

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ
І МИСТЕЦТВ**

ОЛЕНА КОСІНОВА

**СЦЕНАРНА МАЙСТЕРНІСТЬ
ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ВИДОВИЩ**

ПІДРУЧНИК

Київ 2018

УДК 792.78:82-2(075)

К 71

Рецензенти

Р. М. Єсипенко, доктор історичних наук,
професор кафедри культурології та культурно-мистецьких проектів
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

М. М. Барнич, кандидат мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри тележурналістики, дикторів та ведучих телепрограм

Г. П. Погребняк, кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

В. В. Неволов, кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
лауреат Державної премії України ім. І. П. Котляревського

*Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 2 від 26.09.2017)*

Косінова О. М.

К 71 Сценарна майстерність театралізованих видовищ : підручник. Ки-
їв : НАКККіМ, 2018. 164 с.

ISBN 978-966-452-278-3

У нинішніх соціальних умовах, що склалися в нашій країні, видовищно-розважальні мистецькі заходи набувають оновлених форм. Створюються дозвіллі заклади з новітньою організаційною та фінансовою структурою. Режисер естради має враховувати це в організації та проведенні театралізованих заходів для дітей, молоді, телевізійної естради тощо. Автор видання розробила й упровадила на практиці цілу низку прийомів, знання яких стане в нагоді при створенні розважальних шоу-програм, театралізованих концертів та окремих номерів.

Підручник призначено для студентів (майбутніх акторів, артистів естради, режисерів, сценаристів, продюсерів), викладачів і аспірантів мистецьких закладів вищої освіти, слухачів курсів підвищення кваліфікації, інститутів післядипломної освіти; а також може бути корисним для всіх, хто намагається знайти своє місце в системі сучасного шоу-бізнесу й оволодіти мистецтвом створення сценаріїв мистецьких заходів.

УДК 792.78:82-2(075)

ISBN 978-966-452-278-3

© О. М. Косінова, 2018
© НАКККіМ, 2018

ЗМІСТ

Передмова	4
Розділ 1. Предмет, мета та завдання курсу	
1.1. Літературний сценарій.....	6
1.2. Поняття «театралізація», її основні види.....	20
1.3. Виразальні засоби театралізації: символ, метафора, алегорія	22
1.4. Драматургія «зримих» форм: факту, вірша, пісні, байки.....	25
1.5. Малі форми драматургії.....	36
1.6. Інсценізація літературних творів	47
1.7. Особливості драматургії театралізованих форм	50
Розділ 2. Сценарний задум. Монтаж	
2.1. Сценарний задум як творчий процес	72
2.2. Архітектоніка сценарію театралізованих форм	78
2.3. Особливості монтажу в драматургії театралізованих вистав і масових свят	83
2.4. Використання засобів ідейно-емоційного впливу в сценаріях театралізованих вистав і масових свят	112
2.5. Збірний концерт. Театралізований тематичний концерт як форма естрадного мистецтва.....	118
2.6. Сценарний задум театралізованого тематичного концерту	125
Розділ 3. Дитячі свята	
3.1. Поняття «жанру», «жанровий план». Види масових свят для дітей	127
3.2. Драматургія естрадної театралізованої вистави, шоу-програми.....	131
3.3. Багатогранність і характерні риси масового свята	147
Рекомендована література	160

ПЕРЕДМОВА

Підручник є першим виданням, у якому викладено загальні методологічні та методичні основи мистецької освіти на прикладі виховання фахівця мистецької сфери – сценариста, режисера.

Першочерговим завданням вищої освіти сьогодні є розвиток творчих здібностей майбутнього спеціаліста в галузі організації видовищно-розважальних ігрових форм.

Створення і постановка сценарію театралізованого дійства – це, як правило, є єдиним і нерозривним процесом. Саме цей факт відображає специфіку мистецтва естради в цілому, специфіку режисера естради, як утілювача в собі професії режисера і сценариста. Навіть, коли в концерті є драматургічна першооснова, постановка номера і театралізованого дійства потребує від режисера поглибленої та щоденної роботи з автором, унесення змін і доповнень до сценарію. Саме тому на естраді режисер і сценарист часто стають рівноправними співавторами, хоча і не завжди офіційними.

Предмет слід вивчати в тісному зв'язку з іншими дисциплінами, насамперед спеціального циклу, що сприятиме глибшому засвоєнню студентами теорії та методики організації видовищно-розважальних, комплексних театралізованих, художньо-танцювальних та інших ігрових форм, оволодінню мистецтвом організації, а саме – умінням здійснювати оригінальне рішення культурно-мистецьких заходів.

Навчальне видання містить основні принципи побудови сценарію дозвіллевих, розважально-ігрових і шоу-програм, розкриває основні ідеї, етичні й естетичні принципи організації дозвіллевої діяльності в розвитку, у русі, у процесі їх формування й утвердження.

Досить непроста роль естрадного драматурга або ж сценариста, творця літературної основи майбутнього дійства, номера, театралізованого концерту, мюзиклу, різного роду шоу і свята. Тому й оволодіння основами професії сценариста є доволі складним завданням.

Підручник має три основні розділи.

У першому розділі викладено методику організації та проведення масово-розважальних ігрових і шоу-програм у різних ситуаціях відпочинку та розваг, основні тенденції розвитку видовищно-розважальних мистецьких заходів в Україні й світі; розкрито принципи керування аудиторією в процесі проведення масових заходів.

Запропоновано педагогічні принципи створення самостійної сценарно-режисерської розробки масово-розважальних заходів.

У другому розділі зосереджено увагу на методах навчання як основі формування практичних навичок написання літературного сценарію в процесі проведення масових заходів.

Особливу увагу приділено технологічним засобам прищеплення навичок створення самостійних сценарно-творчих розробок і проведенню масово-розважальних заходів.

Визначено методологічні основи написання сценаріїв дозвіллевих, розважально-ігрових і шоу-програм.

У підручнику викладено правила написання сценаріїв, що стосуються відносно нової, так званої «корпоративної культури». У наш час вона плідно розвивається. У цьому зв'язку виникають особливі умови та розробляються підходи до проведення в цій сфері свят, а також численних театралізованих концертних заходів.

Вивчення курсу «Сценарна майстерність театралізованих видо-вищ» студентами всіх театральних спеціалізацій факультету режисури і шоу-бізнесу починається з другого курсу й триває до четвертого, тобто займає основну частину навчального процесу через те, що ця дисципліна закладає основи професійних знань і умінь.

Сучасна практика масових видовищ показує, що недооцінка ролі сценариста, естрадного драматурга є результатом деградації багатьох різновидів естрадної драматургії. Тому одним із важливих завдань, яке стоїть перед режисером естрадних програм і масових заходів, є підвищення власного статусу сценариста естрадного номера та концерту.

Історія масових свят дає надзвичайно багатий матеріал для того, щоб зрозуміти специфіку одного з самих мобільних і завжди улюблених народом видів мистецтва.

Завданням підручника є не тільки розкриття необхідних прийомів, використовуваних сценаристами і режисерами при створенні театралізованих концертів, шоу-програм, масових заходів і окремих номерів, важливо розбудити уяву тих, хто готується до роботи на естраді, у шоу-бізнесі й пробує себе в жанрі драматургії малих форм, допомогти їм у самостійній творчості.

Отже, для того щоб успішно творити на естраді, необхідно знати, що було зроблено до тебе. Але цього замало. Необхідно володіти достатньою уявою, уміти придумувати, складати, створювати щось нове, оригінальне, таке, що не має аналогів у минулому.

Розділ 1. ПРЕДМЕТ, МЕТА ТА ЗАВДАННЯ КУРСУ

1.1. Літературний сценарій

*«Кожна людина, яка здатна створювати
витвори мистецтва,
просто зобов'язана знати закони
їхньої побудови»*

В.І. Немирович-Данченко

Для будь-якої творчої людини важливо вміти «виражати свої думки... помічати і запам'ятовувати характерні дрібниці». Сценарій – це літературне джерело, з якого починається течія сценічного мистецтва. Сценарій – це детальна літературно-режисерська розробка святкової події, у якій послідовно зазначається все, що відбуватиметься на сцені.

Режисер, який хоче розвинути в собі якості сценариста, передусім повинен любити і вміти писати, мати розвинену фантазію і багатий словниковий запас. Але насамперед – мати творчий талант, ерудицію, а також упевненість у собі, інтуїтивне мислення, почуття стилю; бути працьовитим, уважним, комунікабельним і безконфліктним. У режисера-сценариста має бути розвинене сценарне мислення, тобто вміння конструювати життєві ситуації, пов'язувати їх між собою, мотивувати вчинки героїв.

Створення сценарію неможливе без:

- багатого словникового запасу;
- образної системи висловлення думки;
- режисерського бачення і знання сценічних законів;
- розвиненої уяви і фантазії;
- уміння спостерігати життя і втілювати багаж спостережень у сюжеті, події та обставини, зберігаючи при цьому важливі, цікаві деталі та уникаючи непотрібних подробиць.

Першочерговим завданням для режисера є не навчитися писати сценарії, а навчитися розвивати свою уяву, фантазію, дотримуючись законів драматургії.

Слово «сценарій» (італ. *scenariò*, від латин. *scaena* – сцена), має кілька значень.

1. У драматичному театрі існує поняття режисерського сценарію, що містить як дієвий аналіз п'єси для її сценічного трактування, так і партитуру сценічних ефектів (світло, перестановка декорацій,

звуковий і музичний супровід тощо). За таким сценарієм помічник режисера, що відповідає за проведення спектаклю, стежить за своєчасним виходом на майданчик дійових осіб і за роботою технічних цехів (монтувальників, освітлювачів, звукооператорів).

2. У драматургії термін «сценарій» може стосуватися майбутньої п'єси, нарису драматичного твору (частіше – «сценарна розробка»).

3. У балетному театрі та на естраді сценарій включає детальне написання сюжету номера з усіма жанровими й акторськими партіями.

4. В оперному театрі термін «сценарій» вживається як синонім слова «лібретто» драматургічного плану вистави.

Створюючи сценарії, важливо враховувати психологію глядача, щоб отримати не лише максимальний ефект внутрішнього проникнення самим сценарієм, але і максимальною віддачею. Продуманий, яскравий сценарій і професійна команда організаторів залишають незабутні враження від видовища та допомагають об'єднати всіх учасників в єдиний і сильний механізм. Створення сценарію – це складний, творчий процес, що включає періоди накопичення інформаційно-змістового матеріалу, формування задуму, написання драматургічного твору. Авторів сценарію необхідно так поєднати всі його компоненти, щоб у результаті вийшов цілісний драматургічний твір.

У сценарії важливі будь-які художні засоби: слово, музика, бутафорія, реквізит, пантоміма, хореографія, акторська майстерність, світло, кінофрагменти, аудіо- і відео ефекти, спецефекти (сніг, дощ, вітер...).



Цирк дю Солей. Вистава «LUZIA – A waking dream of Mexico»

Усі виражальні засоби повинні «працювати» на тему та ідею сценарію. Текст сценарію є своєрідним словесним прообразом майбутнього видовища.

Слово – це майже єдиний інструмент і будівельний матеріал сценарної творчості. Тому воно вимагає поваги, необхідно його відчувати, уловлювати підтекст, різноманітні нюанси, пам'ятаючи про його багатозначність. Слово не лише інформує, але й зображує, і тому воно лежить в основі сценарної роботи. У сценарії слово має бути дієвим, тобто створювати видовище. Не слід перевантажувати сценарій зайвими словами – це послаблює конфлікт, заважає дійовим особам, ведучим, відвертає увагу глядача від теми, через перевантаження тексту важко сприйняти (зрозуміти) ідею.

Існує правило: інформація зорова краще сприймається, ніж та, яка має форму слова.

Сучасна драматургія театралізованих вистав, свят повинна мати яскравий, дієвий характер, тому сценаристові слід обережно користуватися словами, враховуючи технічні можливості: аудіо, проекції, комп'ютер.



Спектакль «Історія кохання. Комедія помилок».
Режисер – Дайнюс Казлаускас. Автор – Жеральд Сиблейрас

Сценарист і режисер-постановник, або організатор заходу (частіше це одна і та сама особа) шукають способи втілення слова в діях, тобто його дієві еквіваленти.

Сценарій – це літературний твір, але твір, який має дві основні особливості.

1. По-перше, він адресований дуже вузькому колу читачів (замовник, актори, режисер). Тож сценарист повинен враховувати, наскільки це можливо, інтереси замовника й індивідуальні пристрасті режисера.

2. По-друге, автор сценарію має думати не лише про літературні здобутки свого твору, але і про те, що він призначений для сцени,

тобто читачі сценарію, і передусім режисер, повинні мати чітке уявлення, що і як утілювати у виставі, що є основним.

Сценарій повинен містити просторові авторські характеристики персонажів – читач і глядач мають отримати уявлення про характер тої чи іншої діючої особи за його вчинками, поведінкою в різних ситуаціях. У сценарії не потрібні описи внутрішнього світу, переживань героя, вони витікають із дій героя.

Отже, сценарій містить і літературний, і режисерський матеріал.

Літературний – це тема, ідея, сюжет і фабула, мова, стиль, образна система тощо.

Режисерський – це опис того, що належить ставити і показувати глядачеві (ремарка). У хорошому сценарії їх неможливо відокремити один від одного.

Отже, **сценарій** – це детальна літературна розробка змісту театралізованого дійства, у якій викладено в логічній послідовності окремі елементи дії, розкрито тему, показано переходи від однієї до іншої дії, внесено використовувані художні твори чи уривки з них, передбачено оформлення і спеціальне обладнання.

Сценарій масової театралізованої вистави відрізняється від інших видів мистецтва тим, що в ньому роботу сценариста і режисера неможливо розділити, як показує практика, понад 90% сценаристів є водночас і режисерами-постановниками масових дійств.

Сценарій театралізованого дійства як твір драматургії в літературі розглядався досить часто. Усі автори торкаються проблем створення сценаріїв театралізованого дійства, але, на жаль, кожна з запропонованих ними концепцій, як наслідок свого часу, по-перше, надто заідеологізована, а по-друге, намагання вмістити питання творчого характеру в «прокрустове ложе» педагогічної програми того чи іншого дійства не сприяють творчій імпровізації сценариста.

І ще одне істотне зауваження. Майже в усіх працях, окрім праці І. М. Туманова, сценарії називають клубними. Чому саме «клубними»? Одні (Марков О. Й. і Маршак С. Я.) пояснюють це виявом феномена «клубу» і його основи – самодіяльності, інші – тим, що організатором є переважно культурно-освітня установа, клуб, тим самим звужуючи значення театралізованих дійств і видовищ та водночас позбавляючи їх того важливого місця в мистецтві, яке їм по праву належить.



Туманов І. М. (1909–1981),
радянський актор, режисер



Книга «Сценарна технологія»
О. І. Марков педагог, народний
артист СРСР

Отже, завдання курсу «Сценарна майстерність» полягає в оволодінні методикою роботи над сценарієм, засвоєнні основних принципів відбору та художнього осмислення фактів і документів, покладених в основу того чи іншого театралізованого дійства, базуючись на основних законах драми. Для цього, передусім, необхідно засвоїти основні етапи роботи над сценарієм.

Робота над сценарієм, звичайно, починається з визначення теми та ідеї. Ці два поняття тісно пов'язані між собою. Визначити тему та ідею сценарію, як і будь-якого літературного твору, ще недостатньо, сценарій повинен бути сформованим і відповідати режисерському задуму. Народження сюжетного задуму відбувається по-різному. Сценарист може спостерігати в житті яскраві й цікаві характери людей тієї чи іншої соціальної групи і, розмірковуючи над життям, долею цих людей, зробити певні узагальнення, придумати сюжет. Так створювалися колись знамениті телевізійні вечори «Від усієї душі», так проводять ювілейні та святкові вечори різних організацій, підприємств, фірм.

Маршак С. Я.
(1887–1964),
російський поет,
драматург, перекладач,
літературний критик, сценарист





Леонтьева В. М. (1923–2007), російська телеведуча.
Телевізійні вечори «Від усієї душі»

Поштовх для виникнення сюжетного задуму дає іноді якийсь випадок (невеличка замітка в газеті, пошук людини, яка б могла стати прикладом), або це пошук події, що народжує сюжетний задум (війна, революція, стихійне лихо тощо).



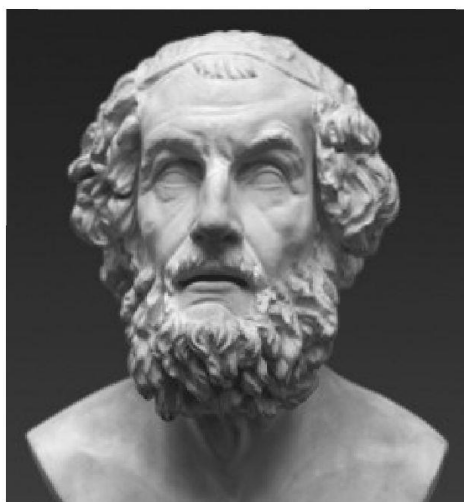
Спектакль «Під кожею», режисер спектакля – Ракафет Біньямін

Отже, що би не було до народження сюжету, творчий задум митця спирається на його життєвий досвід. Чим багатший цей досвід, тим більше в пам'яті сценариста життєвих вражень і спостережень, тим цікавіші й значиміші його задуми. Сценариста-початківця часто

бентежить те, що сюжетний задум, який виник у нього, повторює схему вже бачених постановок. Проте використання відомої сюжетної схеми зовсім не означає запозичення ідеї та образної структури баченого. Адже зображення Троянської війни від Гомера до сьогодні залишається цікавим для читача і глядача.



Троянська війна «Іліада» Гомера



Троянська війна «Іліада» Гомера,
Гомер (VIII ст. до н. е.) –
легендарний давньогрецький
поет, творець епічних поем

Конфлікт є основою сюжетного задуму сценарію, душею твору. З конфлікту неминуче випливають певні події, у взаємозв'язаному ряді яких він виникає, розвивається і завершується.

Вищезгадані шляхи пошуку сюжетного задуму не вичерпують можливих рішень у створенні сценарію. Необхідно пам'ятати, що сюжетний задум включає ряд взаємозв'язаних моментів: а) визначення основної події сценарію; б) побудова подійного ряду; в) пошук художнього образу театралізованого дійства; г) вибір жанру; д) визначення місця проведення і тривалості дії.

За виникненням задуму слідує з'ясування основного напрямку дії, і залежно від нього розпочинається наступний етап роботи над сценарієм – збір матеріалу. У ситуації, коли сценарист отримує замовлення, або ж коли він на конкурсних засадах виборює право писати сценарій на ту чи іншу тему, задум водночас є заявкою на майбутню роботу, у ньому визначені тема, ідея, послідовність і основний зміст епізодів, а також основні художні прийоми, якими користуватиметься автор при написанні сценарію, тобто основна концепція майбутньої постановки.

Звичайно, визначеність основних моментів дозволяє більш конкретно спрямувати накопичення матеріалу, який умовно можна поділити на два напрями: збирання фактичного (документального) матеріалу та художнього репертуару. У документальних джерелах використовуються урядові та інші документи, історичні довідки, періодична преса, спогади, листи тощо.

Художній матеріал легше підбирати за блоками: поезія, проза, кіно, хореографія, музика, спорт та ін. У відборі художнього матеріалу необхідно враховувати можливість його реального втілення окремими виконавцями чи колективами.

