что происходит вокруг актера и в актере, должно носить печать действительности, яви. Она в первую очередь обусловлена органически присутствующей реальностью первоначального актерского материала. Эта иллюзия обусловлена также и тем, что воздействие всего сценического материала на актера должно подчиняться тем же категориям, которые вообще регулируют наше отношение к действительности, только тогда станет нормативным для зрителя актерское переживание. Действительность зависит также и от тех условий, в которых протекает воздействие актера на зрителя. Ибо этот материал для того, чтобы стать нормативно обязательным и для актерского переживания, должен заключать в себе мотивировку, определяющую нормативность человеческого восприятия действительности вообще. Эта нормативность не отличается от нормативности, определяющей наше понимание действительности, фальшь не может быть составной частью этого комплекса. Следовательно, иллюзия не может и не должна быть ложной, фальшивой. Но категория истинности теряет на границе слияния актера и зрителя свою первоначальную функцию, ибо тот новый зритель, который возникает при его слиянии с актером, есть нечто, стоящее над повседневной функцией истинности и нормами, управляющими ею. Он уже не олицетворяет собой повседневной действительности, а становится отражением совершенно нового отношения к этой действительности. Отсюда следует, что иллюзия — только неизбежная отправная точка для создания явления, которое в своей отправной точке связано с реальностью, но по своим целям и результатам оказывается над ней, то есть служит выражением какого-то нового отношения к реальности, вовсе не являющегося отношением образа к своему объекту.

Следовательно, не будет выглядеть парадоксом и наше требование к архитектуре, с тем чтобы она оформляла слияние зрительного зала и сцены таким образом, который позволял бы принципиально осуществить отделение зрителя от актера, но чтобы при этом непременно сохранялась возможность идеального сопереживания. Требования к форме актерского пространства выдвигались часто, но при этом забывали о некоторых психологических условиях самого зрительного зала.

Оставляя в стороне моменты, так сказать, материальные, сами по себе требующие соблюдения зрительных и акустических условий, часто забывают при этом то обстоятельство, что зритель тоже субъект особого переживания и пространство вокруг него должно отвечать этому требованию. Зритель есть в первую очередь зритель коллективный, ибо общечеловеческая значимость происходящего на сцене и уже описанные превращения в самом зрителе делают из него нечто, возвышающее его над отдельной личностью. Если мы даже и ограничимся фикцией одного-единственного зрителя, то и в этом случае эта отдельная личность стала бы представителем некоего множества. Когда баварский король Людовик устраивал представления опер Вагнера только для самого себя, то в этом проявлялись лишь его маниакальные свойства. Зритель, стало быть, в сущности своей явление множественное, и притом множественность эта не случайная сумма, а явление принципиальное. Оборудовать театр — значит, прежде всего, разместить в нем это множество таким образом, чтобы каждому зрителю предоставить возможность беспрепятственного восприятия, но чтобы он при этом продолжал чувствовать себя частью большого коллектива. Современная театральная архитектура не приняла форму ложи, хотя эта форма в определенной мере идеально соответствовала поставленным мною требованиям. Идеалом таких поисков будет в дальнейшем такая форма зрительного зала, чтобы каждый зритель чувствовал бы себя как бы в отдельной ложе. По-видимому, форма просторного амфитеатра, поднимающегося не очень круто, так чтобы не слишком возвышаться над актером, с удобно размещенными зрителями, по крайней мере, на сегодня является самым детальным решением проблемы. Далее, предполагается, что этот амфитеатр сольется с пространством актера, со сценой таким образом, чтобы близкий контакт между этими пространствами не был нарушен, и они оба продолжали отвечать предъявляемым к ним специфическим требованиям. Новейшее время нашло для этого исключительное вспомогательное средство — электрический свет. Можно было бы написать специальное исследование о том, как появление электрического света радикально воздействовало на сами процессы актерской игры. Электрическое освещение, дающее возможность полного затемнения зрительного зала, когда актер выхватывается из темноты в многоцветном блеске прожекторов (софитов), стало также и способом идеального отделения сферы зрителя от сферы актера. Современные театральные архитекторы должны только найти такое решение для театра, где разделение освещения смогло бы идеально соответствовать условиям слияния зрительного зала и сцены.

Это слияние само по себе является проблемой архитектурной, но для организации сцены, для удовлетворения нужд актера архитектура должна прибегнуть к помощи других изобразительных искусств. Самое примитивное представление, которое при этом у нас возникает, заключается в том, что актерское пространство воспринимается зрителем как картина, оживленная движением актера в ней. Оформление сцены кажется нам, таким образом, проблемой чисто живописной. Так долгое время и считали. Сцена была картиной с углубленным пространством, в котором перемещался актер. До недавнего времени на сцене были расположены кулисы, висящие на веревках, которые были не чем иным, как нарисованной рамкой, обозначающей некоторые реальные измерения, в то время, как задняя часть сцены была заполнена так называемым задником, который и являлся настоящей картиной. Я не отрицаю, что эта система, хотя и примитивная, обладала известной театральной привлекательностью. Углубленность кулис давала возможность весьма выразительно конструировать пространственное разделение на несколько «улиц», как это называлось в театральном языке, возможность создания некоей глубокой перспективы, тогда как задник способствовал ограничению и замыканию сцены сзади, создавая иллюзию большей глубины. Однако коренной недостаток этой системы заключался в том, что она только создавала рамки для движения актера, а само пространство, где происходило это движение, было пустым. Актер нигде не имел подлинного, живого контакта с пространством, определенным этой системой. Он передвигался в пустоте. Не следует забывать, что требование своеобразия актерской личности еще более усиливалось требованием конкретности пространства, состояния актера и происходящего вокруг него, ибо, в конце концов, это определенное и наполненное содержанием состояние и способствует поискам и нахождению такой определенности.

Часто делались попытки устранить этот недостаток (и они были вполне закономерными): если это пространство представляло, например, комнату, наполнить его реквизитом, нужным для этой комнаты, то есть обстановкой комнаты. И тогда предметы реквизита словно парили в каком-то абстрактном пространстве, а не были частями комнаты. Следовательно, вовсе не достаточно только того, чтобы изобразительное искусство в данном случае лишь ограничивало в связи с содержанием пространство действия актера, оно должно его оформить и пространственно; другими словами, изобразительное искусство должно прибегнуть к выразительным средствам пластики и опять-таки архитектуры как к искусствам, целью которых является оформление пространства. Участие пластики и архитектуры является значительным шагом в развитии современного театрального искусства. Это бесспорно, но перед нами сейчас, же возникает вопрос: может быть, живопись теперь стала излишней и ненужной? Попытаемся войти в суть проблемы сценографии.

Архитектура и скульптура только в идейном смысле самостоятельно формируют актерское пространство. Они не могут использовать для этого специфические для них материалы. Невозможно представить себе сцену из камня, кирпича и тяжелого, массивного дерева. Это не только абсурдно, но и технически невыполнимо. Следовательно, архитектура и скульптура должны воспользоваться суррогатами, которые только имитируют присутствие свойственных этим искусствам материалов. Иными словами, их материал должен быть изображен на сцене. Но существует еще более важная причина, вследствие которой мы никогда не сможем изгнать со сцены принцип живописи. Мы уже убедились, что благодаря своему реальному материалу пластические искусства не могут быть целиком перенесены на сцену. Но реальные объемы вообще не могут и не должны переноситься на сцену во всей их полноте. Каждый вид искусства производит выбор из материалов, которые предоставляет ему действительность. Этот выбор всегда обозначает и известное деформирование или новое формирование этого материала. Актер, как мы видели, деформирует свои акустические и зрительные средства передачи, создает из них искусственные средние линии. Изобразительные искусства тем более должны в еще большей степени осуществить преобразования, которые бы удовлетворяли требованиям актерской игры. Полнейшая и грубая реальность рамок убила бы искусственно созданную актерскую личность. Связь изобразительных искусств с реальностью необходимо осуществить в том отношении, чтобы эта реальность придала смысл действию актера. Здесь нам опять придут на помощь принципы живописи, ибо она значительно свободнее, чем архитектура, располагает методами создания новой формы и в то же время богаче в средствах, чем скульптура. Еще один момент требует преобладания живописи на сцене, а именно сценическая перспектива. Сцена, правда, обладает всеми тремя измерениями, и ее трехмерность тесно связана с трехмерностью тела актера, но пространственные отношения сцены в ее трех измерениях никогда не смогут точно соответствовать реальности этих отношений. Сцена всегда будет стремиться к использованию искусственной перспективы и вследствие этого в известной мере всегда останется картиной.

Проблема сценографии будет заключаться, следовательно, в нахождении способов слияния между живописью и пластическими искусствами. Другими словами, сценограф должен с помощью живописных средств решить требования пластичности. Мы уже убедились, что грубая, нарисованная пластика с живописной перспективой старой сцены с кулисами и задниками совершенно неприемлема, ибо центр актерского действия должен хотя бы частично быть пластичным. Эту пластичность, стало быть, надо живописно оформить и соединить ее с живописной рамкой и фоном (задником). Причем эти рамки, ограничивающие сцену сверху, снизу, справа и слева, не предполагается делать абстрактными, они должны нести в себе определенное содержание. Поскольку это содержание в данный момент является также содержанием архитектурным, оно может быть выражено с помощью живописных средств. Если определение места действия актера достигнуто архитектурным способом, то материал этой архитектуры будет выражен живописно; если это место действия на лоне природы,— живопись еще более активно придет на помощь.