На основі відібраного матеріалу можна переходити до наступного етапу – створення сценарію. Це – пошук сценарно-режисерського (сюжетного) ходу.

Наприклад, сюжет характерний для такого жанру, як театралізована вистава або театралізований вечір, відрізняється максимальним наближенням до конкретної людини. І, розповідаючи про неї, доцільніше використати саме сюжетну побудову, що наближена до театральної вистави.

Сценарій же масового свята, яке тяжіє до більш широких узагальнень, може й не мати розгорнутого сюжету.

Сюжетним ходом у сценарії може слугувати як документ, так і художній твір. Утім, незалежно від цього художній і публіцистичний матеріал організують так, щоб сюжет розвивався від події до події.

Наприклад, в одному з театралізованих вечорів-портретів професора, викладача іноземної мови, ветерана війни було знайдено такий вдалий сценарно-режисерський хід, який об'єднав основну думку дійства та ім'я героїні – Надія, а ходом стала пісня О. Пахмутової «Надія».

Лейтмотив вечора (рядок з пісні) поєднував і водночас розділяв епізоди розповіді про героїню, викликав різні асоціації та емоційно підносив події з біографії героїні.

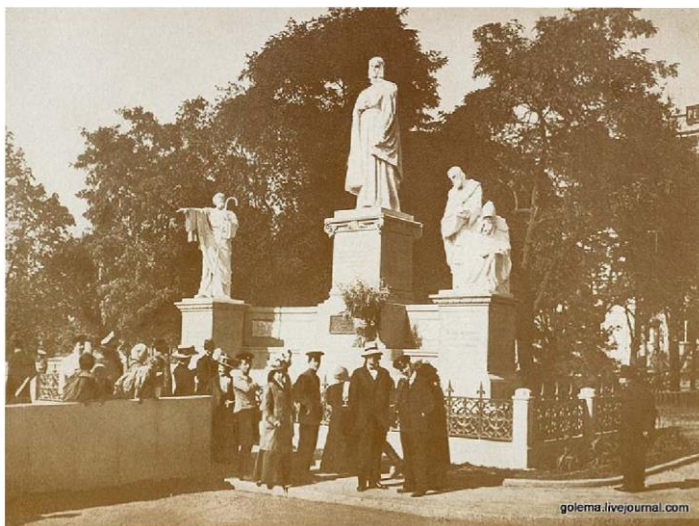
Сюжетним ходом може служити і персоніфікація вулиць, площ, пам'ятників, будинків. Уже стало традиційним на День Києва відк-

«ЭХ, ДОРОГИ»

Слова Л. Опанина
Музыка А. Новикова

хо - ло - да, тре - во - ги да степ - ной бу -
Dm Gm C7 F
ит
мо - жет, кры - лья сло - жись по - сре - ди сте -
Dm Gm7 C7 F
пей. Выст - ся пиль под са - ло - га - ми - сте -
Gm C7 F C7
ля - ми, по - ля - ми, а кругом бу - шу - ет
F Gm A7
Для окончания
A7 Dm Замедлення pp

ривати відреставровані пам'ятки культури та архітектури, пам'ятники визначним діячам минулого – це і відбудова Михайлівського Золотоверхого монастиря, і відкриття пам'ятників княгині Ользі, Ярославу Мудрому та ін. У таких випадках ці пам'ятки неначе від свого імені оповідають про історію міста, про ті події, свідками яких вони були.



Пам'ятник Ярославу Мудрому в м. Київ



Новіков А.Г. (1896–1984) – радянський композитор, хоровий диригент, педагог

Сюжетним ходом у сценарії можуть бути також кінофрагменти, пісня-фрагмент з драматичного твору, або ж ведучі можуть уособлювати той чи інший образ.

Наприклад, у театралізованій виставі, присвяченій Дню Перемоги, можна, як сюжетний хід, використати кінофрагменти (документальні кадри зустрічі та вшанування переможців у Другій світовій війні). У постановці на цю ж тему ходом і лейтмотивом може стати відома пісня А. Новикова «Ех, дороги», а можуть і ведучі виступати в образах воїнів. Тобто завданням сценариста є обрати такий хід, який якнайкраще висвітлив би обрану тему.

Пам'ятник княгині Ользі, Кирилу і Мефодію. м. Київ



Пахмутова О. Н.
(народ. 9 листопада
1929) – радянський і
російський компози-
тор, автор більш ніж
400 пісень

Так, в одному зі сценаріїв до Дня Києва головними персонажами стали дві киянки: одна – часів Київської Русі, друга – сучасна. Розмова про сучасний Київ побудована на нерозумінні киянкою минулих часів того, що відбулося з тим Києвом, який вона знала. Наша ж сучасниця розкриває їй історію та зміни в Києві, і поступово в обох виникає відчуття, що їхні серця б'ються в унісон, між ними виникає та спільність, яка свідчить про одне: любов до міста і гордість за нього.

Таким чином, сценарно-режисерський хід дає можливість образного рішення, є стрижнем для монтажу окремих епізодів, сприяє тому, щоб художні ілюстрації не видавалися вставними номерами, а усні виступи – непотрібними доповненнями.

Важливо, щоб сценарно-режисерський хід був вигаданим чи знайденим на етапі розробки задуму, коли в автора з'явилася чітка концепція, визначені конкретні сценічні завдання.



Дівчинка часів
Київської русі



Сучасна українка

Звичайно, добре, якщо вдалося підібрати оригінальний хід, який допоможе розкрити ідейно-тематичний задум, але в масових виставах і святах, які відбуваються просто неба, у парках, на майданах, складно побудувати композицію. Адже людина, перебуваючи на

будь-якому святкуванні, має можливість вибрати відповідно до своїх інтересів і смаків той чи інший святковий захід, розвагу чи видовище.

Тому дехто у створенні композиції масового дійства вбачає подібність до симфонії. Змістом симфоній, як відомо, є глибокі думки і почуття, глобальні життєві проблеми та протиріччя. Звідси насправді правомірно порівнювати ці поняття, бо масові дійства присвячені найважливішим подіям у житті людини і держави.

І все ж, попри всю складність, драматургічна основа масового дійства підлягає основним законам драматургії, які було розглянуто вище (наявність експозиції, зав'язки, розвитку дії, кульмінації та розв'язки), але має також певні специфічні особливості.

ЕКСПОЗИЦІЯ – ЗАВ'ЯЗКА – РОЗВИТОК ДІЇ – КУЛЬМІНАЦІЯ – РОЗВ'ЯЗКА

Розпочнімо аналіз цих особливостей з експозиції. Перед нею в масовому дійстві стоїть двоєдине завдання: а) створити відповідну емоційну атмосферу майбутньої дії; б) поінформувати про те, що відбуватиметься. І кожен жанр театралізованого масового дійства має свої особливості щодо втілення експозиції. У святі це, наприклад, костюмовані процесії, кавалькади ряджених тощо; у театралізованій виставі експозиція може розпочатися врученням на вході символів того чи іншого свята, з вікторини на ту чи іншу тему у фойє; у театралізованому ж концерті чи вузько запрограмованій публіцистичній виставі глядачі отримують лише експоновані відомості у вигляді книжкових і фотовиставок на тему дійства. Отож, функції експозиції, хоч і однакові, але використовуються по-різному.

Тільки коли глядач більш-менш підготовлений до сприймання майбутньої дії, можна переходити до наступної частини дійства або видовища – зав'язки.

З попереднього матеріалу відомо, що являє собою зав'язка, далі слід визначити її особливості. Як правило, у масових дійствах зав'язка починається залежно від жанру і місця проведення, але суть її одна – початок конфлікту. А форми і виражальні засоби – найрізноманітніші: віршовані заставки, сценки-суперечки персонажів, фрагменти з кінофільмів тощо.

Далі композиція розгортається як і в інших драматичних творах, відбувається розвиток дії. Архітектоніка сценарію масового дійства будується з епізодів, кількість яких не визначається заздалегідь, а диктується добром тих подій, які є в основному масиві дії. Тобто

саме в цій частині здійснюється процес боротьби, її перипетій, ланцюга подій і зіткнень, у яких вирішується конфлікт.

Драматургія конфлікту в масових дійствах має свої особливості, але без нього в жодному дійстві неможливо розвивати дію, створювати яскраві образи. Щоправда, конфлікт у драматургії масового дійства – це не завжди зіткнення антагоністичних сил; він може виявлятися подоланням труднощів, перешкод при здійсненні тих чи інших позитивних цілей, у зіткненні людини з довкіллям тощо.

Наприклад, в основі календарних народних свят завжди лежить боротьба (Зими і Весни; Водяника, русалок з хлопцями та дівчатами); тим більш конфлікт має місце у святах високого громадянського звучання, він виражений не зіткненням конкретних персонажів, як у театрі, а співставленням таких глобальних понять, як війна і мир, добро і зло, краса і потворність, нацизм і гуманізм. Звичайно, для цього існує і своєрідне художньо-образне рішення видовища чи дійства, завдання яких – викликати відповідні емоції.

Наприклад, в одному зі свят, на честь Дня Перемоги, яке відбувалося на стадіоні, конфлікт був створений образними засобами кольору і руху. Із двох кутів поля під музику Д. Шостаковича назустріч одна одній рухалися дві групи учасників. Одна – у військовій формі радянських воїнів часів Другої світової війни, інша – у чорному вбранні, але вибудована у формі свастики. У центрі поля групи зустрічаються, і за допомогою гімнастичних вправ «борються» одна з одною. Поступово група у військовій формі, відсікаючи одне крило свастики за іншим, «поглинає» «чорних», і з центру вже єдиної групи-переможця злітає догори червоний прапор під урочисті звуки фанфар.

Конфлікт може виявлятися і в боротьбі антагоністичних груп, які між собою безпосередньо в дії не стикаються. Наприклад, два майданчики: на одному з них – мітинг більшовиків, на іншому – меншовиків. Такі виступи не можуть проходити водночас, а тому побудовані, як у музиці, поліфонічно. Конфлікт можна створити і за допомогою кольорів (боротьба червоного і чорного – тема Чорнобиля).

Нагадаємо ще раз, що сценарій масового дійства складається з епізодів, кожен з яких має бути логічно обумовленим і пов'язаним з попереднім та наступним.

Автори більшості масових заходів, які стосуються історії країни, міста, села, підприємств, будують сценарії переважно за хронологічною схемою, що призводить до одноманітності висвітлення таких тем. А тим часом, можна відійти від історичної послідовності, кину-

ти, наприклад, ретроспективний погляд на історію, що допоможе глибше осягнути нерозривний зв'язок минулих подій із сьогоденням. Так було побудовано один із вечорів, присвячених Дню Перемоги. Навіть лейтмотив вечора «Где же вы теперь, друзья-однополчане?» говорить про день нинішній і про минуле в епізодах: «Ми були високі і русяві», «У війни не жіноче обличчя», «Сонячне коло» та ін., де йшлося не про послідовність воєнних подій, а про місце подій і ставлення різних категорій населення до війни.

Саме завдяки своєрідності конфлікту в масовому дійстві та логічності побудови легше досягається наростання дії, яка обов'язково повинна розвиватися по висхідній від експозиції-зав'язки до кульмінації та розв'язки, від емоційно слабших епізодів до значно сильніших. Навряд чи доцільно спочатку залучати присутніх до масового активного співу чи до інших колективних дій, адже співучасть – це найвищий емоційний момент, до нього необхідно підвести, психологічно підготувати. Чималу роль тут відіграє ретельна, філігранна робота над кожним епізодом. Як вже зазначалося, закономірним для масового дійства, як для драматургії з фабульною побудовою, є звернення до епізодів. Кожен з них має внутрішню логіку побудови і повинен завершитися до того, як розпочнеться наступний. По суті, кожен епізод має закінчену композицію, у якій завжди можна вирізнути експозицію, зав'язку (поштовх до дії), кульмінацію і розв'язку. Таким чином, епізод має в мініатюрі ту саму схему, що й сюжет сценарію в цілому, тому що в кожному більш-менш тривалому моменті дія супроводжується певними обставинами. Тож обставини та ситуації, які виникають і змінюються в процесі дії, і є чинниками утворення епізодів.

Епізод, як правило, містить певну тему, яка є часткою єдиної дії всього сценарію. Крім того, в епізоді завжди зберігається єдність місця і часу дії.

Наприклад, темою святкового дійства обрано професійне свято. Кожна професія має свої відмінності, тому й з ряду епізодів, які розповідають про неї, кульмінаційним є той, у якому сконцентрована ідея. Наприклад, обряд посвячення в професію, тобто зрима залучення до професії. Відбувається передача тих або інших символів від покоління до покоління.

Після кульмінаційного моменту настає розв'язка (фінал) дії. Її відсутність або нечіткість створюють враження незавершеності дії. Фінал несе особливе смислове навантаження, тому що якнайкраще сприяє вияву активності учасників.



Дитячо-юнацька музична вокально-хореографічна студія
«Світанок», м. Київ

Поширеною формою фіналу в масовому заході є об'єднаний виступ на сцені всіх виконавців, колективний масовий спів, прийняття звернення (листа), клятви.

Особливості драматургії та режисури театралізованих масових заходів, творчий характер останньої підсилюють значення внутрішнього монтажу в сценарії та постановці будь-якого масового дійства.

Контрольні питання

1. У чому полягає специфіка драматургії різних жанрів видовищного мистецтва: естрадного концерту, театралізованої та художньо-публіцистичної вистав, масового свята?
2. Види сценаріїв.
3. Типи сценаріїв і засоби ідейно-емоційного впливу.
4. Форми сценарної майстерності.
5. Особливості сценаріїв концертних програм.
6. Жанрові особливості драматургії видовищних програм.

Рекомендована література: 1, 5, 9, 12, 29, 31, 32.

1.2. Поняття «театралізація», її основні види

Театралізація – це основний творчий метод, який сприяє емоційній подачі матеріалу та підсилює виховний ефект усього дійства засобами театру. Це явище, яке належить до галузі мистецтва і пов'язане з образним рішенням, це сплав документального та художнього матеріалу, який добирається з метою впливу на публіку. Театралізація дає можливість для більш глибокого розкриття змісту теми та ідеї всього дійства, підсилює його сприйняття та емоційний вплив на глядача.

Суть театралізації полягає в естетичному переосмисленні реальних фактів, подій, які втілюються в яскравій образній формі – це особливий метод, який має глибоке соціально-психологічне підґрунтя. Театралізація передбачає індивідуальне рішення сценариста майбутньої вистави чи дійства, яке повинно відрізнитися своєю новизною, оригінальністю, адже все, що буде відбуватися на сцені, виконуватиметься вперше. Але принцип театралізації має свої особливості, види, засоби та методи, якими сценарист повинен уміло користуватися, (історична довідка).

Театралізація – це можливість створення образної художньої форми за допомогою засобів театру, система символічних дій і образів. Слід пам'ятати, що театр диктує основні умови передавання матеріалу, зрине розкриття драматичного конфлікту та створення художнього образу. **Театралізація** – це особливе специфічне поєднання життєвого та художнього елементів у єдину цілісну систему для посилення емоційного впливу на глядача, це органічний синтез засобів ідейно-емоційного впливу (світло, музика), у результаті якого створюється оригінальний за змістом і значенням твір. Творчий засіб перетворення життєвого, документального матеріалу в художній сценарій є важливим етапом в роботі над театралізованими формами. Тобто сценарій театралізованого видовища створюється за трьома видами: **компільований, оригінальний, змішаний.**

Компільований вид театралізації полягає в тематичному доборі та використанні сценаристом готових художніх образів з різних видів мистецтв і поєднанні їх між собою сценарним ходом. Головний закон компільованого виду театралізації – це художня доцільність, виправданість появи номера, його жанрова відповідність темі та ідеї, самотність.

Театралізація оригінального виду – це створення сценаристом нових художніх образів згідно зі сценарним задумом. Використовують театралізацію оригінального виду в основному під час створення сце-

наріїв документального жанру, в основі яких лежить інсценізація документа. Така форма створення сценарію, як більш складна, вимагає не тільки організаторських навичок і пошуку наскрізного ходу готових номерів, але й професійної майстерності драматурга, який органічно поєднує документ і художній матеріал.

Театралізація змішаного виду – це використання сценаристом копільованого й оригінального видів театралізації.

Поєднання реального та художнього матеріалів, які пов'язані з конкретними подіями та моментами в житті людей, визначають подвійний характер театралізації. Але слід розуміти, що театралізація повинна відповідати темі та ідеї того матеріалу, який використовують режисер і сценарист у своїй роботі, і який емоційно впливає на конкретну аудиторію. Таким чином, театралізація не є звичайним методом педагогічного й естетичного впливу на маси, який можна використовувати будь-де, це складний творчий метод поєднання життєвого матеріалу з художнім і особливий підхід до організації взаємодії глядачів і учасників театралізованого дійства, яке за своєю суттю втілює ідею майбутнього видовища в яскравій образній формі.

Театралізоване дійство впливає як на слух глядачів, так і на їхній зір різноманітними способами (гра учасників, їхні костюми, художньо-декоративне оформлення, освітлення, слово, музичний супровід, художні образи, символи, кінофрагменти, твори образотворчого мистецтва). Основними засобами ідейно-емоційного впливу є художні образи, які відтворені в русі та розвитку сучасних подій, у передачі історичних подій. Одна з головних емоційних функцій належить музиці. Музичний супровід використовується для посилення ідейно-художнього впливу, як ключ цілісності театралізованого дійства. Висловити ідейно-тематичну основу дійства, створити незвичайний яскравий колорит – це основні завдання сценографії. Художник сучасних естрадних театралізованих дійств став надзвичайно синтетичним майстром. Чіткість і логіка поєднання в сценарно-режисерській розробці засобів ідейно-емоційного впливу – це створення цілісного театралізованого дійства.

Контрольні питання

1. Охарактеризувати види театралізації: копільований, оригінальний, змішаний.
2. Назвати особливості копільованого виду.
3. Особливості оригінального виду.
4. Особливості змішаного виду.

Рекомендована література: 7, 9, 11, 14, 27, 33, 34.

1.3. Виразальні засоби театралізації: символ, метафора, алегорія

Виразальні засоби – це мова театралізації, за допомогою якої відбувається створення естетичних цінностей.

Виразальні засоби театралізації – це символ, метафора, алегорія.

Символ у перекладі з грецької – *знак* – це багатозначна форма.

Символи – ознака, мітка, клеймо, печатка, пароль, цифра, рисочка, сигнал, девіз, гасло, емблема, вензель, герб, шифр, марка, ярлик тощо. Збільшення сценічних символів стимулює уявлення акторів і глядачів. Зміна сенсу та значення символу може залежати від епохи, історичних подій, часового простору, умов спілкування. Визначені основні шляхи використання символів: у рішенні окремого епізоду, вистави; у кульмінації дійства; у художньо-декоративному оформленні. Використання символів у рішенні окремого епізоду – це поетичне осмислення сценаристом та режисером реального життєвого матеріалу. Використання символів у кульмінації як символічній дії передає емоційне напруження театралізованого дійства. У сценографії символи підкреслюють тему та ідею вистави. Але на практиці використання символіки сприймають за театралізацію. Спільне у використанні символіки і театралізації виявляється в переоцінці глядачем змісту соціального буття. А відмінність полягає в тому, що символи – це співвідношення значення предметів, явищ з тим значенням, що протягом часу ствердилися в суспільному світосприйнятті. Театралізація є художнім переосмисленням реального життя, у якому використовують усі виразальні засоби, у тому числі й символи. Працюючи над сценарієм і постановкою театралізованого дійства, необхідно вміти оригінально використовувати символіку. Але використання символічної образності не повинно зводитися до простих образів-символів, символіка повинна творчо, логічно висвітлювати певні епізоди в сценарно-режисерському вирішенні. Символи



П'еса «Пелікан».