Средством такого слияния должно быть нечто, что является общим для обоих видов искусства, а таким средством будет контур. Если мы наблюдаем скульптуру и архитектуру издалека, не имея возможности перемещаться в пространстве вокруг них, а в таких условиях мы обычно находимся, наблюдая сцену, они производят на нас воздействие только своими контурами. Если же мы из картины выделим отдельные части и поместим их свободно в пространстве, а это делает сценическая живопись, либо в виде рамки (вспомним глубины кулис) либо когда она непосредственно представляет природу на сцене, эти отдельные части и отрезки будут оказывать воздействие главным образом с помощью своих контуров.

Пластика на сцене, таким образом, должна соответствовать пластичности актерского движения, своими контурами она сольется с контурами живописного ограничения пространства. Контуры в пластике на сцене не могут быть только линейными контурами, они должны следовать за всеми видимыми измерениями пластического объекта. Точно так же контур нарисованного объекта будет выполнять и пластическую функцию, он должен приспособиться к нелинеарности движения в актерском действии. В соответствии с этим требование выразительного контура пластического объекта будет означать расширение функций этого объекта в сравнении с его непосредственной пластической реальностью, а у объекта живописи — сужение такой функции. Таким образом, мы подошли к принципу, которым следует руководствоваться при выборе живописных объектов для сцены, ибо сужение, или расширение функций — это общие принципы любого художественного воплощения по сравнению с реальностью. Это сужение и расширение не должно быть ни ложно скромным, ни незаметным, напротив, оно нуждается в видимом зримом проявлении; таким образом, нечто, подвергшееся ограничению, сужению в одном месте, должно компенсироваться расширением — в другом. Если нам в этом смысле удастся достигнуть гармоничности, то мы наиболее успешно выполним свою задачу в области сценографии. Однако не следует забывать, что достижение этой гармоничности не нужно видеть в том, чтобы сделать сцену статичной, эта гармоничность не должна быть самоцелью. Сцена дает непосредственное определение актерского действия, более того, она становится мотивом актерского действия. Момент мотивировки сам по себе уже является активным, следовательно, сцена, чтобы стать мотивом действия, должна также нести в себе известную динамику. Если можно считать истинным афоризм, принадлежащий, кажется, Хансличкову, что архитектура — ото застывшая музыка, то мы в нашем случае могли бы перефразировать его, сказав, что сцена должна быть застывшим действием. На сцену должно попасть только то, что является мотивом, элементом, сопровождающим актерское действие, а размещение этих сценических элементов должно быть таким, чтобы его направляло, стимулировало движение и действие актера и чтобы каждый момент его действия нашел на сцене соответствующее ему место.

Сценическая архитектура заключает в себе еще момент подвижности, ибо она должна соответствовать всем фазам действия; таким образом, в соответствии с необходимостью она изменяет свой облик. Этот элемент, по существу своему технический, входит неотъемлемой частью в само оформление сцены, но поскольку он для актера и, главным образом, для зрителя не столь значителен, я оставляю его в стороне. Хотелось бы еще с помощью некоторых примеров проиллюстрировать теоретические результаты своего исследования.

О старинных и стереотипных декорациях, использующих кулисы и задник, я уже упоминал.

Непосредственное создание сценического пространства приводит нас к архитектуре. От формы естественного возвышения, с которого актер оказывает воздействие на своих слушателей, и до барочного дворца большого оперного театра — вот путь, который в разных архитектурных формах прошло оформление сценического пространства. Но это место актерского действа требует не только своего архитектурного оформления, оно вступает в еще более тесную связь с игрой актера как элемент, ограничивающий и определяющий пространство действия актера, цель и направление его движения и, наконец, в самом ходе игры, как некое вспомогательное средство, уже в виде реквизита или орудия, способствующего выполнению жеста. Несущественно, выступит ли оно в виде отдельных элементов этого пространства или в виде обстановки в пространстве. Далее, действие вокруг актера есть действие, определенное содержанием, и, как таковое, оно требует определения места и формы действия. Эту определенность нам может дать опять-таки только изобразительное искусство. Оно здесь вступает в еще более тесный контакт с актером, ибо еще ближе связано с содержанием актерской игры. Более того, изобразительное искусство (живопись) весьма важное вспомогательное средство для того, чтобы сделать содержание этой игры более ясным. Живопись по отношению к актеру выступает как выразитель истинности и объективности окружающей его среды. Она ее ограничивает, сообщает цель и смысл движению актера в пространстве. Чтобы живопись могла этого достигнуть, она должна определенным образом трансформироваться и найти средства для того, чтобы в качестве доминирующего элемента заполнить актерское пространство, но при этом не нарушить условий, которые это пространство, как пространство актерское, то есть пространство игры актера, создает благодаря своему специфическому характеру.

Эта задача, по существу своему архитектурная, точно так же как и архитектура, закладывает первоначальные основы актерского пространства. Когда мы вспомним основную позицию актера по отношению к зрителю, то увидим, что в понятие театра входит архитектура как момент обозрения, причем и со стороны актера и со стороны зрителя. Любая архитектура, разумеется, способна быть объектом обозрения, но архитектура на сцене обладает этой особенностью в значительно более определенной форме. Обычная, повседневная архитектура имеет, разумеется, более существенные функции, чем быть объектом обозрения. Зритель повседневной архитектуры находится вне ее, движется вокруг нее. В случае со сценической архитектурой зафиксированы и зритель, и актер, действующий внутри ее. И на самом деле, в движении находится только архитектура. Не только в смысле изменения ее планов в соответствии с условиями изменения места актерского действия, но и в том смысле, что она является подвижным элементом, который определяет ее изменения для того, чтобы приблизить ее к актеру. Архитектура должна также стать и мотивом актерского действия, а понятие мотивировки действия по своей сущности является динамичным, стало быть, подвижным, не само по себе, а определенной исходной точкой для движения актера.

Архитектура предназначена выполнять двоякую роль. Быть отображением действительности, но в то же время так ее выражать, чтобы это не уничтожало актерского движения и действия, а помогало ему. Она, стало быть, должна исключить из своего содержания все то, что не имеет отношения к актерской игре, и заменить эти элементы тем, что во время актерской игры будет проявляться как характерная черта актерского творчества. Чтобы резюмировать разговоры, которые ведутся по поводу нашего взгляда на отношение изобразительного искусства к театру, то есть о так называемом реализме декораций на сцене, на основании приведенного нами анализа мы можем сделать вывод, что любая декорация должна быть реалистичной в такой степени, в какой абсолютно реалистично актерское действие, то есть действие, неразрывно связанное с восприятием действительности, но точно так же она должна быть и нереалистичной, ибо исключает из себя все то, что не является важным, как предмет актерского восприятия.

**Глава 3. Художественно-педагогическое воздействие сценария на аудиторию**

**3.1. Восприятие личностью сценарного материала**

Восприятие личностью сценарного материала – это восприятие опосредовано прошлым социальным опытом, опытом в целом, чувствами, мыслями о сегодняшнем дне. Другими словами: в единстве сознания и деятельности, их взаимосвязи и взаимообусловленности происходит осуществление регуляции восприятия личностью всего происходящего.

В психологии различаются: восприятие с преобладанием познавательной направленности и восприятие с преобладанием эмоционально-оценочного отношения к действительности. Соотношение познавательной и эмоционально-оценочной направленности восприятия может быть многовариантным. Преобладание эмоционально-оценочных моментов в народном художественном творчестве вызывается, прежде всего, ситуациями, связанными с преобладанием заблуждений, ошибочных взглядов и оценок, с доказательством преимуществ одних духовных ценностей перед другими.

Интерес к содержанию художественного творчества реализуется через направленность чувств, в стремлении познать глубже смысл происходящих событий, дать им оценку, выработать к ним устойчивое отношение и мотивировать свое поведение.

Воздействие субъекта на объект, на его восприятие захватывает одновременно область чувств и разума, а эффективность воздействия на эмоциональную и рациональную сферу познания во многом определяется степенью и характером, как самого воздействия, так и присутствием объективных и субъективных факторов, конкретной ситуацией.

Уровни восприятия художественного творчества зависят от личностных представлений и осуществляются при различных фазах протекаемого процесса. Каждая такая фаза характерна своими особенностями взаимодействия личностных представлений, восприятием и мышлением. Выделяются три фазы формирования представлений. Первая фаза характеризуется недостаточной расчлененностью и схематичностью отражения целостной ситуации и ее элементов. С точки зрения восприятия народного художественного творчества его можно охарактеризовать как психологическое состояние, когда имеющиеся знания и возможности восприятия не позволяют понимать информации в полном объеме, а улавливать лишь ее часть, без достаточного понимания сущности. Представления второй фазы могут быть адекватными и конкретными по отдельным признакам и неадекватными, схематичными для целостной ситуации и ее элементов. Представления третьей фазы отличаются осмысленностью, адекватностью и конкретностью отражения целостной ситуации и ее элементов. Взаимоотношение восприятия, представления и мышления имеют место в каждой фазе, причем различное, и зависит от уровня осмысления характерных признаков объекта и его конкретных элементов.