Автор – Аугуст Стриндберг.

Режисер – Олександр Гарцуєв

Визначені основні шляхи використання символів: у рішенні окремого епізоду, вистави; у кульмінації дійства; у художньо-декоративному оформленні. Використання символів у рішенні окремого епізоду – це поетичне осмислення сценаристом та режисером реального життєвого матеріалу. Використання символів у кульмінації як символічній дії передає емоційне напруження театралізованого дійства. У сценографії символи підкреслюють тему та ідею вистави. Але на практиці використання символіки сприймають за театралізацію. Спільне у використанні символіки і театралізації виявляється в переоцінці глядачем змісту соціального буття. А відмінність полягає в тому, що символи – це співвідношення значення предметів, явищ з тим значенням, що протягом часу ствердилися в суспільному світосприйнятті. Театралізація є художнім переосмисленням реального життя, у якому використовують усі виразальні засоби, у тому числі й символи. Працюючи над сценарієм і постановкою театралізованого дійства, необхідно вміти оригінально використовувати символіку. Але використання символічної образності не повинно зводитися до простих образів-символів, символіка повинна творчо, логічно висвітлювати певні епізоди в сценарно-режисерському вирішенні. Символи

волічну образність використовують режисери і сценаристи для підсилення та більш глибокого вираження ідеї. Дуже важливо в сценарно-



П'еса «Пелікан».

Автор – Аугуст Стриндберг.

Режисер – Олександр Гарцуєв

режисерській розробці знайти символ-образ, тотожний з її ідеєю. Працюючи над сценарно-режисерським ходом усього театралізованого дійства, сценаристи та режисери використовують символічну образність як принцип логічного поєднання номерів, епізодів, блоків у єдиний цілісний твір. Різноманітний матеріал, об'єднаний у єдиний сюжет, вимагає художньої цілісності.

На допомогу приходять використання образу-символу. Символічну образність

ще використовують для підсилення емоційного сприйняття реально-го життєвого матеріалу, для розкриття більшої значимості та глибини факту чи документа. Тобто **символи** є важливим елементом організації та постановки театралізованого дійства, а створення символічної образності дає можливість більш детально розкрити та донести ідею постановки, досягти педагогічного й естетичного ефекту.

Важливим виражальним засобом театралізації є метафора, в основі якої лежить принцип образного зіставлення, порівняння предмета чи явища з будь-яким іншим на основі загальної ознаки подібності або внаслідок спільної дії. **Використання метафори** – це створення образного ряду, поетичне поглиблення думки, яке дозволяє довести рішення вистави до філософського узагальнення. Діапазон застосування метафори в театралізованих дійствах є дуже широким – від зовнішнього оформлення до образного звучання всієї вистави. Метафорична образність у сценарії – уведення асоціацією підтексту другого плану, що надає зображенню переносного змісту, перетворюють його у форму інакомовності.

Алегорія – інакомовність, зображення абстрактної ідеї засобами конкретного зримого образу, розгорнуте вподобання, подробиці якого складаються в систему натяків. На відміну від багатозначного змісту символу, зміст алегорії є однозначним і віддаленим від образу. Алегорія в сценарії відіграє свою роль і має певне значення: перша –

це художній образ; друга – інакомовна, визначена знанням ситуації, історичної обстановки, асоціативністю. Асоціація – це створення у свідомості людини змістової або емоційної паралелі діючого явища, мимовільної заміни його знайомим синонімом, це зв'язок між окремими уявленнями, при цьому одне з уявлень викликає інше.

Асоціація може бути за схожістю, контрастом, часом, суміжністю в просторі. Технологія розробки асоціативного ряду в кожного сценариста та режисера індивідуальна. Але слід обов'язково використовувати ту аналогію, яка виконує роль заміни образу, відображення. Асоціація передбачає використання зображення відповідно до теми, завдань і мети створення театралізованого заходу. Розширенню асоціативного поля сприяє і мистецтво, яке дає необхідний запас образів і уявлень. За допомогою асоціативних, уже існуючих образів, у театралізованому дійстві підсилюється значення тих чи інших компонентів сюжету, глибше та яскравіше стає реальний образ сучасної людини. Асоціація є важливим методом використання художніх виражальних засобів.

У цілому виражальні засоби використовуються для створення єдиного художнього сценічного образу, що є головним у понятті «театралізація».

Контрольні питання

1. Виразальні засоби театралізації, загальна характеристика.
2. Символ як виразальний засіб театралізації.
3. Метафора як виразальний засіб театралізації.
4. Аллегорія як виразальний засіб театралізації.
5. Основні шляхи використання символів у сценарії.

Рекомендована література: 7, 9, 11, 12, 16, 28, 35.

1.4. Драматургія «зримих» форм: факту, вірша, пісні, байки

Робота над сценарієм зримих документів, віршів, пісень, байок доводить, що нема і не може бути однієї побудови драматургії зримої форми. Пошуки не повинні бути статичними, режисер має бути завжди в пошуку, у русі.



«Ідіот» за Ф.М. Достоевським.
Режисер – Максим Діденко



«Морфій» за М.А. Булгаковим.
Режисер – Володимир Панков

Працюючи над **зримою піснею**, режисеру слід пам'ятати про початкову подію, яка б надала йому можливості розпочати сценічну дію у творі, проаналізувати драматургічну структуру твору, його особливості та визначити надзавдання, тобто для чого це потрібно робити. Має бути конфлікт, без якого не може існувати драматургія, його оригінальне вирішення.

Необхідно давати свідомий початок, свідому дію, щоб не починали життя у творі з «нуля». Щось повинно обов'язково відбутися там, за межами твору, за сценічним майданчиком, щоб це «щось» було дуже важливим для всіх дійових осіб твору та дало режисеру можливість і поштовх до початку роботи. Режисеру необхідно звернути увагу і на фінал зримих форм. Фінал, як і початок твору, не повинен бути розпливчастим, розмитим. Він має нести чітку завершену думку режисера, його ідею як автора твору, його громадянську позицію. Глядач має право з нею погодитися чи ні, але це вже інша справа.

Драматургія зримих форм своєю художньо-емоційною образністю впливає на глядача, допомагає йому глибше проникнути в режисерський задум, у тканину літературного твору – це безперечно!

Г. О. Товстоногов: «Я зовсім не хочу стверджувати, що подібно лікам, які виліковують хворого, художній образ виправить поведінку людей. Народжений життям, художній образ впливає на внутрішній світ людини не прямо, а опосередковано, складними, обхідними шляхами, бере участь у перетворенні, олюдненні дійсності. Впливати на цей внутрішній світ може могутнє, велике мистецтво, художні образи, сповнені краси і правди, котрі несуть визначний гуманістичний зміст. Тільки таке мистецтво спроможне примусити людей по-новому подивитись на себе і на оточуючих, змінивши ставлення до дійсності».

Робота режисера над зримою піснею починається з її вивчення й осмислення, з аналізу літературного тексту, потім робота продовжується в такому ж порядку, як і над будь-яким драматургічним твором.

Починаючи працювати над художнім твором-піснею, як і в роботі над віршованим матеріалом, по-перше, необхідно звернути увагу на розкриття основного змісту пісні», її суті. Це підштовхне режисерське сприйняття твору та спрямує фантазію в необхідному напрямку, допоможе зримому формуванню відеоряду пісні. По-друге, прослуховуючи музичний твір (мелодію), необхідно звернути увагу на закладену в ньому емоційно-образну енергію та структуру, і наочно, «зримо» уявити послідовність літературного сюжету, а також окремих сцен і епізодів, бажано в сценічній дії та художньому оформленні.

Режисеру слід кілька разів прослухати пісню, вслухатися в її звуки й слова, що допоможе художньому баченню майбутнього твору. Те, що чує режисер, стає «зримим» не одразу Доки музика «не зачепить» чогось головного й болючого, або радісного в душі режисера, якихось прихованих струн, доки слова твору не знайдуть у нього відгук, неможливо «витягнути» з літературного матеріалу чи будь-яких інших джерел характеристики, художні образи, мізансцени тощо.

Поету зрозуміло, що відбувається в його творі, а відповіді на режисерські питання, як розкрити зримо ці події, як вирішити сценічну дію і які художні виражальні засоби відібрати для розкриття головної думки твору, режисеру допоможе тільки чітке сприйняття музики.

Мелодія за своєю суттю емоційна й не вкладається в суворо визначені рамки, тому припускає різні, досить часто довільні трактування її. Аналізувати в «зримій пісні» окремо взяту мелодію важко і, мабуть, недоцільно. Тому в рецензіях музикознавці дають тільки верхній опис сприйняття слухачем музичного твору. Але не достатньо лише визначення й аналізу тільки одного поетичного тексту, таємниця чарівності пісні криється саме в сполученні слів і музики, у їхньому повному органічному поєднанні.



Товстоногов Г. О.
(1915–1989),
радянський театральний
режисер і педагог

У роботі над «зримою піснею» режисер використовує цілий комплекс виражальних засобів, які створюють художньо-емоційну образність у виставі – це світло, кольори, мізансцени, танок, монтаж тощо. Важливу роль відіграє трансформація деталі. **Трансформація** – це перетворення будь-якого конкретного предмета в нову для нього художню якість.

Режисерська практика в роботі над «зримою піснею» показала, що вона не завжди повинна виконуватися під авторську фонограму. Справа в тому, що коли режисер починає працювати над п'єсою (коли мова йде про театр), він зустрічається з авторським визначенням жанру твору – і це справедливо, бо автор твору бачив події та ставився до них саме так, як він це бачив на той час – і не інакше. Але, проаналізувавши п'єсу з позицій сьогодення та вже іншого ставлення до подій, режисер інколи не бере до уваги авторське визначення жанру. Тому жанр, визначений режисером, може не співпадати з авторським. Таке саме відбувається і в роботі над «зримою піснею». Як же бути режисеру, коли пісня записана на фонограму з визначенням раз і назавжди авторським баченням? У цих випадках трактовка пісні автором твору буде мати розбіжності з тим, як бачить і трактує події режисер сьогодні. А змінити її звучання, перенести її акценти – то вже плід творчої фантазії саме режисера.

Дуже важливий момент у роботі над зримою піснею – це визначення жанру. Жанр – це ключ до вирішення всієї пісні як художнього твору.



О. Меньшиков. Спектакль «Оркестр мрії»

Наступним етапом роботи над «зримою» піснею є створення режисерського задуму. Перший поштовх до задуму дає поглиблений режисерський аналіз літературного твору, кропітка робота з вивчення часу й соціально-психологічного стану епохи.

Працюючи над «зримою» піснею, режисеру не слід відривати вірші, тобто літературний твір від мелодії, шукати в останній самостійний зміст і передавати його словами.

Виходячи з творчих і практичних міркувань, необхідно, щоб пісня виконувалася «вживу», зрозуміло, у тих випадках, коли жанрова трактовка пісні автором твору не співпадає з режисерським визначенням жанру, тоді вона і буде виконуватися згідно з тим жанровим визначенням, у якому її на сьогодні бачить режисер. Окрім цього, соліст-актор – це дійовий персонаж, який бере активну участь у подіях, що відбуваються в пісні: він реагує на ці події і має своє ставлення до них, йому небайдуже, у якому жанрі він діє й живе.

Ну, а якщо це фонограма? Як у цьому випадку бути? Думається, що чим більше різноманітних і різнопланових вирішень, тим краще буде для глядача. Цей шлях має цілковите право на існування, але, щоправда, тільки в тому випадку, коли режисерська трактовка і прочитання пісні будуть співпадати з авторською позицією.

Можна зробити такий висновок: нема і не може бути одного шляху в роботі над зримою піснею, і чим більше різноманітних і цікавих шляхів у вирішенні твору, тим краще.

У театралізованій виставі «зримій» пісні надається важливе значення. Вона може бути кульмінацією всього театралізованого заходу, може звучати у фіналі вистави, але де б вона не була (це вже вирішить режисер).

Важливе значення в роботі режисера над «зримою» піснею має її монтаж. Монтаж самого пісенного твору у виконанні співака з діями іншого виду мистецтва, наприклад, хореографії, кінофрагментів, слайдів тощо, так би мовити, двоаспектний монтаж, це – по-перше; і, по-друге – це монтаж тих дій і фрагментів, з яких складається сама «зрима» пісня, так би мовити, внутрішній монтаж.

Багатолітня режисерська практика дозволяє виділити декілька основних методів двоаспектного монтажу.

1. Монтаж пісні, яку виконує співак з відеорядом. У цьому випадку велике значення мають світло, колір, проекція і режисерська композиція самого кінофрагменту.

2. Монтаж пісні й танцю.

3. Монтаж пісні з пантомімою чи дією фонової групи.

У першому випадку пісня виконується на фоні підібраних до цього випадку слайдів або змонтованих кінофрагментів. На перший погляд, вони діють ніби у відриві один від одного, але разом працюють на одну і ту ж думку, яку розробляє режисер, на один результат.



«Труфальдіно із Бергамо». П'єса Карла Гольдоні.
Режисер – Богдан Ревкевич

Побудова монтажу пісні й танцю така сама, як і в першому випадку. Пісня виконується на фоні хореографічного колективу. Усі приклади, наведені в цьому розділі, належать до третього виду монтажу.

Документ у творчості сценариста і режисера, як художньо-емоційний засіб впливу на глядача, і як правдиве віддзеркалення дійсності, усе частіше з'являється в їхніх творах. На рівних правах з побутовою драмою, комедією, водевілем, класичною трагедією та іншими сценічними жанрами живуть у театрі репортаж, хроніка, памфлет, політогляд.

Факти і документи для митця завжди були опорою в його роботі над літературним сценарієм.

Працюючи над будь-яким художнім твором і залучаючи до його створення документальний матеріал, митець прагне за його допомогою і підтримкою правдиво відобразити час минулий і сьогоденну дійсність, зробити їх конкретнішими і достовірнішими. Документ у такому мистецькому творі знаходиться немовби за збільшувальним склом митця, який крізь нього вдивляється у світ подій і звершень, а вже потім він немовби розчиняється в авторському задумі, часто змінює свої риси, час, а інколи й місце дії.

Проте вся багатолітня творча практика підтверджує, що присутність у сценарії документу не може ігнорувати художню вигадку. Художня вигадка може бути присутньою в будь-якому літературному творі, допомагаючи краще висвітлити і провести авторську думку, а також емоційніше її осмислити. При цьому митець, залучивши до твору

справжні події та персонажів хоча і бере на себе, так би мовити, особисту відповідальність за правомірність їхнього включення в ту чи іншу художню тканину, справедливо констатує, що втручання фактів дійсності в мистецтві є службовим у загальній художній конструкції твору.

Працюючи з реально існуючими в житті героями, а значить, з майбутніми дійовими особами своїх літературних творів, залучаючи до твору художній матеріал, митець виробляє свою міру умовності, яка немовби «приміряє» художню вигадку до реально існуючих фактів і документів. У кінцевому результаті, у такому поєднанні вони виступають як цілісний твір. «Важливо підкреслити, що документалізм у мистецтві не знаходиться в антагонізмі з художньою фантазією, оскільки він стверджується не тільки за рахунок насичення фактами традиційних форм, але і шляхом розвитку всіляких документальних жанрів».

Візьмемо документ і пройдемо той шлях, який проходить режисер, коли починає працювати з ним, театралізуючи його. Наш приклад – останній лист сина матері з Афганістану.

Так що ж будемо театралізувати? Лист? І так, і ні!

По-перше, театралізуючи лист (або інший документ), режисер може «зазирнути» в лист, його зміст, у те, що там відбувається. Наприклад, йдуть перші рядки листа, який пише матері солдат, а потім бачимо ніби очима солдата, що там відбувається. Хтось із солдат спить, хтось повернувся з розвідки, інший, як і наш солдат, пише листа, або повсякчас поглядає на фото, котре стоїть перед ним тощо. Ось про це і пише наш солдат. Театралізація допоможе глядачеві побачити його думки, мрії, спогади, бажання... А, по-друге, сам документ може наштовхнути режисера на створення як цікавого епізоду, так і всього сценарію загалом. Перед тим, як театралізувати документ, треба провести велику і кропітку роботу. І ця робота буде нагадувати роботу слідчого з розкриття тієї або іншої кримінальної справи.

Насамперед, треба буде дізнатися, що за людина наш солдат? Як він жив і працював, як ставився до людей, сім'ї, своїх товаришів? За яких обставин було написано останнього листа? За що мав нагороди? Що говорять і думають про нього його товариші? Отже, необхідно дізнатися, що чи хто стоїть за цим документом (листом), яка людина. Тільки відповівши на всі поставлені питання, режисер може приступати до наступного етапу – створення самого літературного твору про цей документ, про людину, яка стоїть за цим листом. І тільки тоді, коли оповідання чи будь-яку іншу літературну форму буде створено, можна приступати до її театралізації.

Режисер починає працювати над документом. Зрозуміло, що цей лист йому потрібен не сам по собі, а в контексті майбутньої вистави (наприклад, про воїнів-афганців, полеглих у цій незрозумілій і непотрібній для наших людей війні).

Режисер починає дослідну роботу. Зустрічається з рідними загиблого воїна, з його товаришами, піднімає документально-художній матеріал (газети, журнали тощо), у яких розповідалося б про цей відрізок часу чи епохи. Поступово збирається та формується документально-художній матеріал, він доповнюється різними побутовими та професійними подробицями. Перечитуючи й аналізуючи все це, режисер обробляє і відбирає той матеріал, який працюватиме на обрану режисером проблему.

Скрупульозно відібраний матеріал кілька разів перевіряється режисером з позиції «роботи» його на проблему. І тільки на основі накопиченого таким чином документально-художнього матеріалу, вивчення епохи і соціально-психологічного стану того часу в режисера з'явиться задум.

Як написати оповідання чи сценарій? Насамперед, необхідно скласти план майбутнього літературного твору, заклавши в нього сюжет, основні події, жанр і композиційну побудову, і тільки після цього приступати до його створення.

Усе зайве, що не стосується обраної теми, необхідно відкинути. Однак вирішальну роль у театралізації документа і всієї вистави повинна мати громадянська позиція митця, яка і визначить не тільки добір документально-художнього матеріалу, але й саму постановку всіх публіцистичних завдань. Працюючи над документальним матеріалом і над усім твором взагалі, особливу увагу необхідно звернути на пошук художньо-образного його вирішення. У майбутній театралізованій виставі необхідно використовувати художньо-емоційні засоби так, щоб глядач зміг уявити дещо співзвучне з його особистими думками і почуттями, що повинно «зацепити» його, а також щоб вони були насичені хвилюючими асоціаціями із сьогоденним життям.

Режисерський задум народжується паралельно зі створенням сценарію. А точніше – разом!

Деякі поради режисеру, котрий працюватиме над створенням літературного твору на основі документа.

Твір повинен бути не оповідним, а дійовим. Події мають бути конкретними, а герої твору – активно чогось прагнути, щось відстоювати.

Необхідно звернути увагу на наявність головного конфлікту – це одна з основних вимог у створенні як літературного твору, так і всього сценарію загалом.