В ходе смыслового, интеллектуального и художественного воздействия сценарного материала участники коллектива воспринимают идеи в виде образов и понятий, осуществляют мыслительную переработку информации. Усвоение информационного потока различными группами участников художественных коллективов является необходимым первичным условием воспитания и развития личности. [11]

Практика и социологические исследования показывают наличие самых разнообразных интересов у участников, которые являются носителями и распространителями художественной культуры.

Наличие общих интересов у разных людей служит объективным условием формирования художественного коллектива.

Существует два типа интересов – социальные и коллективные. Первые характеризуют личность как таковую, вне связи с конкретным источником информации. Однако вступив в более или менее постоянную связь с источником информации, он становится ее потребителем и в это своем качестве проявляется через коллективные (групповые) интересы. Специалисты и руководители театральных коллективов без овладения мастерством работы с коллективом не могут выполнить своей основной задачи – влиять на сознание участников.

Отношения художественного коллектива с источником информации постоянно развиваются, меняются, приобретают новые формы, могут прерываться и возобновляться. Поэтому для участников художественного коллектива ценностное значение приобретает не только содержание информации, но и ее носитель.

Коллектив, следовательно, не может рассматриваться как сумма разобщенных индивидов. Он живет своей жизнью, и, чтобы управлять им, нужно знать, какими качествами он характеризуется, каковы его отличительные черты.

Личность воспринимает информацию, основываясь на своем прошлом опыте. Но при восприятии конкретного содержания участвует не весь опыт, не вся накопленная в жизни информация, а только ее часть, которая имеет или может иметь отношение к данному содержанию.

Чтобы информация была воспринята и усвоена, она должна представлять для коллектива определенную ценность, затрагивать личные, порой эгоистичные интересы каждого. Коллектив охотнее обсуждает вопросы, в которых чувствует себя достаточно компетентно и по которым личность может высказать свое суждение, касающееся ее непосредственно. Предрасположенность характеризует эмоциональное отношение коллектива к подаче информации, как она будет затем оценена залом, аудиторией.

В то же время было бы ошибкой ставить предрасположение в прямую зависимость от осведомленности коллектива. В силу тех или иных обстоятельств отдельные события приковывают к себе внимание, даже если личность не готова к глубокому пониманию. Информация приобретает ценностное значение лишь в том случае, если она затрагивает интересы данного коллектива. Личность сознательно или несознательно ищет ту информацию, которая отвечает ее ценностным представлениям и, напротив, склонна избегать такой информации, которая идет в разрез с ее интересами.

С подготовленностью и предрасположенностью связано еще одно свойство личности – это ее активность. Она проявляется в волевых качествах коллектива, обладает определенной самостоятельностью, своим поведением коллектив выражает свою волю. Коллектив, таким образом, характеризуется тремя основными составляющими – подготовленностью, предрасположенностью, активностью. [16]

Коллектив может быть спокойным и возбужденным, заинтересованным и равнодушным, благожелательным и неприветливым, доверчивым и настороженным. Нет состояния вообще – вне времени и места, вне связи с конкретным процессом. Нельзя говорить о равнодушии участников художественных коллективов безотносительно к чему-либо. Равнодушные к одному, они проявляют живейший интерес к другому. Не пользующаяся популярностью тема спектакля сегодня, завтра может привлечь к себе внимание коллектива. Переменчивость состояния коллектива обязывает учитывать изменяющуюся обстановку и не полагаться на прошлое знание коллектива, каким бы оно полным не было.

Состояние коллектива можно классифицировать по следующим типам:

* состояние готовности, то есть подготовленность или неподготовленность, слабая подготовленность участников; подразумевается не только уровень их знаний, но и степень сознательности и т.д.;
* состояние заинтересованности, которые связаны, прежде всего, с характером предрасположений коллектива, при этом учитывается как интерес к содержанию информации, так и отношение к ее актуальности, способам ее подачи;
* состояние активности, отражающее разную степень поведенческих актов коллектива.

Умение руководителей художественных коллективов не только учитывать состояние коллектива, но и формировать его путем целенаправленного воздействия имеет решающее значение в процессе воспитания и развития личности в условиях художественного коллектива.

Естественно, что различные коллективы требуют от руководителей и специалистов выбора различных тактических и стратегических приемов.

Таким образом, оптимизация процесса восприятия сценария возможна при условии углубленного анализа содержания всех направлений художественной деятельности с учетом психологии восприятия их коллективом. Лишь в этом случае механизм восприятия художественной информации участниками художественного коллектива можно будет рассматривать как единый коммуникативный процесс, составляющий основу воспитания личности в условиях художественного коллектива.