Які художні виражальні засоби можна застосовувати, працюючи над документом? Різні. Усе залежить від режисерського задуму. Це може бути музика, шуми, світло, пантоміма тощо. Взагалі – все те, що допоможе глибше, емоційніше та цілеспрямованіше розкрити зміст подій, а також ставлення автора твору до них.

Робота над зримою байкою та її драматургія.

Перед тим, як почати розмову про театралізацію байки, необхідно пригадати, що таке байка, її сутність як літературного жанру. **Байка** – це невеликий віршований, рідше – прозовий повчальний твір алегоричного змісту, у якому показані людські вчинки і стосунки. Персонажами байки у ролі людей виступають тварини, рослини, речі. З початку чи наприкінці дається повчальний висновок, мораль.

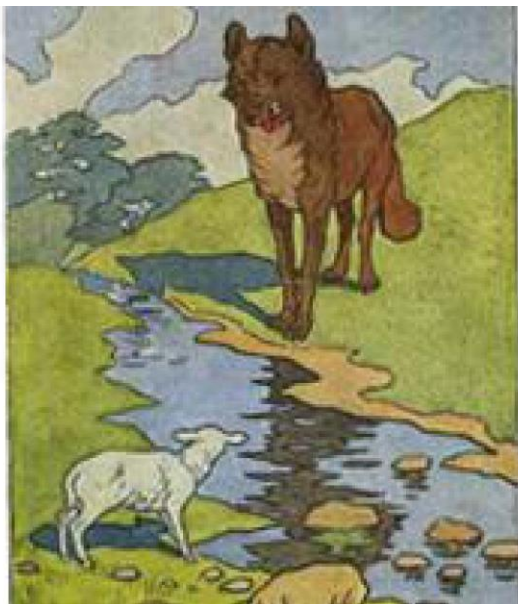
І сьогодні чимало класичних байок актуальні не зважаючи на те, що написані були багато років або й століть тому. І знову режисер бере до роботи саме класичну байку. Головна мета – щоб через сценічну дію і такі знайомі всім життєві, класичні ситуації та вчинки героїв байок розповісти про сучасних героїв, висловити про них свою думку, показати глядачеві свою громадянську позицію. Наприклад, фільм «Карнавальна ніч» режисера Е. Рязанова. У палаці культури зібралися люди, щоб зустріти Новий рік. Вони чудово попрацювали, і тепер мали право весело провести старий і зустріти Новий рік. Але новий директор палацу культури, Огурцов – страшений бюрократ і не дозволяє ніякого «вольнодумства». І старий бухгалтер прочитав байку. Суть байки в тому, що в лісі всі веселилися, але ось прийшов Ведмідь і все зіпсував. Останні слова байки: «Навіщо на бал прийшов ведмідь?!» викликали гучний сміх усього залу, усі погляди були спрямовані на директора. Байкар створює ту узагальненість образу, ту типологічну манеру зображення, котрі дозволяють розширити конкретний, фактичний привід для сатири, знайти широку типологічну формулу, під яку підходять не тільки явища сучасної байкарю дійсності, але й аналогічні факти іншої епохи.



«Карнавальна ніч», реж. – Е. Рязанов

Одна з основних умов у роботі з театралізації байки – це її режисерський аналіз. Коли цей складний, але дуже потрібний етап пройде, режисер приступає до наступного етапу – роботи над режисерським задумом. У роботі над режисерським задумом виникає важливе питання: як сьогодні втілювати байку? Можливі різні напрями, шляхи вирішення.

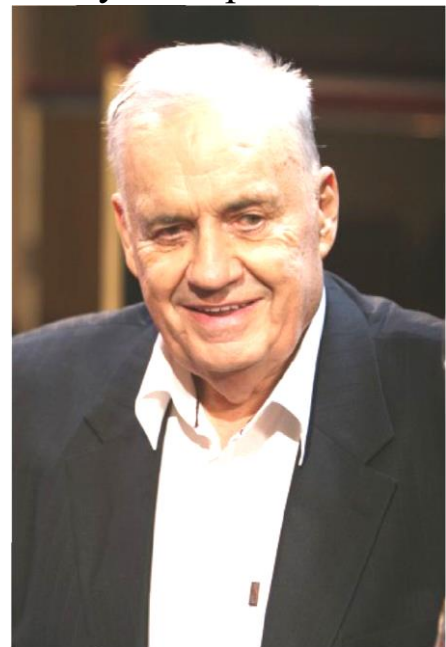
На сьогодні в режисерській практиці намітилося кілька напрямів у театралізації байки.



Ілюстрація до басні
І. А. Крилова «Вовк і Ягня»

Перший напрям – це шлях ілюстративний,

тобто робота та подача байки з її персонажами відповідно до літературного тексту. У сценічну дію і взаємодію вступають звірі, птахи, рослини, тобто виписані автором герої байки.



Е. А. Рязанов,
(1927–2015) –
радянський російський
кінорежисер, сценарист,
актор, поет, драматург,
педагог, професор

Прикладом такого напрямку можуть служити мультфільми. Героїв байки і ситуації, у які вони потрапляють, дослівно перенесено на кіноекран. Такий шлях у мистецтві можливий. Він працює напряму, тут

немає інакомовності, образного вирішення твору. Цей шлях буде в нагоді для дитячої аудиторії, бо тут важлива мораль байки та її яскраве втілення.

Другий шлях – це інсценізація байки.

Інсценізація – це переробка літературного матеріалу для його сценічного втілення. Головна мета інсценізації – не тільки створити новий самостійний твір (хоча і це мається на увазі), а й пошук театральної адаптації літературного твору. Режисер повинен знайти типову життєву ситуацію, що підходила б не тільки до явищ дійсності, відображених у байці, але й відображала аналогічні факти сучасності.

Інсценізації притаманні символіка, сполучення патетики і гротеску, умовність. В інсценізації діють уже не герої байки, а люди. Діють у запропонованих автором обставинах, але тепер ситуацію байки, з її конфліктом та стосунками героїв, перенесено режисером на сучасний ґрунт життя, у сучасні умови. Діють герої відповідно до запропонованого автором діалогу. І весь текст байки з його авторським коментарем і авторською мораллю неодмінно залишається. Режисер тільки додає сучасну ситуацію, знайомі позиції, положення та світогляд уже нових героїв.

Авторські герої байки – звірі, птахи, рослини – живуть у нових умовах, і діють уже за сучасними законами життя й моралі. Ці закони і мораль із сучасного життя переніс у байку режисер. Він поселяє класичних героїв, створених авторською фантазією багато років тому, у знайомий йому сучасний світ, примушує глядача впізнавати в героях класичного твору людину сьогодення з її вчинками, ставленням до дійсності, моралі; говорить, що минуло багато часу після створення літературного твору, але його герої живуть і не вмирають, вони розмножуються і чудово існують у сучасних умовах. Час плине, але нічого не змінюється.

Третій напрям – за мотивами літературного твору.

За мотивами – означає за основною сюжетною канвою, з основними літературними героями й авторською мораллю, але з новим баченням цієї ситуації та новим способом її втілення, іноді, можливо, і не співпадаючим з авторським текстом. Приступаючи до роботи в цьому напрямі, також важливо знайти життєву ситуацію, яка б відповідала літературній. Літературний текст (авторський) береться за основу, але дослівно режисером не використовується. Важлива сама байкова ситуація та її мораль, усе інше доопрацьовується, іноді навіть дописується режисером. Часом виконується лише байкова ситуація, її

суть, основний напрям у сучасній інтерпретації.

Таким чином визначаємо, що на сьогодні в режисерській практиці втілення байки на сценічному майданчику має три напрями. І всі три мають право на життя. Працюючи в будь-якому з напрямів, утілюючи ту чи іншу художню форму, режисер обов'язково проходить такий саме шлях її втілення, як і в роботі



А. Галібін на репетиції «Трьох сестер»
А. П. Чехова, фото – В. Васильєва.
Театр на Літейному, м. Санкт-Петербург

над будь-якою театральною п'єсою: це творчий аналіз літературного матеріалу з виконавцями, у якому режисер визначає ідейно-тематичне спрямування подій, жанр тощо, пояснює виконавцям свій режисерський задум. На цьому етапі дуже важливе значення має визначення режисером зерна образу. Правильно визначене режисером зерно образу дасть можливість виконавцеві знайти ключ до його розуміння. Під «зерном» розуміємо головну особливість образу, визначальну рису його характеру. Потім починається робота режисера з виконавцями на сценічному майданчику у «вигородках» – пошук мізансцен, атмосфери вистави тощо. Отже, важливе значення має поєднання слова з відповідною за сюжетом дією. Репетиції у «вигородках» – це підготовчий період у роботі режисера з виконавцями, передостанній його погляд, найдоцільніше місце для втілення свого задуму.

Можна навести приклад іншого підходу в роботі з театралізації байки. Головне – це зрозуміти сам принцип підходу до роботи. І останнє: режисура «малих форм», до якої належить режисура пісні, документа, байки, вірша має загальні з «великою» драматургією і режисурою основи, але має і свої, тільки їй притаманні специфічні риси й особливості. До них належать:

– зконцентрованість сценічної дії в умовах часу і простору. За браком часу вона не може розгортатися поступово, повільно, як у театральній виставі, а розгортається одразу та стрімко;

– чітке визначення «зерна» образу, котрий виявляється теж не поступово, а одразу;

– специфіка конфлікту, закладеного в перших фразах героїв.

Але ці розбіжності в роботі режисера по втіленню «малих форм» не означають, що існує якась особлива, незалежна від режисури театру, професія. Слід раз і назавжди зрозуміти, що є основа спеціалізації – режисура театру. А всі інші види мистецтв, у тому числі кіно, телебачення, видовищно-театралізовані заходи відрізняються один від одного в основному виражальними засобами.

Контрольні питання

1. Види і жанри драматургії «зримих» форм.
2. Особливості «зримої» пісні, байки.
3. Особливості «зримого» факту, вірша.

Рекомендована література: 5, 7, 8, 10, 36, 37.

1.5. Малі форми драматургії

Малі форми драматургії є досить численними, мають свої властивості та історію. Відомо, що їхні зародки виростили на ґрунті фольклору, на ґрунті скомороших ігор. Комедіанти, скоморохи в стародавні часи гастролювали по Русі. Їхні вистави склалися з різних маленьких сцен, які потім назвали мініатюрами. Виступи склали примітивні циркові номери і веселі сценки, які стали попередниками сучасних скетчів. Пізніше, на народних гуляннях у XVIII–XIX ст., з'явилися райок, частівки, виступали діди-зазивали – прямі попередники сучасних конферансьє. Тож, ще з сивої давнини почали з'являтися майже всі жанри сучасної

естради. І в народних гуляннях, і в балаганних виставах ці жанри об'єднувалися, доповнюючи один одного. Сьогодні на сучасній естраді малі форми драматургії можуть набувати певних рис споріднених



«Весела кумпанія», естрадна вистава, Палац культури та дозвілля м. Костянтинівка, режисер – В. Землянко

форм, що дає сценаристу і режисеру широкі можливості для творчого вибору, пошуку та більш досконалого розкриття власного таланту. Використання малих форм у сучасних естрадних виставах можуть додавати їм оригінальності та свіжості.

Види драматургії малих форм: розмовні, музично-розмовні, змішані, оригінальні, пластично-хореографічні.

Жанрові ознаки малих форм: музичний, гумористичний, сатиричний, трагікомічний, гротесковий, буфонадний.

Розмовні види малих форм: скетч, сценка, інтермедія, фейлетон, реприза, трихвилинка, парний конферанс, естрадний монолог.

Скетч – коротка (в одній дії) гостросюжетна, як правило, комедійна п'єса з двома-трьома персонажами. У скетчі присутні всі основні елементи драматичного твору, але в стислому вигляді. Як і в комедії ситуацій, детальні характеристики персонажів відсутні. Скетч виник в Англії в другій половині XIX ст. Скетчем з 20-х рр. минулого століття називали маленькі п'єси з 2-3-ма дійовими особами, тривалістю 7–20 хв. У подальшому від англійського слова «скетч» відмовилися, уживаючи лише термін «сценка», але в сучасній естраді англійський термін почав відновлюватися. Уважається за необхідне залишити



Скетч-шоу «Шоу Фрая та Лорі».
Сценаристи – Стівен Фрай, Х'ю Лорі.
У ролях – Стівен Фрай, Х'ю Лорі

за цією формою таке визначення, щоби якось відрізнити її від сценки, де сюжет, як правило, не дуже виражений, і крім того, скетч коротший за інтермедію.

В інтермедії або трихвилинці один сюжетний хід, і це природно для таких коротких творів. Скетч передбачає не один поворот сюжету, а два чи більше. Як приклад, можна навести два твори А. П. Чехова, форма яких найбільш тісно поєднується із наведеною трактовкою жанру скетчу: «Ведмідь» і «Пропозиція».



Антон Павлович Чехов
(1904–1860) російський
письменник,
прозаїк, драматург

Проте, незважаючи на те, що скетч, зазвичай, має два повороти, він також не має другої теми – це п'єса однієї інтриги, односюжетної задачі, хоча і вираженої в кількох перипетіях (поворотах). Приклад: виступи М. В. Миронової та А. С. Менакера.

За жанром, який прийнятий у теорії драми, сценки можуть бути драматичні, мелодраматичні, комічні, трагічні та фарсові. Іноді сценка буває серією пародій на будь-яке явище. Головне, на що необхідно звернути увагу при створенні сценки як номера сценарію театралізованої вистави, – це повнота розвитку дії. Сценка розвивається за законами драматургії, окремі моменти дії чергуються в ній за своєю природною структурною послідовністю. Система розвитку кожної конкретної сценки залежить від багатьох умов:

- від загальної концепції сценариста;
- від теми та ідеї твору;
- від загального стилю сценарію, що обумовлений документально-художнім матеріалом і надзавданням усього сценарію;
- від вихідної ситуації, з якої розвивається дія.

Інтермедія – це сценка або музикальна п'єса гумористичного змісту, яка заповнює перерву між двома діями драматичної вистави.

Інтермедії існували і в середньовічному «шкільному» театрі, і в іспанському народному театрі XV–XVII ст., і в італійській комедії масок (приклади інтермедій зарубіжних театрів і драматургів).



Інтермедія. П. Чайковський
«Пікова дама». Режисер-постановник –
Олександр Тітель

На естраді у своєму прямому значенні інтермедії частіше зустрічаються в сюжетних виставах і спектаклях у вигляді розмовних, танцювальних або пантомімічних сценках (приклади сучасних театрів мініатюр). Інтермедія може розіграватися між двома епізодами.

Характер інтермедії – протиставлення двох різних точок зору, суперечка. Таке зіткнення найкращим чином сприяє художньому розкриттю основної теми сценарію театралізованої вистави. Інтермедія не може бути вдалою без гумору, без визначеної характеристики ведучих. Такого роду мініатюра з лаконічною характеристикою персонажів, через їх гостре зіткнення виражає певну думку, пов'язану безпосередньо з темою епізоду чи всього сценарію.

Вони, як правило, дієві, на відміну від декларативно поданої думки або короткого описового оповідання.

Фейлетон як жанр сформувався в роки радянської влади, (прикладі поч. ХХ ст.). Естрадний фейлетон розрахований на 10-15 хвилин сценічного часу. Він найбільш публіцистичний з усіх розмовних жанрів. Фейлетоніст може довіряти своїй аудиторії певні думки щодо суспільних подій та приватного життя, про події за кордоном та у своїй країні, проти яких виступає, прикрашаючи все це ігровими моментами, тобто вдається до чистої публіцистики.

Еволюція фейлетону прослідковується на прикладі творчості різних естрадних артистів-«розмовників». Більшість серед них належить М. П. Смирнову-Сокольському – засновнику сатирико-публіцистичного фейлетону. Під час промови фейлетону він удавався до демонстрації, спеціально знятого для цього пародійного фільму. Він також читав фейлетони на фоні великої ширми, за якою ховалися ляльководи, що приводили в рух лялькових персонажів.

Одним із різновидів фейлетону є **фейлетони-памфлети**. Термін означає різку сатиричну промову про певну особу чи явище. Частіше фейлетони пишуться прозою, тому що проза дає більше можливостей передати живі репліки, жарти, словосполучення, почуті в побуті.



Павло Іванович Муравський (1914–2014 року) – український хоровий диригент і педагог. Герой України

Заслуговує на увагу вільний **«райковий» вірш**. Він також використовується при створенні фейлетонів. Іноді райок пишеться під відповідне стилізоване виконання, наприклад, на кшталт зазивал балаганів минулого («Дід-райошник»).

Варто звернути увагу також на музичні моменти: цитати з пісень або інших музичних творів, застосованих пародійно (приклади фейлетоніста П. І. Муравського).

Починаючи з 70-х рр. публіцистичний фейлетон утрачає те значення, якого надав йому свого часу Смирнов-Сокольський і поступається місцем монологу в образі.

Реприза – словесна пантомімічна форма, яка включена до естрадного монологу, фейлетону, діалогу чи сценки. Може мати самостійне значення, частіше у виступах конференсьє, які будують свій виступ в основному на дотепних репліках і смішних трюках. Можлива словесна дійова реприза, яка поєднує текст і мімічну гру. Вдала реприза нерідко існує як самостійний витвір мистецтва. Важливо зазначити, що, незважаючи на свою коротку тривалість, майже будь-яка реприза несе певну думку.

Трихвилинка – будується на точному сюжеті, на відміну від репризи, яка не знає обмежень у своїй конструкції. **Трихвилинка** – мікроп'єса, яка складається інколи лише з двох, або з однієї репліки. Зазвичай трихвилинка пропонує глядачеві неочікуваний, інколи парадоксальний фінал, котрий хоча і впливає з попередньої дії, але не може бути передбачуваний глядачем.

Парний конференс. Часто програму театралізованої вистави «цементують» ведучі зазвичай два конференсьє одночасно. Це – парний конференс. Далекими предками наших конференсьє були розпорядники народного балагану – «зазивали», «балконні» та інші коміки-дотепники й сміливі сатирики. Участь у концерті двох конференсьє потребує чіткого і дотепного рішення ігрових взаємовідносин між ними. На відміну від естрадного, парний конференс у театралізованій виставі частіше всього має більш складні функції, і його вага в публіцистичному виявленні ідеї є досить значною. Конференс завжди будується на контрасті.



Наталя Заякіна. Монолог буфетниці театру

Естрадний монолог – монологи та ліричні вірші (можна віднести до естрадного монологу) у сценарії театралізованої вистави можуть бути як окремими завершеними номерами, так і своєрідними зв'язками між ними. Але монолог як номер відрізняється від монологу-зв'язки тим, що номер має більшу драматичну завершеність. У ньому обов'язковим є кульмінаційний момент, а також розв'язка. Монолог може бути і прозовим, і віршованим, і поєднувати вірші та прозу.

Монолог в образі – естрадна розмовна форма, у якій артист веде мову від імені того чи іншого персонажу. Свою назву отримав за аналогією з театральним монологом, тобто із довгою промовою персонажа п'єси до присутніх на сцені.

Більшість естрадних монологів в образі є сатиричними. Дана форма не має чітких меж, що відрізняють її від естрадних оповідань, якщо останні також написані від першої особи.

Музично-розмовні види малих форм: куплет, частівка, пародія.

Куплети – сатиричні, гумористичні або публіцистичні вірші, покладені на музику, у них кожна строфа має самостійний сюжет, (приклади: історична довідка). Естрадні куплети пишуться на відомі мелодії, чи на музику, написану спеціально для них. Вона повинна бути простою, складна ритмічна структура заважатиме сприйняттю тексту, який в даному випадку має головне значення. У куплетах на теми відомих пісень, романсів, арій рефреном слугують поетичні строки оригіналу. У деяких випадках як рефрен використовуються приказки, прислів'я чи просто ходові вислови.

Куплетна строфа має певну структуру.

Перші рядки – експозиція, визначення теми, потім – розвиток теми і фінал, пуант, чи як часто говорять на естраді – «зброс», (приклад). За своєю неочікуваністю нагадує фокус, трюк. На відміну від пісні, для якої характерна поетичність лексики, у куплетах переважають розмовні інтонації. Як будь-який літературний жанр, куплет має всі компоненти художнього твору: композицію, образну систему, сюжетні лінії (усередині кожної строфи), мову, стиль. За своєю природою куплети афористичні та перегукуються з такими народними жанрами, як прислів'я, частівка, лубок.

Частівка є формою фольклорного куплету, що властива російській народній творчості (історична довідка). Форма частівки – два або чотири рядки – дуже проста, зручно і легко сприймається, тож дуже швидко на естраді перейшли до складання власних частівок. Ці два паралельні процеси існують і сьогодні: з одного боку, частівки як були, так і залишаються улюбленою формою в селі, з іншого боку, на естраді і в цирку, у журналістиці складають свої власні частівки.

Частівка І. Василько «Учнівські частівки»

(наслідуванні) як індивідуальної манери, стилю, характерних особливостей і стереотипів оригіналу, так і цілих напрямлень і жанрів у мистецтві. Амплітуда комічного – від гостросатиричного (принизливого) до гумористичного (дружній шарж) – визначається ставленням пародиста до оригіналу.

За основу будь-якого виду пародії зазвичай беруть твори або образи, які добре відомі глядачам. Виконавцю слід мати на увазі, що пародія не є імітацією, тобто звичайним наслідуванням, однак елементи імітації властиві пародії органічно: у пародії обов'язково присутній оригінал.

На естраді і в цирку частівки виконуються багатьма артистами як природне доповнення до розмовних і музично-розмовних номерів. Існують оригінальні мелодії, на які співають частівки в тій чи іншій області.

Інколи частівки виконують дуетом, іноді виконанню частівок надається форма змагань.

Пародія – це номер, заснований на іронічній імітації



Колектив театру пародій Володимира Винокура

Оригінальні види малих форм: ексцентрика, тантамореска, буфонада.

Ексцентрика – це художній прийом комічного зображення дійсності, заснований на порушенні логіки, послідовності взаємозв'язку між зображувальними подіями, діями, у результаті чого явища ви-

глядають зміщеними, і виходить раптове осмислення. Ексцентричне мислення, наче знищуючи звичні причинно-наслідкові зв'язки, розкриває світ у його нових якостях.

Ексцентричне мислення зародилося в явищах народної сміхової культури (історична довідка). Основне положення ексцентрики: сатиричне ставлення до загальноприйнятого, алогізм. На цих принципах будується ексцентрика, одним із основних компонентів якої є комічний трюк. Трюк не повинен існувати заради трюку. Аналіз кращих зразків ексцентриади переконає більше, ніж цілі томи роздумів на цю тему.

У музичних номерах, як правило, ексцентрики виконують мелодії на пилі, мітлі, пляшках, камінні. Предмети, які опинились у руках ексцентрика, починають грати невластиву їм роль.

Тантамореска – це естрадний прийом, різновид сценічного лубка. На плоскій декорації (завісі, заднику) намальовані фігури умовних персонажів, але на місці обличчя та рук залишені отвори, через які актори просовують свої голови та руки.



Тантамореска

Буфонада є стародавнім естрадним жанром, який широко використовували в усіх народних театрах і видовищах ще з часів античного театру. Для нього характерні розважальність і насмішка, відхилення від реалістичного відображення життя в бік перебільшення, награвання, часом безпредметного комісування, відірваного від змісту сцени. Смішна подія, а не характери диктують учинки персонажів буфонади. Манера акторської гри побудована на зовнішній дії, безпосередньому спілкуванні з глядачами, іноді заграванні з ними витівками, жартуванні прийомами пародіювання, передражнювання, на комічному удаванні переживань, грі речами (реквізитом, перуками, елементами костюму), часом грубощами і блазнюванні.

За своєю специфікою буфонада має багато спільного з **фарсом**, цирковими клоунадами – з одного боку, і з жартом гротеску, сатири – з іншого.

Пластично-хореографічні види драматургії малих форм: акробатика, пантоміма, танок, пісня, пластичний етюд.

Акробатика, акробатичне мистецтво – це жанр циркового та естрадного мистецтва, який полягає в демонстрації номерів, заснованих на майстерному володінні тілом та високому розвитку мускулатури.



Акробатика. Циркове шоу «Галілео» від компанії Deus ex machina

Умовно акробатику поділяють на динамічну (темпову), в основі якої лежать прийоми перевертання тіла (сальто, піруети), і статичну, яка будується на збереженні рівноваги в різних положеннях (стійки, «колони»). На практиці ці два види акробатики часом органічно поєднуються, створюючи єдину композицію. На естраді акробатика отримала широке розповсюдження, набула специфічних особливос-

тей: фронтальна побудова композиції, тяжіння до сюжетних номерів, глибоке пророблення сценічних образів.

Пантоміма – з точки зору драматургії – це естрадний номер або спектакль без тексту, інколи з мінімальною кількістю слів, у якому основним засобом створення художнього образу і розкриття змісту твору є пластичність людського тіла, жест, міміка.

Сучасна пантоміма має два види – мистецтво «міма», коли на естраді діє лише один артист, або пантоміма-театр, спектакль з музикою, декораціями, реквізитом і костюмами.

Користуючись виражальними пластичними засобами, артист зображує рослину, дерево, тварину, створює ілюзію вітру, морської хвилі...



Євгенія Павлова – актриса, художній керівник театру «мініатюр», м. Санкт-Петербург

Інколи номери в стилі безпредметної пантоміми супроводжуються музикою, ритмічним акомпанементом, співом, декламацією. Сучасна естрадна пантоміма має різні жанри: трагедія, драма, побутова новела, памфлет, фейлетон. Пантоміма збагачує номери фокусників, жонглерів, акробатів, надає їм багатовимірності та змістовності.

Танок – це короткий танцювальний номер, сольний або груповий, представлений у збірних естрадних концертах, вар'єте, мюзик-холах, театрах мініатюр; супроводжує та доповнює програму вокалістів, номери оригінальних і навіть розмовних жанрів. Складався на основі народного, побутового танцю, класичного балету, танцю модерн, спортивної гімнастики, акробатики, на схрещуванні всіляких національних традицій закордонних впливів. Характер танцювальної пластики

диктується сучасними ритмами, формується під впливом споріднених мистецтв – музики, театру, живопису, цирку, пантоміми (історична довідка; приклади використання танцю в естрадних виставах).

Пісня – це вокальна, вокально-інструментальна мініатюра, яка отримала широке розповсюдження в концертній практиці. На естраді нерідко її ставлять як сценічну, «ігрову» мініатюру за допомогою пластики, костюму, світла, мізансцени («Театр пісні»); велике значення мають особистість, талант і майстерність виконавців, які інколи стають «співавторами» композитора.



Український танок «Козачок» – зразковий ансамбль танцю «Барвінок». Керівник і постановник – Ольга Ірбит

Жанри і форми пісні різні: романс, балада, народна пісня, куплет, шансонетка. Різні й способи виконання: сольна, ансамблева (дуети, хори, вокально-інструментальні ансамблі).

Пластичний етюд – це поняття більш широке, ніж пантоміма. Цей номер може включати в себе і танок, і елементи акробатики та інших спортивно-видовищних вправ, і діалог, і пісню, і пантоміму чи пантомімічну сценку. Загальний план номерів такого типу повинен складати сценарист. Композиційно номер побудовано з урахуванням дійової структури (має композицію). Синтез пластики і пантоміми, пісні в цьому номері є досить характерним явищем для номерів у такій виставі.

Контрольні питання

1. Загальна характеристика драматургії малих форм, її особливості.
2. Особливості розмовних жанрів драматургії малих форм, їхня специфіка.

3. Парний конферанс, особливості його використання в театралізованій виставі, масовому святі.

4. Музично-розмовні види малих форм драматургії, історія їх виникнення та специфіка використання в сценарії театралізованих дійств.

5. Оригінальні види малих форм, специфіка їхньої побудови.

6. Пластично-хореографічні види малих форм драматургії, особливості використання в сценаріях театралізованих дійств, концертних програм.

Рекомендована література: 7, 8, 11, 12, 13, 27, 38, 44, 52.

1.6. Інсценізація літературних творів

Інсценізація – це перероблення прозаїчного або поетичного матеріалу для показу на сцені. Перш за все, щоб інсценізувати твір (оповідання, роман, розповідь тощо), потрібно зробити детальний аналіз матеріалу, визначити основні технологічні моменти: побудову діалогів, композиційне рішення, ряд подій, єдину дієву лінію.

У театралізованих масових формах інсценізація – це складний синтез літературного, документального матеріалу з виражальними засобами на основі близьких аудиторії суспільно важливих подій історії, масштабних тем, тем, присвячених ювілеям міст та ін. Залежно від жанру в інсценізації поєднується реальна історична та символічна асоціативна образність, використання документального та художнього матеріалу. При цьому інсценізації невід’ємні від реального місця дії.

Види інсценізації: драматургічний, епічний, сценічна композиція.



Полтавський академічний обласний український музично-драматичний театр імені М. В. Гоголя. Автор – Іван Карпенко-Карий, «Мартин Боруля». Режисер-постановник – Б. Прокопович

Драматургічний вид інсценізації – побудова за законами аристотелівської драматургії. Драматургічна інсценізація є найбільш самостійним твором, віддаленим від оригіналу, його можна назвати «п'єса-інсценізація».

Драматургічний вид інсценізації характеризується такими ознаками:

- самостійність, відносна незалежність від першоджерела в розумінні використання виражальних засобів;
- трансформація епічного стилю в драматичний, перебудова сюжету і композиції;
- перетворення характерів, образів прози в дійових осіб драматичного твору;
- скорочення або збільшення кількості персонажів;
- втілення певних персонажів в одній особі або одного персонажа в кількох дійових особах;
- концентрація та загострення дії;
- зміна назви твору.

Епічний вид інсценізації. Основний принцип побудови – це не тільки показ, але й розповідь, оповідання. У цьому типі інсценізації підвищується питома вага літературного слова. Епічний тип інсценізації – це тип драми особливої літературної властивості, у якій характери розкриваються не шляхом прямого розвитку дії, яка стимулюється яскраво вираженим конфліктом, а шляхом ґрунтового літературного показу і розвитку.

Основні особливості інсценізації епічного виду:

- поєднання двох принципів: дієвості та розповіді;
- вибір сценічного прийому інсценізації. Це може бути: особа від автора, ведучий, хор, голос за кадром, паралельний монтаж тощо;
- особливості композиції: ретроспекція, напливи, послідовний монтаж епізодів тощо;
- обмеження опрацювання текстів: невеликі вставки, сюжетні містки, скорочення текстів, скорочення і збільшення кількості персонажів, збереження індивідуальної манери письменника, загострення ідейної суті твору.

Сценічна композиція – це різновид сучасної епічної інсценізації, особливістю якого є режисерська інсценізація.

Специфічне завдання драматурга, сценариста – це цілісне, послідовне сконцентрування в діалозі розкриття конфлікту та зображення соціального середовища через розвиток конфліктної ситуації. Сценарій інсценізації літературних творів має необмежені можливості, вільне пе-

реміщення в часі і місцезнаходженні, широкий обсяг історичних подій, одночасний розвиток паралельних сюжетних ліній, використання планів зображення.



«Всюди один...». Сценічна композиція Михайла Резниковича на вірші Т. Г. Шевченка

Сценічна варіантність літературних творів є різноманітною. Це можуть бути естрадні номери, мініатюри, п'єси, літературно-музична композиція, сценарій театралізованої вистави, естрадної програми, масового свята, кіносценарій, телевізійний сценарій. Велику роль при інсценізації літературних творів відіграють види монтажу, головною функцією якого є драматургічна побудова логіки розвитку дії.

При інсценізації літературних творів доцільно використовувати допоміжні елементи – образне висловлення дії, використання ідейно-емоційних виражальних засобів. У створенні сценарію театралізованого свята часто використовують літературні твори, які є сюжетною канвою сценарію, фабульною матрицею. Сюжет літературного твору в театралізованих виставах і масових святах може виступати сценарним ходом. Фрагменти літературного твору можуть бути окремим епізодом, номером сценарію театралізованого концерту, вистави, свята.

Основними компонентами створення художнього образу епізоду можуть бути інсценізований документ, інсценізований вірш, інсценізована пісня. Відомі й улюблені персонажі літературних творів можуть бути головними героями, ведучими театралізованих вистав, концертів, естрадних програм, масових свят. Оригінальні тексти літературних творів є основою монологів і діалогів естрадного конференсу на сцені.

Контрольні питання

1. Розкрити сутність інсценізації.
2. Охарактеризувати основні види інсценізації.
3. Визначити основні ознаки драматургічного виду інсценізації.
4. Визначити основні ознаки епічної інсценізації.
5. Розкрити суть сценічної композиції.

Рекомендована література: 1, 6–8, 9, 14, 16, 21, 45, 49, 51.

1.7. Особливості драматургії театралізованих форм

Театралізоване свято, вистава – це особливе явище мистецтва, яке відображає реальне буття адекватними художніми засобами. Існують певні напрями розвитку театралізованих форм: святкування визначних історичних подій, державних, традиційних народних і професійних свят.

Форми святкування: свята, карнавали, гуляння, процесії, театралізовані вистави, концерти і вечори, шоу-програми, різноманітні естрадні заходи. Кожна з форм має свої драматургічні особливості. Але є загальні принципи драматургії, за якими будуються театралізовані форми.

Драматургія театралізованих форм – це драматургія широких понять, конкретних, узагальнених образів і чіткої логіки подій. Предметом драматургії є боротьба і людина в процесі цієї боротьби.

Сучасність виявляється перш за все в тому, наскільки проблема, розкрита в сценарії, хвилює сьогоденішнього глядача.

Велике значення в драматургії театралізованого, масового, естрадного дійства є використання факту, його художня обробка, художнє осмислення події. У драматургії театралізованих форм документальний матеріал органічно поєднується з художнім: «факти життя» та «факти мистецтва».

До «фактів життя» відносять факти та події, що зафіксовані в документах, фотокартках, записах, кінохроніках, листах, і які не мають відношення до «фактів мистецтва».

Принципи роботи з «фактами життя»:

- ілюстративний;
- коментаторський;
- асоціативний.

«Факти мистецтва» – це жанрове різноманіття творів мистецтва або їх фрагментів, з них глядач, установлюючи смисловий зв'язок «фактів життя» та «фактів мистецтва», має прийти до спланованого авторами сценарію висновку.

Діапазон драматургії театралізованих масових форм: від найпростішого співпереживання у видовищах до колективно-організованої масової дії.

Існують певні прийоми впливу на глядачів:

- збільшення масштабів предметів і дій;
- контраст і різноманітність матеріалу;
- наростання дії.

Перетворення глядача на учасника театралізованого дійства є однією з головних особливостей масових форм.

Засоби та драматургічні прийоми в театралізованих виставах і святах:

- пряме звернення до аудиторії;
- удавання активізації («виконавці серед глядачів»);
- фізична активізація – спонукання аудиторії до нескладних фізичних дій;
- вербальна активізація (запитання до присутніх);
- гра.

Важливим засобом активізації святкового спілкування є гра. Але повною активізацією є використання всього арсеналу художніх засобів у сукупності зі всіма засобами активізації. Дійова участь глядачів у масовому дійстві – це один із важливих засобів підвищення ефективності театралізованого заходу.

Характерні особливості масових театралізованих форм – це ідейна цілеспрямованість, масштабність, узагальненість. Тематика театралізованих форм характеризується масштабністю події, видовищністю, образністю, масовістю, глядач не просто дивиться концертне дійство, а стає його співучасником. У таких формах обов'язково є **лейтмотив (основна тема)** і побічні теми, тобто варіації на основну тему, що доповнюють та розширюють її. Є певні особливості емоційного сприйняття дійства глядачем. Такі форми можна споглядати частинами та вибірково, тому що дійства відбуваються одночасно на різних майданчиках.

Головне завдання сценариста – знайти можливість об'єднати глядачів єдиним святковим настроєм, допомогти їм зосередитися і водночас сприйняти основну тему, підпорядкувати другорядне головному.

Основні етапи роботи над сценарієм театралізованих форм:

- вибір теми або кількох тем;
- визначення задач, обставин, які визначатимуть усю наступну роботу над сценарієм;
- ознайомчий період, попередня робота над конкретним матеріалом, фактами, з людьми;
- формування драматургічного задуму всього сценарію в цілому та кожного епізоду окремо;
- остаточний відбір фактичного матеріалу – літературна робота над сценарієм, реалізація драматургічного задуму.

Драматургія театралізованого, естрадного, масового заходу – поняття комплексне, яке синтезує воедино роботу драматурга, режисера, художника, композитора, організатора.



Студенти Житомирського коледжу культури і мистецтв імені Івана Огієнка. Видовищно-театралізований захід у с. Кодня

Сценарії театралізованих дійств будують на основі різноманітного документального матеріалу, монтаж якого створює символічну гру змісту, глибину ідеї всього театралізованого заходу, де головною є емоційно-образна лінія, що визначає його сутність і формує методику. Такі форми вимагають творчого підходу, обов'язкової сценарної

основи й оригінального режисерського вирішення, максимального використання всіх ідейно-емоційних засобів впливу. У даний час театралізовані вистави на честь знаменних дат країни і найважливіших подій у житті колективу займають усе більше місце в нашому житті. А для того, щоб краще організувати і розвивати театралізовані вистави всіх видів і жанрів, необхідно зрозуміти основні закономірності цього роду мистецтва, які реально існують, оскільки протягом тисячоліть створювалася і розвивалася народна святкова культура, невід'ємною складовою якої є театралізація. Відомо, що основою всіх видів і жанрів театралізованих вистав є сценарій, що має, за одностайним визнанням теоретиків, спільні риси з драматургічними творами.

Безумовно і те, що театралізована вистава є однією зі складових духовної та художньої культури суспільства. За визначенням князя С. Волконського, «культура є те, що однакове, що проникає в різноманітне і дає різноманітне. Одноманітне, перейнявшись в різноманітне і дає одноманітне, є відсутність культури. У цьому випадку особистість тільки одягається в культуру, як в одяг. В одяг одного покрою, однією мірки». Необхідно мати на увазі, що тут «одноманітність» – це будь-який зовнішній подразник, що має місце в навколишньому світі, «різноманітне» – це безліч індивідуальностей з різними смаками, характерами і здібностями. Результат як одноманітний, так і різноманітний, є оцінка, відображення цього подразника безліччю.



Князь Волконський Сергій Григорович (1788–1865) – генерал-майор, бригадний командир 19-ої піхотної дивізії, декабрист, Герой війни 1812-го р.

Повернемося до театралізованої вистави. В основі будь-якої театралізованої вистави завжди лежить сценарій, а в основі сценарію завжди лежить конфлікт. Якщо не буде конфлікту, буде нецікаво, чи не буде емоційно-образного сприйняття людиною події. Конфліктність у сценарії театралізованої вистави є тим загальним – родовою ознакою і якістю, яка дозволяє говорити саме про драматургію театралізованої вистави як такої.