**3.2. Нравственно-психологическое воздействие сценария театрализованного представления на социальный стереотип молодежи**

Прежде всего, попытаемся дать определение тому, что же такое социальные стереотипы. Это важно сделать, так как такие термины, как стереотип, предрассудок, дискриминация, расизм, сексизм, эйджизм во многом пересекаются. По большому счету каждый из приведенных терминов предполагает некую негативную оценку какой-либо группы или индивида - в этом состоит некоторое сходство этих терминов и соответственно явлений.

Однако немаловажно заметить, что наряду со сходством, данные термины и стоящие за ними явления имеют ряд специфических отличий, нюансов, в которых следует получше разобраться, дабы не возникало путаницы и дабы предмет стал более ясен.

Итак, «Социальный стереотип - (от греч. stereos - твердый, typos - отпечаток) - устойчивое, категоричное и крайне упрощенное представление (мнение, суждение) о каком-либо явлении, группе, исторической личности, распространенное в данной социальной среде.»[10]

В 1918 г. У. Томас и С. Знанецкий ввели в научный обиход понятие социальной установки. В дальнейшем оно уточнялось и конкретизировалось, и наиболее общепринятым на сегодняшний день является определение Г. Олпорта: «Установка есть состояние психонервной готовности, сложившееся на основе опыта и оказывающее направляющее и динамическое влияние на реакции индивида относительно всех объектов или ситуаций, с которыми он связан»

«Стереотип - мнение о личностных качествах группы людей. Стереотипы могут быть чрезмерно обобщенными, неточными и резистентными к новой информации"

То есть из данных выше определений можно видеть, что стереотип - это нечто устоявшееся. Также, мыслить стереотипно - это значит во многом обобщать. Кроме того, важно заметить, что стереотип - это понятие более широкое, чем, скажем, предрассудок.

Можно выделить 4 основные характеристики стереотипов, влияющие на коммуникативное поведение.

Стереотипизирование — результат когнитивного «отклонения», вызванного иллюзией связи между групповым членством и психологическими характеристиками (например, англичане консервативны, немцы - педантичны).

Стереотипы влияют на способ прохождения информации, ее отборе (например, об ингруппе обычно запоминается наиболее благоприятна информация, а об аутгруппе — наиболее неблагоприятная).

Стереотипы вызывают ожидания определенного поведения от других, индивиды, невольно пытаются подтвердить эти ожидания.

Стереотипы рождают предсказания, склонные подтверждаться (поскольку люди невольно «отбирают» модели поведения других людей, согласные ее стереотипами.)

Главные выводы исследований в области социального стереотипа представим в виде следующих шести положений:

1)Люди с легкостью проявляют готовность характеризовать обширные человеческие группы (или «социальные категории») недифференцированными, грубыми и пристрастными признаками.

2)Такая категоризация стремится оставаться совершенно стабильной в течение очень длительного периода времени.

3)Социальные стереотипы в некоторой степени могут изменяться в зависимости от социальных, политических или экономических изменений, не этот процесс происходит крайне медленно. [16]

4)Социальные стереотипы становятся более «отчетливыми» и враждебными когда возникает социальная напряженность между группами.

5)0ни усваиваются очень рано и используются детьми задолго до возникновения собственных мнений о тех группах, к которым они относятся.

6)Социальные стереотипы не представляют большой проблемы, когда не существует явной враждебности в отношениях групп, но их в высшей степени трудно модифицировать и управлять ими в условиях значительной напряженности и конфликта.

Народное художественное творчество оказывает определенное воздействие на ломку стереотипов, их нравственно-психологическое оздоровление. Народное художественное творчество, как и любое художественное творчество, обладая массивом художественно-эстетической информации пытается разрушить устоявшиеся нормы поведения современной молодежи. Да, на первый взгляд это нелегко, так как сформировавшиеся установки стереотипизированного поведения молодежи оказываются настолько осознанными и «своими», что принимать какую то ни было информацию данная категория не способна, но данный факт и не утверждает, что художественное восприятие народного художественного творчества не окажет никакого значения.

Молодежь стереотипного поведения ходит в театры, смотрит кинофильмы, посещает концерты, но, несмотря на это воспринимает лишь ту информацию, которая близка ее интересам, ее взглядам (хотя зачастую это негативная информация, не несущая в себе ценностных установок).

Средства массовой информации оказывают огромное воздействие на человека в целом, тем более на молодежь, которая черпает и программируется на ценностях, пропагандируемых на страницах печатных изданий.