Володимир Миколайович Яхонтов (1899 – 1945) – російський радянський артист естради, читець, майстер художнього слова. Творець жанру «театр одного актора»

Творчий процес роботи над сценарієм театралізованого дійства складний і вимагає від сценариста самовіддачі. Навіть вивчивши «технологію» створення сценарію, не можна вважати себе сценаристами, адже не можна навчити писати сценарій, якщо немає обдарованості, немає таланту, а за їх наявності також не можна сподіватися на «авось», оскільки «тільки в результаті праці можуть зміцнитися і розвиватися природні здібності людини, тільки праця і практика можуть виробити і накопичити дієву силу натхнення, розкрити подальші перспективи для творчої роботи».

Тільки на основі накопиченого матеріалу і в процесі безперервної роботи виникає той чудовий, необхідний творчий процес, у результаті якого сценарій ніби оживає, набуває плоти та крові.

У книзі «Театр одного актора» В. Яхонтов писав: «я створив наче новий твір на свій голос, з повною відповідністю з моїм задумом, я знайшов драматургію свого жанру».

В. Яхонтов мав рацію: створюючи сценарій, його автор створює новий твір, укладаючи в нього часточку своєї душі, а значить, драматургію свого жанру.

Разом з тим сьогодні, на жаль, ми можемо спостерігати, що «пишуть» сценарії практично всі, хто хоч трохи освічений, дискредитуючи при цьому професію і сам вид мистецтва. Звідси і ставлення до режисерів і сценаристів, можна сказати, зневажливе. Дехто міркує так: «склав послідовність номерів, придумав текст ведучим святкового заходу, додав до них виступ шанованих людей – ось і сценарій готовий».

За таким сценарієм нерідко і проводять більшість заходів, але це нецікаво людям. Тому майбутнім режисерам театралізованих вистав і свят необхідно навчитися правильно створювати сценарії.



Генкін Дмитро Михайлович (1884–1966) – радянський учений-правознавець, доктор юридичних наук, професор

Отже, сценарій є початковим моментом у творчому процесі роботи зі створення театралізованих вистав і свят – це драматургічна форма будь-якого театралізованого дійства. Сценарій є драматургічною основою театралізованих вистав і свят. Тому, перш ніж приступити до постановочної роботи над черговою святковою програмою, необхідно розробити сценарій майбутнього святкового дійства. За визначенням відомого теоретика і практика масових свят Д. М. Генкіна, **«сценарій – це докладна літературно-режисерська розробка змісту театралізованого святкового дійства»**.

Зазвичай у сценарії в чіткій послідовності та взаємозв'язку його автор викладає все, що буде відбуватися на масовому святі, розкриває тему в цих елементах дії, указує переходи від однієї частини дії до іншої, уводить у дію використовуваний художній матеріал, передбачає засоби підвищення активності учасників, оформлення та спеціальне обладнання всіх майданчиків дії.

Це говорить про багатоплановість сценарію. Д. М. Генкін запропонував структуру сценарію, яка дає можливість у процесі творчої роботи над святковим дійством нічого не упустити, продумати і вирішити всі необхідні моменти втілення сценарно-режисерського задуму.

У книзі «Театр виходить на площу» А. Д. Сілін пише: «Коли ми говоримо про сценарії масового представлення, то менш за все маємо на увазі сценарій у кінематографічному або телевізійному значенні цього слова, тобто будь-який літературний твір, у якому в порівнянні з традиційної п'єсою лише трохи розширено опис зорового ряду.

У даному випадку «сценарій» є лише загальноприйнятим терміном. За формою він більше наближається до оперного або балетного лібрето, або до сценарію пантоміми, це – опис «дієво-подієвої» лінії з розгорнутими і докладними постановчими ремарками, це специфічний режисерський сценарій».

З викладеного можна зробити висновок: **сценарій** – це результат тісної творчої співпраці сценариста і режисера чи творчості режисера-сценариста в одній особі, і що сце-



Анатолій Дмитрович Сілін – російський режисер, сценарист, критик



Масарський Сергій
Михайлович.
(31 квітня 1950 –
3 січня 1994).
Актор театру і кіно

нарій повинен містити як драматургічне так, і режисерське рішення.

Коротко і ємко сформулював поняття сценарію С. М. Масарській: «Сценарій – це зафіксована автором сюжетно-образна концепція масового дійства на основі знайденої та поставленої проблеми, святкової події. Сценарій – це докладна літературна (режисерська) розробка сюжетно-образної побудови масового дійства».

А. І. Чечетін об'єднує всі наведені вище визначення сценарію і дає узагальнене визначення його, він розглядає сценарій «як спосіб фіксації майбутньої, єдиної дії уявлення будь-якого виду і різновиду, по можливості в усьому обсязі виражальних засобів».

Сценарій поєднує в собі як художню організацію сценарного матеріалу, так і організацію дій реальних учасників святкового дійства. Про це говорили ще Д. М. Генкін та ін. Вони стверджували, що сценарії театралізованого дійства мають два головні аспекти:

- психолого-педагогічний;
- художній.

Працюючи над сценарієм, автор повинен вибудувати матеріал за законами драматургії, запрограмувати в ньому прийоми активізації учасників майбутньої вистави, їхню реакцію і поведінку, також грамотно організувати глядацьке сприйняття театралізованої вистави.

Режисер-сценарист, розробляючи сценарій, передбачає зміну почуттів і емоцій, настроїв і дій аудиторії по ходу розвитку святкового дійства послідовно. Ураховуючи всі ці складові, сценарист не повинен забувати про драматургію, про поступовий вплив на аудиторію: від слабшого до сильнішого.

Режисер (чи режисер-сценарист) має бути психологом, уміти «грати на людській душі» і, працюючи над сценарієм, виявити силу впливу кожної «одиночки» сценічної інформації на конкретну аудиторію. Сценарист зобов'язаний відчувати рівень емоційного впливу відібраного ним виражального засобу, зуміти виставити його в контекст з іншим сценарним матеріалом, щоб викликати в аудиторії необхідну реакцію.

Сценарій театралізованої вистави або свята являє собою єдність художньої, психолого-педагогічної та режисерської діяльності. Звідси

впливає, що автор сценарію виступає не тільки сценаристом і режисером, але ще й соціологом, педагогом, психологом і художником.

«Драма як рід літератури і драматургія – це не є синоніми. Однак, сценарії, які не є драмами, це драматургія. Неможна вважати драматургію театралізованих вистав і свят родом літератури, адже драма становить сферу творчості не самих письменників, а й діячів інших видів мистецтва, які не мають літературного родоводу», – так стверджує О. І. Марков [10; 18], але драма і драматургія мають багато спільних рис.

Розглянемо також загальні та особливі риси драматургії театральної та драматургії сценарію театралізованих вистав і свят.

Театралізована вистава, як і будь-який інший вид мистецтва, визначається природою театру.

«Будь-то театральний спектакль, будь-то драматична вистава, балет або опера, є художній твір, що розкриває свій зміст і сенс через призму сценічної дії, здійснюваної за допомогою всіх виражальних засобів театру творчості режисера, гри акторів, мистецтва художника-декоратора, освітлювача, костюмера та ін.», – так у словнику з естетики характеризується поняття «сценічне мистецтво». У цьому понятті робиться акцент на тому, що сучасне сценічне мистецтво зберігає глибину життєвої правди, змістовність, гуманізм, образну виразність, напруження емоцій.

«Представлення – це театральне видовище, спектакль», звідси впливає, що театралізованим уявленням і святам притаманні всі риси, що характерні для сценічних мистецтв. Як і в театральній драматургії, ідейно-тематичний зміст сценарію розкривається за допомогою театралізації, вибудованої за законами драматургії.

Конфлікт, який лежить в основі, розвивається з наростанням дії, і як в драматургії театральній, досягнувши в розвитку своєї вершини, вирішується. Художній образ театралізованої вистави, як і театрального спектаклю, створюється зусиллями творчого колективу під керівництвом режисера, який використовує різноманітну палітру виражальних засобів.



А. А. Конович – доктор педагогічних наук, професор. Автор багатьох програм, підручників і посібників



Конфлікт на сцені. «Чудовий вікенд для пікніка»,
п'єса – Теннесі Вільямса, режисер – Григорій Сиротюк

Але коли ми говоримо про драматургію театралізованих вистав і свят, незважаючи на її спорідненість з театральною драматургією, повинні пам'ятати, що маємо справу з особливою, специфічною драматургією.

У чому ж полягає специфіка драматургії масового свята?

Перш за все у документальності. Драматургія масового свята, як правило, заснована на конкретних фактах, на їх осмисленні. Це означає, що вона позбавлена художнього вимислу, що в сценарії свята, театралізованого концерту, масової вистави не може бути узагальнених образів героїв минулого, сьогодення, майбутнього. Навпаки, саме поєднання двох ліній – документальної та художньої – додає сценаріям масштабності, виразності, глибини.

Їх не можна протиставляти одне одному або взаємовиключати, як це часом роблять деякі драматурги і режисери. Документальність, звичайно, не є особливістю лише масових форм. Сценарій, заснований на документах, листах, щоденниках сьогодні поширений і в театрі, і в кіно, і на радіо. Однак документальність найбільш притаманна саме масовим святам, що відбуваються на площах і в парках культури та відпочинку, на вулицях і в клубах.

Вибрати конкретні факти, покласти їх в основу сценаріїв масових свят – це означає вивчати і добре знати життя конкретної людської спільноти, черпати з неї теми і сюжети, розповідати про реальні життєві події.

Знання живих прототипів, тих образів, що втілені в театралізованій виставі, або показ самих героїв незмірно підсилює в глядачах активний початок «співтворчості» з подіями, робить більш повноцінним саме естетичне сприйняття.



Кадр із фільму «Щоденники мотоцикліста». Режисер – Вальтер Саллес. Сценарій фільму засновано на щоденниках Че Гевари та Гранадо

Специфічність драматургії та режисури театралізованого свята обумовлена їхнім активним характером і полягає в тому, що вони являють собою не тільки і не стільки організацію дії на сценічному майданчику, скільки організацію дії аудиторії, самої маси учасників.

Інша результативна можливість полягає у внесенні до масового дійства елементів імпровізаційної творчої гри, психологічна потреба в якій притаманна людям різного віку. За допомо-

гою гри можна підготувати людину до сприйняття, можна включити її в масове дійство, зробити учасником тих чи інших епізодів. Особливо вдало можна використовувати елементи гри в ходах, святах, фестивалях, народних гуляннях.

Якщо театралізовані групи і персонажі, що діють у святі, пов'язані єдиним сценарно-режисерським задумом і взаємодіють не тільки з глядачем, а й між собою, таке масове свято можна назвати театралізованою грою. Важливою специфічною рисою режисури та драматургії масового свята є її синтетичний, комплексний характер, при якому універсальним методом створення будь-якого виду театралізованого масового дійства виступає синтез. Тож сценарій театралізованого дійства – це синтез документальності, художнього задуму та елемента гри.

Розвиток дії в сценаріях має підкорятися наступним основним вимогам, які мають як мистецтвознавче, так і психолого-педагогічне значення.

1. Чітка логічність побудови теми. Кожен епізод сценарію повинен бути логічно обумовленим, пов'язаним з попереднім і наступним.

2. Наростання дії. Задана експозицією і зав'язкою дія розвивається за наростаючою лінією – до кульмінації і розв'язки.

3. Завершеність кожного окремого епізоду. Сценарій завжди складається з епізодів, кожен з яких побудовано за внутрішньою логікою, і має бути закінченим.

4. Контрастність побудови – це специфічна для композиції масового театралізованого дійства відзнака, яка синтезує комплекс виражальних засобів і не допускає одноманітності, монотонності.

Отже, конструктивно єдина дія в сценарії будується із сукупності «циклів дій» і має всі ознаки драматичної композиції: у кожному з епізодів є своя експозиція, зав'язка, кульмінація і розв'язка.

Завершена композиційна **структура театралізованої вистави**, по суті, поділяється на ряд циклів дії. Драма, як відомо, складається з кількох таких циклів, назви яких історично змінювалися: акт, дія, частина. У сценарії театралізованої вистави найчастіше використовуються тематично однорідні цикли, які прийнято називати **епізодами**. Кожен епізод у сценарії театралізованої вистави розпадається на ще більш дрібні.

У практиці театралізованих вистав останніх десятиліть можна чітко виділити такі **види театралізованих вистав**:

- агітаційно-художня вистава;
- літературно-музична композиція;
- тематичний вечір;
- масове театралізоване свято.

У середині кожного з видів **театралізованих вистав** визначилися і продовжують визначатися різновиди з більш конкретними типологічними особливостями. **Агітаційно-художня вистава** як вид театралізованої вистави. Ідейно-політична, ідеологічна робота може бути поділена на теоретичну діяльність, пропаганду та агітацію. Пропаганда і агітація – слова латинського походження. У буквальному перекладі «*пропагувати*» – поширювати знання, ідеї, погляди, теорії, а «*агітувати*» – пробуджувати певне прагнення, спонукати людей до дії. Під агітацією ми розуміємо безпосередній заклик, уміння спрямовувати енергію і волю людей на втілення ідей у практичні справи.

Засобами впливу на маси, якими володіють пропаганда і агітація, є радіо, телебачення, друк, усні виступи, технічні засоби, наочна пропаганда і агітація (плакати, панорами, панно, стенди, виставки), використання мистецтва в усіх його видах. Виразальні засоби агітаційно-художнього уявлення: слово, рух, музика, хоровий спів і живопис, звук і світло, фарс, лірика і сатира, дружній шарж і пародія, конференс, пантоміма, тантамореска, ляльковий театр, звуконасліду-

вання, сюжетний танець, клоунада, акробатика – усе це може знайти застосування в агітаційно-мистецькому поданні. Смішне, комічне в мистецтві здавна поділяється на два основні види – сатиру і гумор. Гумор і сатира несуть у собі натяк на поліпшену, позбавлену критикованих недоліків дійсність.

Сатира, або інакше кажучи, «отруйна насмішка», допомагає орієнтувати громадську думку, показуючи погане в усій його непривабливості та спонукаючи активно діяти проти нього. Може бути й так, що програма доповнюється яскравою сатиричною сценкою, зміст якої не зовсім збігається з місцевими фактами, а після сценки йде коментар до подій, що мали місце на даному підприємстві або в господарстві. Або ж у кінці сценки учасники вистави «виходять з образів» і вимовляють свій вирок тим, кого піддали критиці.

Гумор – це доброзичливо-глузливе ставлення до чого- (кого-) небудь, спрямоване на викриття вад; уміння подати, зобразити щось (або когось) у комічному вигляді; прийом, який дуже часто використовують на естраді, у театралізованих виставах тощо. Але слід пам'ятати, що не можна робити об'єктом насмішок, навіть доброзичливих, ті людські риси і слабкості, котрі не можуть бути «виправлені» (фізичні недоліки, зовнішність).

Для образної критики тих чи інших недоліків в агітаційно-художніх програмах можна користуватися найрізноманітнішими виражальними засобами: **репризою** (так називають **найпростішу комічну репліку**); гру сенсами; несподіване, але виправдане зближення далеких один від одного понять. Репризи в устах ведучих, репризність тексту ігрових сцен і номерів активізують увагу глядачів, допомагають впливати на їхні емоції та розум.



Сцена з вистави-сатири «Ктуба, або свідоцтво про шлюб» у постановці Нью-йоркського театру «Хаверім».

Режисер – Віктор Топаллером,
художній керівник – Михайло Гсілкін



Юрій Нікулін і Михайло Шуйдін. Реприза Колода (1976)

Слідом за репризою можна назвати такі художньо-образні засоби, як **алегорія і символіка**. Окремі факти піддаються висміюванню в прихованій формі, у вигляді іронічного натяку, притчі.

Іронія – це прийом художнього висміювання, що містить у собі оцінку того, що висміюється. Відмінною ознакою іронії є подвійний смисл, коли істинним виступає не прямо висловлений, а про-



Іронічна вистава «Поступися місцем».
Режисер – Д. Весельський

тилежний йому смисл. І чим сильніше протиріччя між ними, тим яскравіше іронічне забарвлення. Іронія заснована на зіставленні даного і належного. В одному естрадному монолозі розповідається про «красу» міського життя таким чином: «Ось, кажуть, у нашому місті повітря забруднене. Шкідливе, мовляв. На це я скажу: кому як! Мені, який звик, це повітря

навіть дуже корисне. Мене, навпаки, від озону каламутить. Йй-богу! Годину по лісі походиш – серце свербить, а «Біломор» закуриш – ніби і відпускає. Минулого місяця колективом по гриби їздили, так, віриш, я в гаю знепритомнів. Надихався кисню – організм не витримав. Добре, що хлопці зрозуміли: підтягли мене до автобуса, до вихлопної труби... ледь віддихався!»

Двозначність тут заснована на зіставленні даного і загальновідомого.

Сарказм – це зміна, уїдлива насмішка, їдка іронія. **Сарказм** є одним з найсильніших засобів критики. Сатиричний натяк (особливо в репрізі) – це також одне з поширених виражальних засобів. В основі натяку лежить несподіване зближення двох приватних понять, що дозволяє здогадатися про третє, більш загальне. **Реприза** може бути як негативною, так і позитивною оцінкою фактів і явищ. Але і в тому, і в іншому випадку контекст допомагає зрозуміти недомовленість.

Гіпербола, тобто перебільшення тих чи інших властивостей зображуваного предмета чи явища, підсилює враження, робить його яскравішим. Літота – применшення якої-небудь ознаки, предмета; поняття, протилежне гіперболі.

Пародія – іронічне наслідування кого- або чого-небудь, висміювання чого-небудь у гіперболізованому вигляді властивих йому характерних рис, доведення їх до абсурду, безглуздя – чим і досягається сатирично-комічний ефект. Форми і прийоми художньої обробки матеріалу можуть бути різними з використанням багатьох художніх виражальних засобів. Класифікувати і групувати ці засоби та прийоми можна по-різному, суть справи від цього не зміниться. Різноманіття виражальних засобів є запорукою художньої повноцінності агітаційно-мистецької програми, як і сценарію будь-якого виду театралізованої вистави. Так у чому ж видова специфіка агітаційно-художнього уявлення в усіх його різновидах? Це, насамперед, **агітація театральнo-художніми засобами**.

Літературно-музична композиція виконується, як правило, не одним, а групою акторів і виконавців різного плану. Часто в ній беруть участь і художні колективи. У сучасній літературно-музичній композиції широко використовують усі виражальні засоби сучасних мистецтв, і це не може не визначати її видову специфіку. Зрозуміти літературно-музичну композицію як сформований вид театралізованої вистави можна лише при порівнянні, зіставленні з іншими видами і різновидами такого роду. Є принципова різниця між агітаційно-

художніми уявленнями, тематичним театралізованим концертом і літературно-музичною композицією. Відмінності ці досить істотні – вони пов'язані як з першоджерелом, системою виражальних засобів, композиційною структурою, так і з принципами підходу до матеріалу, з методами роботи, з процесом творчості, нарешті. Найголовніші відмінні саме видові особливості абсолютно точно відображені в самій назві.



Студенти Черкаського комерційного технікуму.
Літературно-музична композиція «Я син народу, що вгору йде»

Літературна – це коли в основі сценарію лежить художня, а також публіцистична і наукова література. Ще може бути використано документальний матеріал, але при цьому неодмінно домінує матеріал літературний і музичний.

Музичною називають композицію тому, що музика в такого виду представлених постановках не є лише виражальним засобом, вона нарівні з літературним матеріалом (іноді більшою, а деколи трохи меншою мірою) виявляється частиною дієвої структури кожної ланки, кожного циклу уявлення, а отже, і драматичним елементом останнього.

У театралізованих виставах взагалі і в літературно-музичній композиції зокрема композиційна побудова змикається з **творчим монтажем**.

Монтаж пов'язаний із змістовою сутністю твору, зі специфікою творчого процесу. Ще один важливий момент монтажу будь-якої

театралізованої вистави: при зближенні, з'єднанні різних матеріалів на стиках виявляються нові відтінки, що поглиблює зміст, загострює смисл епізоду. Так, монтажний прийом «стику», що служив спочатку лише технічним засобом з'єднання художніх текстів (віршованих і прозових), став художнім прийомом, який сприяє більш поглибленому, часом філософському переосмисленню тексту. Літературно-музична композиція, як і будь-який інший вид театралізованої вистави, визначається за головним складовим елементом.

Літературно-музична композиція – це один з видів театралізованої вистави, у якому органічно поєднуються головним чином літературно-художні та музичні елементи, з тим, щоб цілеспрямовано і найбільш продуктивно впливати на розум і почуття глядача. Створення літературно-музичної композиції, оскільки є процесом самостійним і творчим, тим не менш, теж обумовлено вже створеною літературою і тому має бути результатом поглибленого вивчення творів мистецтва і всього того, що з ними так чи інакше пов'язано. При цьому тема не може бути визначена заздалегідь як при роботі над сценарієм будь-якої театралізованої вистави. Сценарист планує, як правило, лише загальну тематичну спрямованість, виходячи з події, яку треба відзначити, з дати, якій присвячена конкретна літературно-музична композиція.

Драматичний конфлікт у літературно-музичній композиції відображає, як правило, основні ідейно-філософські зв'язки між явищами дійсного життя, форми цих зв'язків і напрями, за якими розвиваються процеси. Процеси дійсності моделюються в драматичному конфлікті, виражаються в композиційній структурі завдяки особливому поєднанню різнорідних завершених елементів, і в той же час взаємопов'язаних і маючих своєрідний єдиний ритм. Уся вистава завдяки цьому стає ніби єдиним живим організмом, йому надається живе буття – «оцінює і засвоює думки». Літературно-музична композиція, як і будь-яка театралізована вистава, складається з номерів і епізодів. Але специфіка саме літературно-музичної композиції виявляється в тому, що номери в ній особливо тісно стикуються один з одним і створюється враження їхньої злитості, а часом – і розмитості. Це, по суті, так і є. Монтаж тут панує над усім і диктує в більшості випадків саме таке поєднання.

Тематичний вечір як вид театралізованої вистави. Існує багато клубних вечорів, у яких тема не просто присутня, а розкривається в певній, логічній і композиційній послідовності. Такі вечори

називають тематичними. Тематичний вечір відрізняється від інших масових заходів не тільки наявністю теми і програми, її розкриттям, але й тісним злиттям інформаційно-логічної та емоційно-образної ліній в єдину канву. Діапазон тематичного вечора дуже широкий. Він може бути найпростішим ілюстративним з'єднанням інформаційно-логічного та емоційно-образного начал, але може перерости в синтетичне театралізоване масове уявлення.



Театралізований вечір. Постановка Києво-Могилянської академії «Вертеп» (художній керівник Марія Глова)

За соціально-психологічною ситуацією, що лежить у його основі, **театралізований тематичний вечір** надзвичайно близький до масового свята на відкритому повітрі. Не випадково такі вечори, як правило, проводяться працівниками культури у святкові дні або присвячуються найважливішим подіям у житті певного колективу, села, міста, країни. Наявність особливого психологічного стану народних мас, що виливається у святкову ситуацію, створює потребу в такій формі масової роботи, яка змусила б людей відчувати емоційне потрясіння і спонукала б до активної масової дії. Очевидно, не будь-який тематичний вечір може бути таким, хоча всі вони тою чи іншою мірою театралізовані, побудовані за законами театру, що диктується їхньою обов'язковою сценарною основою. Будь-який тематичний вечір, яка б не була ступінь його театралізації, вимагає, щоб в його основі лежала соціально-важлива і близька аудиторії тема. Практика клуб-

них установ країни показує, що тематичні вечори відігравали і відіграють важливу роль у вирішенні певних **основних завдань**.

1. Формування основ наукового світогляду та ідейної переконаності людини.

2. Виховання моральних якостей особистості.

3. Формування естетичного ставлення до дійсності.

4. Виховання громадської активності.

5. Стимулювання всебічного розвитку особистості.

Вирішенню цих завдань відповідають і основні напрями тематики таких вечорів.

1. Вечори, які присвячені пропаганді різних ідей.

2. Вечори, які присвячені науково-технічному прогресу, видатним досягненням науки і техніки, пропаганді передового виробничого досвіду.

3. Вечори, що присвячені героїчним революційним, бойовим і трудовим традиціям.

4. Вечори, які присвячені досягненням у спорті, мистецтві, культурі.

5. Вечори, які присвячені патріотизму, дружбі народів, боротьбі за мир, демократію і гуманність тощо.

Тематичний вечір відрізняється особливим розкриттям теми. Які б питання не піднімали на тематичному вечорі – виробничі, суспільно-політичні, морально-етичні – завжди в центрі уваги має бути людина, її вчинки, світовідчуття, емоції.

Спроби побудувати тематичний вечір виключно навколо виробничих, організаційних, технічних й інших питань, залишаючи людину поза увагою, неминуче перетворюють вечір у різновид зборів, різко звужують можливості емоційного впливу на глядачів. Завдання тематичного вечора полягає не стільки в тому, щоби показати економічну ефективність того чи іншого виробничого процесу, а в тому, щоб, перш за все, розкрити моральні стимули праці, показати людину праці. Обираючи тему для вечора, слід керуватися можливістю розкрити її через образ людини, через світ її думок і вчинків – це друга методична вимога до організації тематичного вечора. **Тематичний вечір** не можна будувати лише на рівні загальної постановки теми, слід розкрити її на конкретному життєвому матеріалі.

Специфіка тематичних вечорів вимагає документальності його драматургії. Цим тематичний вечір відрізняється від літературно-музичної, сценічної композицій.

Тематичний вечір – це сценічна композиція з гранично конкретизованим, документальним сюжетом, з реальними, а не вигаданими героями. Сюжет такої композиції може і повинен розкриватися на широкому історичному тлі, підкріплюватися і посилюватися художнім матеріалом. Режисер-постановник повинен уміти знайти цікавий документальний матеріал і побудувати на його основі сценарій. Для цього потрібно, насамперед, постійно вивчати життя підприємства чи мікрорайону, району, місцеві традиції, добре знати людей, що мешкають там. У такій постійній дослідницькій роботі криється не тільки запорука успішного подолання одноманітності та формалізму в організації тематичних вечорів, а й умова майбутнього успіху, критерій ефективності масового заходу, який саме завдяки документальності робить вечір потрібним і цікавим.

Яскравою ілюстрацією може служити проведення тематичного вечора, присвяченого вшануванню трудових династій. Вивчення людей праці, їхніх біографій завжди спонукало режисерів на цікаві знахідки. Наприклад, освітлена дорога трудової слави, по ній виходять на сцену герої праці і урочистий ескорт (з мотоциклів, машин), супроводжуючий героїв праці на вечір; галерея портретів членів знатної сільської родини, виставка «Фамільні коштовності». Для виставки можна використати ордени і медалі, почесні грамоти, призи, подяки членам сім'ї. Життєвий матеріал, покладений в основу сценарію, розширює сценарно-режисерські можливості організаторів тематичного вечора, дає простір для творчості.

Тематичний театралізований вечір – це багатожанрове явище, що дає простір творчості, ініціативі, вигадці.

Найбільш поширеними жанрами тематичного вечора є вечір-розповідь, вечір-рапорт, вечір-портрет, вечір-мітинг, вечір-ритуал, тематичний кіновечір та ін.

Основою **вечора-розповіді** є спокійна оповідна форма. Виступи провідних і запрошених осіб, скомпоновані з літературно-мистецьким матеріалом, послідовно висвітлюють будь-яку важливу подію, інформують про історичні факти і нові явища політичного і культурного життя.

Наприклад, вечір-розповідь «Колумби ХХ століття». У залі звучить мелодія студентської пісні «Глобус».

Під звуки пісні повільно розсувається завіса, відкриваючи величезний екран, на якому карта нашої Батьківщини. Ведучий біля карти починає свій монолог.

Демонструються фрагменти з документальних і художніх фільмів. Характерною рисою жанру **вечора-розповіді** є розгорнутий виклад теми, велика кількість фактів, спостережень і спокійні, розповідні інтонації виступів при порівняно стриманому використанні різноманітних режисерських прикладів і художніх засобів.

До вечорів-розповідей за жанром і формою близькі вечори-репортажі, об'єднуючі короткі виступи безпосередніх свідків і учасників тих чи інших знаменних подій.

Вечори-репортажі відрізняються особливою оперативністю у висвітленні нагальних питань і тем життя, побуту людей. У них активна роль належить ведучим. Часто такі вечори ведуть журналісти. Наприклад, на вечорі-репортажі «Гарнішає наше місто» виступають кілька журналістів. Розповідь кожного з них стосується однієї із сторін життя, побуту і діяльності працівників науки, мистецтва, промисловості, сфери обслуговування, що створюють красу міста і предмети, які оточують людину в його будинку. Вечір-репортаж «Хлопці з нашого села» веде молода людина, яка розповідає про свої зустрічі, про тих, хто живе і працює поруч з ним, про людей, що сидять у залі, водночас він веде діалог з кількома молодими людьми, які так само знаходяться в залі.

Вечори-портрети дозволяють детально розповісти про конкретну людину, розкрити його характер усіма наявними засобами. Крім того на вечорі-портреті можна розповісти про цілий колектив або про видатну особистість. **Сценарій вечора-портрета** – це яскравий зразок документальної драматургії. Для проведення такого вечора збирається фактичний матеріал, на основі якого і складається сценарій. У ньому можуть бути використані колективна розповідь та інтерв'ю, кінофрагменти, фоторепортаж і сімейні фотографії, документи, вірші, пісні й інсценування. Жанру вечора-портрета властиві особлива теплота і сердечність. По суті, це колективна театралізована розповідь про передову людину, про трудові династії. У цьому жанрі пропаганда здорового способу життя та прикладу кращих людей набуває особливої конкретності, сили, переконливості.

Вечір-мітинг має свої специфічні відмінності. Усі виступи на такому вечорі носять мітинговий характер. Кожен виступ – це коротке пристрасне звернення до глядачів, заклик до дії. На вечорах-мітингах звучать трудові рапорти і нерідко приймаються резолюції. Ці вечори певною мірою примикають до масового вуличного дійства. У них часто використовують такі елементи, як винос прапора, хода

через зал, розкидання листівок із закликами і текстами пісень, колективне виконання пісень.

Вечори-ритуали – це вечори, що присвячені тій чи іншій значній події в житті людини або трудового колективу. Поряд з елементами мітингу вечір-ритуал містить у собі елементи урочистого акту. Жанру властиві традиційно повторювані, загальностановлені складові елементи і церемоніальні дії. Наприклад, вечір-ритуал «Посвята в хлібороби» у сільському Будинку культури Миколаївської області. За кілька днів до урочистого вечора в усіх селах колгоспу було вивішено барвисті афіші з емблемою золотого колоса, обрамленого зубчастим колесом. Вони оповіщали про майбутній урочистий вечір «Посвята в хлібороби». У хлібороби посвячували дев'ять молодих людей, що повернулися зі служби, і три дівчини, які прийшли після навчання з коледжів сільського господарства. Молодим людям та їхнім батькам заздалегідь було надіслано запрошення з емблемою вечора. Сцену було оформлено різнокольоровими стрічками, у центрі – емблема вечора, по краях – два снопи пшениці, перехоплені жовто-блакитними стрічками. Прозвучала мелодія пісні Д. Акімова «Україно». На сцену піднялися ветерани праці. Слідом за ними вийшла молодь. До неї звернулася ветеран колгоспної праці, мати одного з юнаків, учасника посвяти в хлібороби. Вона передала прапор синові. Приймаючи прапор, він запевнив мешканців села, що молоді хлібороби віддадуть свої сили, знання та енергію рідному селу. Від імені старшого покоління юнаків і дівчат гаряче вітали з посвяченням у хлібороби ветерани. Вони одягали кожному пам'ятні стрічки з написом: «Посвячений у хлібороби 9 лютого 1994 у селі Баштанівка». Звучить музика. На сцену піднявся голова села. Школярі піднесли молоді на вишитому рушнику коровай хліба. Потім активісти села вручили кожному молодому хліборобові сувеніри.

Тематичні кіновечори як жанр театралізованого тематичного вечора. У дні традиційних свят можна проводити різні тематичні кіновечори. Вони можуть бути епізодичними або складати серію, цикл, присвячений будь-якій одній темі. Для цього складають репертуарний план з урахуванням фільмофонду, наявного в конторі кінопрокату. Добре продуманий план (програма) – запорука успішного проведення таких вечорів. У прокаті може бути чимало різних кінотворів. Бажано використовувати на такому вечорі також художнє читання, концерт художньої самодіяльності, виставку літератури, що допоможе глибше розкрити тему, буде додатковим матеріалом для

передачі цікавих історичних відомостей, фактів. Можна назвати ще ряд різновидів театралізованих вистав (вечір-концерт, вечір-хроніка). Однак наведені приклади є найбільш типовими.

Контрольні питання

1. Назвати напрями розвитку театралізованих форм.
2. Які є форми святкування?
3. Назвати засоби та драматургічні прийоми в театралізованих масових формах.
4. Значення факту в драматургії масових форм.
5. Характерні особливості масових театралізованих форм.
6. Основні етапи роботи над сценарієм масових театралізованих форм.

Рекомендована література: 3, 4, 6, 8, 9, 19, 24, 39, 42, 43, 54.

РОЗДІЛ 2. СЦЕНАРНИЙ ЗАДУМ. МОНТАЖ

2.1. Сценарний задум як творчий процес

Сценарний задум може народитися в результаті роздумів про те, як виразити свою ідею, або в результаті тривалого вивчення матеріалу, задум може виникнути також після випадкової зустрічі з цікавою людиною, яка вразить яскравим, своєрідним характером, а може бути і так, що все розпочнеться з абсолютно незначної, на перший погляд, деталі. Єдиного правила не існує. Проте очевидно, що в усіх випадках те, що стане відправною точкою, поєднується з життєвим досвідом автора, з його переконаннями, роздумами.

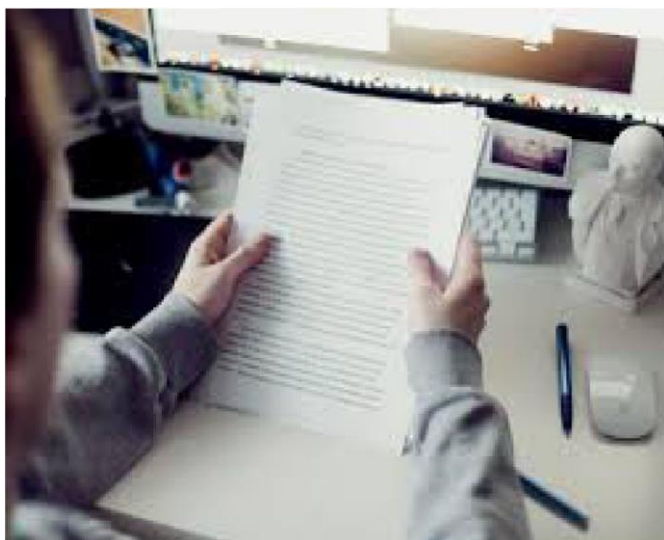
Задум сценарію – це внутрішнє уявлення про майбутню драматургічну розробку святкової дії.

Процес його формування умовно поділяється на 3 етапи.

1. Пошук емоційного камертона.
2. Конкретизація основних елементів задуму.
3. Остаточне оформлення задуму.

1-й етап – це визначення теми в її загальному вигляді. Потім визначається вид театралізованого видовища, місце його проведення і майбутні учасники – глядачі.

Отже, потрібно вникнути у вихідні дані, знайти кілька відправних точок, так би мовити, «цеглинок».



Перша з них – тема. Її в найзагальнішому вигляді визначає святковий календар – це річний цикл народних і державних свят, а також річниці, що пов'язані з історичними подіями країни, регіону, міста, установи.

Наступна «цеглинка» чи друга відправна точка роздумів сценариста – це **вид театралізованого видовища.** Автору драматургічної основи свята спочатку відомо (знову ж, у найзагальніших рисах), чи буде це театралізований концерт, естрадний огляд або тематичний вечір, бо форма урочистості визначається святковими традиціями чи побажаннями замовника.

I, нарешті, місце проведення (сцена палацу культури або міська площа, банкетний зал або лісова галявина) і майбутні учасники – глядачі, останні, але важливі «цеглинки» нашої уявної «грубки».

Тема і жанровий різновид, місце проведення і адресат – це не так вже й мало для того, щоб фантазія сценариста запрацювала.

Спочатку автор намагається конкретизувати тему, знайти основний прийом для організації матеріалу, визначити кількість епізодів і головні виражальні засоби. Він перебирає в умі художні колективи і конкретні сценічні номери, які могли б увійти в драматургічну тканину сценарію, згадує імена цікавих людей, виступи яких можуть створити емоційний фон майбутнього свята, перечитує літературні твори, на які його наштотували перші асоціації.

I, нарешті, у свідомості його виникає, за виразом Ольги Форш, якийсь «викарбуваний обсяг». Деякі його деталі бачаться досить чітко, інші – розпливчасто, але найголовніше на цьому етапі те, що з'являється щось таке, що дуже подобається самому сценаристові. Це «щось» може стосуватися як основних елементів задуму (тема, ідея, жанр, конфлікт, сценарний хід), так і другорядних (назва сценарію, імена персонажів, художні номери).

Далі воно відіграватиме роль емоційного камертона. На нього будуть рівнятися всі інші компоненти задуму. А крім того, воно покликано стимулювати фантазію автора, підтримувати в ньому «енергію омани» (Л. Толстой), бажання написати такий сценарій, якого ще ніхто до нього не написав.

2-й етап є створенням сценарного плану. Темою передбачено матеріал, який необхідно вивчити сценаристові.

Початок цього етапу пов'язаний з чітким визначенням теми майбутнього свята. У задумі будь-якого твору вона займає чільне місце. Недарма антична риторика (ораторське мистецтво) відкривалася розділом «Інвенція» (знаходження теми) поряд із двома іншими – «диспозиція» (розташування матеріалу) і «блокуція» (спосіб викладу, стиль).

Тема (від грец. *theta*, букв. – те, що покладено в основу) – це предмет дослідження автора. Щоб полегшити її формулювання, пот-



Ольга Дмитрівна
Форш (1873–1961) –
російська радянська
письменниця

рібно відповісти на питання: що буде зображено в сценарії? Або: про що повинен бути сценарій?

Правильно і точно названа тема вже вказує на матеріал, який необхідно вивчити сценаристові.