Развитие средств массовой информации привело к тому, что многие культурно-эстетические ценности, бытовавшие ранее стали постепенно терять силу и уступать лидирующие позиции. «Железный занавес» коммунистической России позволял концентрировать то национальное, что характерно русскому народу и каждому отдельному человеку. После выхода России на международную арену с демократическими принципами равенства и свободы, в том числе и свободы слова российскому читателю и зрителю открылись те «заповедные» идеалы и ценности зарубежья, которые ранее были недоступны. Поток ценностных ориентаций, как Запада, так и Востока был настолько непредсказуемым, что российская молодежь просто стала неспособна отсортировывать то негативное, что оказывает деморализующее воздействие на психику.

Смена ценностных ориентиров российской молодежи привела к ломке социального стереотипа: принятие новых тенденций развития моды, вкусов и стиля, а также это стало заметно и в поведении, отношении к окружающим и самому себе. «Продвинутость» и вседозволенность стала приводить к таким негативным последствиям, как увеличение числа наркоманов, таксикоманов, детского алкоголизма, свободы поведения в выборе партнеров, интима.

Развращенность нации с каждым годом становиться видна и невооруженным глазом, так как средства массовой информации пытаются донести до нас, что именно это и является «нормой», и молодежь перенимает с экранов телевизоров поведение полюбившихся актеров, снимающихся в фильмах, где нет нормальных психо-эмоциональных установок. Насилие, проституция становиться чуть ли не достоянием теле-индустрии.

СМИ в настоящее время перестали нести принципы добра и справедливости, дружбы, чести и совести, а также отношений искренней любви, ради которой ты готов на все. Теперь же «старые фильмы», как их называет молодежь перестали вообще восприниматься зрителями в возрасте от 18 до 25 лет.

Рекламные видео-ролики также несут не всегда положительный, созидающий посыл, а чаще даже направлены на разрушение сознания и не всегда этичны. Большую часть рекламного пространства в СМИ занимает алкогольная продукция и реклама сигарет; и в наши дни уже поздно объяснять представителям молодежи о вреде алкоголя и курения для здоровья.

Россия страна многонациональная и тем более с огромным историческим прошлым, которое наполнено патриотизмом, взаимовыручкой, чувством любви к родине – все это и отличает русского человека от представителя запада, с «продвинутой» культурой. [9]

Интернет, как одно из средств массовой информации поистине оказывается «мусорной свалкой», а ведь в действительности сколько нужной и поистине ценной информации содержится на его сайтах.

Негативное воздействие СМИ на формирование социальных стереотипов в какой-то степени и является зарождением такого явления, как экстремизм и сепаратизм, и как итог всего терроризм и экстремизм.

Молодое поколение перестает осознавать за вседозволенностью то истинное свое предназначение на Земле, теряет корни родства, меняет отношение к другим и самому себе, забывает о чувстве патриотизма – или все ранее перечисленное становиться для него просто развлечением, большой «тусовкой», где можно пренебрегая культурным достоянием своего народа «оторваться по полной».

В данном случае огромная воспитательная роль возлагается на педагогов и руководителей кружков, ансамблей и студий художественного творчества, где и происходит постепенное рассасывание прежних взглядов и замена их новыми, социально и нравственно оправданными, ценностно значимыми.

Сложен для рассмотрения и тот факт, что такое социальный стереотип? И когда именно происходит его рождение и эволюция? Специалисты изучения данной проблемы здесь остаются бессильны, но известно лишь одно, что зарождение стереотипа возможно в любом социальном положении, в любой возрастной отрезок времени, в любой социальной среде.

Однозначным остается утверждение, что лишь нравственно-эстетическое воспитание и здоровое эмоциональное психологическое состояние способны препятствовать рождению стереотипов и способствовать развитию индивидуально-личностных качеств каждого отдельного человека с его внутренней и внешней уникальностью.

**3.3. Преодоление воздействия субкультуры на молодежь ресурсами сценарного материала театрализованного представления**

### Данная проблема в настоящее время играет одну из важных в области педагогики, т.к. этот факт ставит под угрозу нравственный упадок молодежи. Молодежь и подрастающее поколение не способно еще самостоятельно отфильтровывать нужное и ненужное для себя, тем более все то, что предлагают нам СМИ и Интернет нуждается в детальном изучении специалистов с точки зрения воздействия данной информации на личность, на ее морально-нравственные установки.

### Современная молодежь считает модным не только все перенимать с Запада, но подражать, жить и развиваться по их образцу. По их мнению все новое – это «супер». Однако они и сами не подозревают, что именно происходит нравственный и интеллектуальный упадок их развития.

Молодое поколение перестает осознавать за вседозволенностью то истинное свое предназначение на Земле, теряет корни родства, меняет отношение к другим и самому себе, забывает о чувстве патриотизма – или все ранее перечисленное становиться для него просто развлечением, большой «тусовкой», где можно пренебрегая культурным достоянием своего народа «оторваться по полной».

Предотвращение негативного влияния на социализацию личности возможно осуществить только в том случае, как считают многие исследователи данной проблемы, если мы станем понимать где «наше», а где «чужое», что можно, а что нельзя, начнем поистине любить свою страну, свой народ ее населяющий, свою культуру, свои научные достижения, пытаясь тем самым преумножить то великое и ценное, что есть у нас.

Да, разумеется, неправильным было бы считать, что все новое в мире искусства, моды, шоу-бизнеса враждебно; разумеется – нет. Но зачастую именно это новое и является фактором дезорганизующим личность как таковую и общество в целом. [17]

Художественное творчество – это творчество, на котором воспитывалось не одно поколение, и в наших генах уже заложены отголоски и образцы его произведений. Народное творчество – это прежде всего, то что проверено веками. Оно способно нести в себе патриотизм, эстетическую направленность, силу характера, и оказывать воспитательное воздействие на личность. Перенимая в качестве примера поступки героев народного творчества, их силу воли, их преданность отечеству мы становимся похожими на них, хотим вести и держаться как они в жизни.

Сценарный материал, основанный на художественном материале всегда несет в себе отражение всего того, что было накоплено веками, и аккумулировано и переработано современностью.

Театрализованное представление оказывает целостное эстетическое, духовно-нравственное воздействие на личность, освобождая ее от запрограммированных современным течением жизни негативных проявлений субкультуры.

Субкультура неспособна воспитать в человеке личностные качества в том объеме, как это способно сделать народное художественное творчество, имея в своем арсенале вековой запас народной мудрости, неподражаемой выразительности

**Заключение**

Художественное творчество на протяжении своего исторического развития и становления накопило богатый опыт, который в настоящее время необходим для воспитания и развития личности.

Тематика народного творчества слишком разнообразна и касается всех сфер деятельности человека, охватывает все исторические эпохи, отражает все беды и несчастья не только народных масс, но и отдельных персонажей. Народное художественное творчество настолько велико по масштабности своего охвата и художественной выразительности, что невозможно представить и проследить его барьеров.

Проблема развития и воспитания личности средствами народного художественного творчества в настоящее время стала одной из актуальных проблем среди руководителей народных коллективов и творческих групп, так как современная молодежь пытается брать пример с западных образцов сиюминутной культуры, что зачастую даже противоречит всем моральным и социальным установкам общества, и лишь народная культура способна показать кто мы на самом деле, кто наши предки и прислушаться к себе.

Профессиональная подготовка специалистов в области художественного творчества не может игнорировать эстетическое и нравственное воспитание, которое, и отражено в произведениях народного искусства, народного художественного творчества.

Сценарный материал должен подбираться таким образом, чтобы данное воздействие на аудиторию было широкомасштабным и действенным, а следовательно для этого необходимы навыки и умения в области драматургии и сценарного мастерства.

**Список использованной литературы**

1. Аль Д.Н. Основы драматургии. – Л., 1988
2. Аникин В.П. Русский фольклор. – М, 2000
3. Веселова Ю.Г. Духовно-нравственный потенциал русского народа. – М., 2003.
4. Калинина С.А. Духовная культура России. – М., 2004.
5. Каргин А.С. Воспитательная работа в самодеятельном художественном коллективе. – М.: Просвещение, 1984.
6. Каргин А.С. Народная художественная культура. – М., 1999
7. Каргин А.С. Самодеятельное художественное творчество. – СПб., 2000
8. Костромичева Е.Ф. Русский фольклор. – СПб., 2000.
9. Куликова С.Т. Культура и личность. – М., 2002.
10. Кусков М.Н. Культурное возрождение, как перелом… - М., 2001.
11. Наумова К.А. Художественное творчество и художественная культура. – М., 2001
12. Незнанский Е.И. Культура, которая живет… - М., 2000.
13. Нестребов Г.Л. По следам истории прошли: о роли народных баллад. – М., 1998
14. Панин Т.Д. Русский прорыв: быть или не быть народному искусству. – М., 2000
15. Пахомова Н.К. Сценарное мастерство и драматургия. – М., 2005.
16. Петровский Е.Н. Культурное наследие. – М., 2001.
17. Поздных И.К. Художественное творчество и театр в России. – М., 2003
18. Прохоров Ю.Н. Российская культура на пороге XXI столетия. – М., 2000.
19. Сергеев Л.В. Театральные коллективы. – Киев, 2000.
20. Шведова М.Д. Русская культура. – СПб., 2001.
21. Яснополянская З.И. Культура личности. – М.: Просвещение, 1999.