Існують два способи розгортання теми. Діахронний (від грец. *dia* – через, крізь і *chronos* – час) і синхронний (грец. *syn* – разом і *chronos* – час). У першому випадку предмет зображення розглядається по етапах свого розвитку – це є характерним для сценаріїв різних ювілейних торжеств (дні народження та творчі річниці видатних сучасників, круглі дати підприємств, міст і регіонів). Вісь зображення періодично змінюється.



Вистава «Каліка з острова Інішмаан»
(автор Мартін МакДонах).

Режисер-постановник
Сергій Павлюк

завдання) – протиріччям, що в даний момент, за даних обставин нерозв'язно. А будь-яке протиріччя припускає, як мінімум, дві точки зору. І ці точки зору є основою майбутнього драматургічного конфлікту (від лат. *conflictus* – зіткнення).

Драматургічний конфлікт – це зіткнення дійових осіб при здійсненні ними своїх життєвих завдань. У сценарії театралізованої вистави конфлікт рідко має, власне, драматургічну форму. Найчастіше він виявляється при монтажі різних художніх фрагментів, при співставленні різних ідейних настанов. Автор задуму виносить будь-яке

У другому випадку предметом художнього дослідження є різні аспекти однієї проблеми. Вісь зображення – просторова. Таким чином, будується драматична основа більшості тематичних вечорів і розважальних програм.

Розгортання теми народжує певну структуру. З'являються смислові вузлики – основа майбутніх епізодів. До них ми ще повернемося, коли йтиметься про складання плану сценарію.

Предметом драматургічного дослідження завжди є людські стосунки. Конкретизуючи тему, сценарист, як правило, стикається з якоюсь соціально-моральною проблемою (від грец. *probleta* –

моральне судження про предмет зображення. І це судження прийнято називати ідеєю (грец. *idea* – поняття, подання) сценарію.

Ідея має над людиною особливу владу. Вона поживляє процес творчості, управляє ходом асоціацій, підказує ті чи інші художні рішення.

З поняттям «жанр» (франц. *genre* – рід, вид) ми вже зустрічались на першому етапі формування задуму. Але йшлося тільки про одну складову цього терміна – про різновиди театралізованої вистави. Зараз же, коли сценарист глибше усвідомив своє ставлення до проблеми, він шукає художні аргументи, щоб переконати майбутнього глядача у своїй правоті, і один з таких аргументів – це емоційний настрій, необхідний для майбутнього спілкування. Життєрадісність, патетика, іронія, ностальгія – ось далеко не повна палітра жанрових фарб. Обирайте будь-яку, а вірніше, ту, яка зробить святкове дійство переконливим і оригінальним.

На етапі конкретизації задуму у визначенні жанру з'являється уточнення, що несе в собі емоційне ставлення автора до зображуваних подій. Наприклад, концерт-реквієм, вечір-портрет, казкове дійство, ігровий експеримент тощо.



Вистава «Снегурочка» за п'єсою М. Бартенєва.
Режисер-постановник – Наталія Анатоліївна Бакуменко.
Харківська обл., Хергачевський театр ім. Деркача

Як уже зазначалося, у рамках одного свята можуть бути не тільки фрагменти всіх видів мистецтв – від музики до живопису, від хореографії до архітектури, а й різні види документі; виступ реального героя і кадри кінохроніки. Але якщо такий різнобарвний букет давно вже став надбанням театральної та кінематографічної драматургії, то поєднання художнього, документального і реального є головною ознакою драматургії святкової дії. Різновидовий, різножанровий, різностильовий матеріал вимагає певного способу об'єднання, тому найважливішим елементом задуму є сценарний хід – прийом, яким автор на основі будь-якого конструктивного принципу організовує матеріал і надає йому смислової та художньої цілісності.

Документальний і художній матеріал, який зібрано відповідно до теми майбутнього сценарію, утворює основний смисловий ряд. Сценарний хід створює додатковий смисловий ряд. Від перетину цих двох рядів і народжуються вдалі сценарні рішення. Кожен з них (маються на увазі смислові ряди) мірою розвитку тягне за собою певний лексичний шлейф. Виникає той самий «біном фантазії», про який говорить Джанні Родарі і який допомагає творити сценаристові.

«Треба, щоб між двома словами існувала дистанція, щоб одне було досить протилежним іншому, щоб сусідство їхнє було дещо незвичайним – тільки тоді уява буде активізуватися, прагнучи встановити між зазначеними словами спорідненість, створити єдине ... ціле, у якому обидва чужорідні елементи могли б існувати».

Надзвичайно плідна на цьому етапі робота з тлумачним словником. Необхідно вивчити кореневі гнізда ключових слів головного і додаткового рядів – це приведе до нових асоціативних стежок, якими рушить драматургічна думка, збагатить мову майбутнього сценарію забутими приказками і діоматичними висловлюваннями.

Однокореневі слова дають нам нові смислові ряди, які допомагають знаходити несподівані сценічні рішення.

Сценарний хід, безумовно, залежить від головної теми, він і виникає тільки тоді, коли сценарист починає знайомитися з матеріалом. І тим не менш, віддаленість основного смислового ряду від додаткового в кожному випадку буває різною.



Джанні Родарі (1920–1980) – відомий італійський дитячий письменник, казкар і журналіст

Чи дає сценарний хід рішення всіма епізодами або в кожному окремому випадку потрібно шукати спеціальні засоби їх організації – сценарист визначає в ході роботи з матеріалом.

У театралізованому концерті й естрадному видовищі часто використовується так званий сюжетний хід. У цих обставинах додатковий смисловий ряд реалізується через взаємодію персонажів, тобто через розвиток драматургічного конфлікту. Художні номери чи естрадні мініатюри зберігають повну автономність, а хід розвивається пунктирно. Дія персонажів сюжетного ходу виникає між виступами артистів різних жанрів або сценками, пов'язуючи їх і підпорядковуючи єдиному смислового і художньому рішенню. Згадаймо один з київських різдвяних концертів.

На сцену в оточенні онуків піднімається сивий Старий. У руках у нього Вічна книга. Усі влаштовуються за столиком, підсвіченим настільною лампою. Старий відкриває Євангеліє і починає читати історію Ісуса Христа. По ходу читання на сцені виникають то танець пастухів, то піснеспіви, що прославляють діву Марію, то уривки зі Святого писання.

Смислові ряди поставлено в прості ілюстраційні зв'язки. Номери та сюжетний хід взаємодіють за законами монтажу.

Тема, ідея, жанр, конфлікт, сценарний хід – найважливіші компоненти задуму. І все ж в уяві сценариста сюжет почне вимальовуватися тільки з появою виражальних засобів у кожному з намічених епізодів. В одному визначаються тільки види мистецтв, які складають основу епізоду, скажімо, симфонічна музика (оркестр) і звучить слово (читець), в іншому виникає художній твір з точною назвою, в третьому – реальне прізвище реального героя.

Другий етап розробки задуму сценарію закінчується складанням плану. **План сценарію** – це перелік епізодів з коротким описом їхнього змісту, визначенням основних виражальних засобів у змістовому і художньому контексті сценарного ходу.

Третій етап – це остаточне оформлення задуму.

Цей процес тісно пов'язаний з досвідом і пам'яттю, з уявою та сферою підсвідомого, він ускладнюється тим, що розум не залишається пасивним, увесь час втручається, контролює, сприймає або відкидає, творить або руйнує. Коригування задуму в процесі його втілення пов'язано не лише з лексичним наповненням, але й з усіма художніми і документальними фрагментами невербального характеру.

Важливо одне – уміння бачити структуру сценарію цілком і з різних точок зору, це дозволяє вносити необхідні зміни в сюжеті, використовувати виражальні засоби.

Контрольні питання

1. Назвати різноманітні шляхи народження сценарного задуму.
2. Основні моменти сценарного задуму.
3. Основні компоненти сценарного задуму майбутнього твору.
4. Назвати варіанти сценарного ходу в театралізованих, естрадних, масових дійствах.

Рекомендована література: 1, 3, 4, 7, 9, 13, 17, 22, 46, 53.

2.2. Архітектоніка сценарію театралізованих форм

Архітектоніка – від грецьк. *architektinike* – будівельне мистецтво, гармонійне поєднання частин в єдине ціле. У мистецт. – розмірність художнього твору, його побудова.

Візьмемо, приміром, архітектоніку в значенні «Побудова художнього твору». У даному випадку частіше вживається термін «композиція», причому в застосуванні не лише до твору в цілому, але і до окремих його елементів: композиція образу, сюжету, строфи тощо. Поняття «архітектоніка» включає співвідношення частин твору, розташування і взаємний зв'язок його компонентів, що утворюють разом деяку художню єдність. У поняття архітектоніки входить як зовнішня структура твору, так і принципи побудови сюжету.

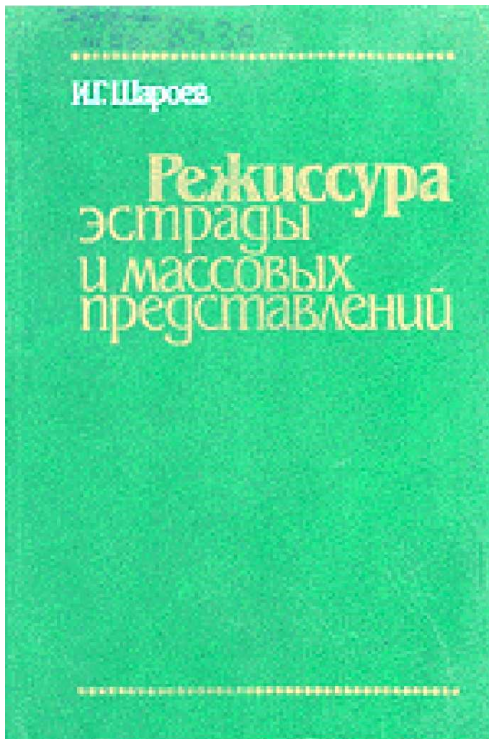


І. Г. Шаров (1930–2000) – радянський російський оперний і естрадний режисер, педагог

Архітектоніка стосовно режисури – це система роботи над сценарно-режисерською розробкою видовища; це сукупність необхідних елементів, тобто ключових понять і законів побудови, знання і застосування яких дозволяє режисерові реалізувати намічені цілі і найкращим чином впливати на свідомість глядачів.

У працях І. Г. Шарова зустрічається порівняння режисера з архітектором, інженером. Це співвідношення не випадкове

– архітектор, інженер, режисер по суті є будівельниками. Перші два – творці чогось матеріального (скульптури, будинку і так далі), а режисер – створювач сценічного дійства. Процес «будівництва» Шароєв визначає таким чином: «Інженер собі накреслює план майбутньої будівлі, по якому він і працюватиме, щоб його звести. Так і режисер вибудовує собі схему майбутнього видовища, по якій він рухатиметься». (Шароєв І. Г. Режиссура естради и массовых представлений. М., 2006. С. 105).



Шароєв І.Г. Режиссура естради и массовых представлений. М., 2006. С. 105.

Схема, про яку говорить Шароєв, – це і є архітектоніка, або, як він її сам називає, «архітектурний проект». Тож архітектоніка – це внутрішня конструкція, гармонійне сполучення частин в єдине ціле.

Прийоми архітектоніки складають один з істотних елементів стилю (у широкому значенні слова) і разом з ним є соціально обумовленими. Тому вони змінюються у зв'язку зі змінами у соціально-економічному житті цього суспільства, з появою на історичній сцені нових класів і груп. Наприклад, у межах одного і того самого літературного стилю прийоми архітектоніки змінюються залежно від худож-

нього жанру (роман, повість, розповідь, поема, драматичний твір, ліричний вірш). Такі метаморфози спостерігаються з прийомами архітектоніки і в процесі сценарно-режисерської розробки видовища. Мають величезне значення характер видовища, його мета, завдання, аудиторія, для якої воно призначається та інші важливі моменти.

Архітектоніка сценарію масового дійства будується з епізодів, кількість яких не визначається заздалегідь, а диктується добром тих подій, які є в основному масиві дії. Тобто саме в цій частині здійснюється процес боротьби, її перипетій, ланцюга подій і зіткнень, у яких вирішується конфлікт.

Нагадаємо ще раз, що кожен сценарій масового дійства складається з епізодів, і кожен з них має бути логічно обумовленим і пов'язаним з попереднім та наступним.



Н.К. Пимоненко "Веселощі в Київській губернії"

Саме завдяки своєрідності конфлікту в масовому дійстві та логічності побудови легше досягається наростання дії, яке обов'язково повинно розвиватися по висхідній від експозиції-зав'язки до кульмінації та розв'язки. Не можна йти від емоційно сильніших до значно слабших епізодів. Навряд чи доцільно спочатку залучати присутніх до масового активного співу чи до інших колективних дій, адже співучасть – це найвищий емоційний момент; після нього важко знайти щось сильніше: до нього необхідно підвести, психологічно підготувати учасника. Чималу роль тут відіграє ретельна, філігранна робота над кожним епізодом. Як зазначалося вище, закономірним для масового дійства, як для драматургії з фабульною побудовою, є звернення до епізодів. Кожен з них має внутрішню логіку побудови і повинен бути завершеним до того, як розпочнеться наступний. По суті, кожен епізод має закінчену композицію, де завжди можна вирізнити експозицію, зав'язку (поштовх до дії), кульмінацію і розв'язку. Таким чином, епізод має в мініатюрі ту саму схему, що й сюжет сценарію в цілому, тому що в кожному більш-менш тривалому моменті дія супроводжується певними обставинами. Отже, ті обставини і ситуації, які виникають і змінюються в процесі дії, і є чинниками утворення епізодів.

Епізод, як правило, містить у собі певну тему, яка є часткою єдиної дії всього сценарію. Крім того, в епізоді завжди зберігається єдність місця і часу Дії.

Побудова сценарію по епізодах дозволяє ширше розкрити тему й ідею.

Кожен епізод – це сюжетний хід у розвитку всього дійства, який заключає в собі певний зміст.

Епізоди формують тематичні блоки. Кожний блок у певному сенсі є самостійним, автономним стосовно один одного.



Блок епізодів має свою внутрішню структуру. Кожен блок повинен мати свою внутрішню композиційну побудову. Від одного блоку до іншого сценарій має розвиватися, еволюціонувати.

У разі побудови сценарію театралізованого дійства по епізодах його архітектуру визначають **структурні схеми.**

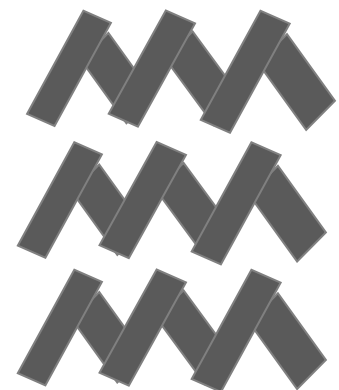
«Шашлик». Драматургічно цілісні та незалежні один від одного епізоди наче нанизуються на єдиний стрижень, яким може служити персонаж, що працює в кожному епізоді; одне і те саме місце дії, у якому вона відбувається автономно і події не залежать одна від одної; один і той самий час, відлік якого лежить на зовні несхожих подіях тощо.



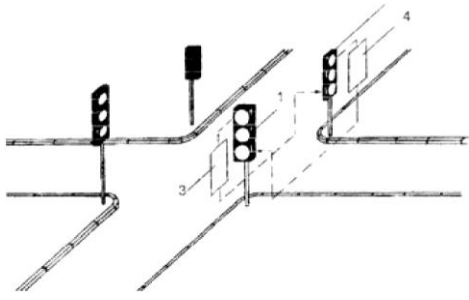
«Ланцюг». У цьому випадку кінцівка кожного попереднього епізоду служить початком наступного.

Іншими словами, подія, що міститься в попередньому епізоді, служить ситуацією для розвитку конфлікту в епізоді подальшому. Така схема має певну драматургічну гнучкість і наявність причинно-наслідкового зв'язку між епізодами.

«Мозаїка». При такій схемі драматургічно незалежні і зовні ніяк не пов'язані між собою фрагментарні епізоди подібно до шматочків смальти, в сукупності створюють загальну мальовничу картину.



«Матрешка». У цьому випадку кожний наступний епізод є більш укрупненою і докладною розробкою одного із смислових елементів попере-



днього епізоду. При цьому робиться спроба заглибитись у суть проблеми, явища, події, людини тощо.

«Перехрестя». При такій схемі драматургічно закінчені та незалежні між собою епізоди є або наслідком однієї й тієї самої причини, або причини різні, але дають од-

наковий результат.

Композиція сценарію театралізованого дійства визначає закономірне, мотивоване розташування окремих драматургічних деталей і елементів усередині структурних модулів, що складають архітектоніку сценарію, співвідношення цих деталей. Можна сказати, що композиція в сценарії театралізованої вистави з безперервним розвитком дії – це напрям розвитку дії і послідовність подій, їх мотивування та розкриття внутрішніх ділянок драматургічної кривої.

У разі поєпізодної побудови сценарію композиція визначає необхідну послідовність епізодів і короткий зміст дії, що відбувається всередині.

Архітектоніку сценарію легко передати коротко, композиція ж вимагає більш докладного викладу і майже не піддається переказу.



Заслужений народний ансамбль пісні і танцю «Колос»,
снт. Торчин Луцького райцентру Волинської обл.
Художній керівник та диригент – О. Огородник

Наведене фото дає наочний приклад архітекtonіки і композиції театралізованого дійства.

Контрольні питання

1. Що таке архітекtonіка літературного сценарію?
 2. Назвати основну особливість епізоду.
 3. Які основні особливості структурного навантаження епізоду?
- Рекомендована література: 3, 5, 8, 9, 11, 14, 19, 21, 40.*

2.3. Особливості монтажу в драматургії театралізованих вистав і масових свят

Поняття «монтаж» у нашій свідомості пов'язане, передусім, з кінематографом і перейшло сюди, як згадує відомий режисер і теоретик кіно.

У статті, присвяченій театру одного актора В. Яхонтова, її автор Б. Ємельянов відзначає: «Монтаж народився після першої світової війни в багатьох видах мистецтва майже одночасно. У кіно з його появою пов'язані імена В. Пудовкіна і С. Ейзенштейна, у фотоплакаті – Джона Хартфілда, у режисурі – В. Мейєрхольда, у драматургії – В. Яхонтова. Монтаж був одним із засобів зблизити досить віддалені та не дотичні у звичайному житті предмети і людські долі. Це була образна, наочна спроба виявлення зв'язків, що поєднують у край ізольовані події в єдине ціле, зв'язків, що існують реально, але усвідомлюються лише абстрактно вченим чи публіцистом».

Зіставлення – вихідна операція нашого мислення. Ми її здійснюємо в процесі пізнання себе і навколишнього світу. До співставлення звертаються і художник, і письменник, аналізуючи життєві явища засобами мистецтва. Інакше монтаж як співставлення, співвідношення фактів, людських долі, численних зв'язків стає операцією художньої думки в процесі створення образу. Використання митцями прийому монтажу відбувається досить давно.



В. Н. Яхонтов (1899 – 1945) – російський радянський артист естради, читець, актор, майстер художнього слова



Сцена з вистави. У. Шекспір,
«Багато галасу даремно»

Передусім для нас важливо визначити найбільш суттєві функції монтажу. Одна з них – образотворча. Уже Шекспіру була відома образотворча сила монтажу. У своїх комедіях великий драматург нерідко використовував дві інтриги, які розвивалися паралельно, і багато схожих тем і епізодів, поєднання, перехрещення, співставлення їх краще висвітлювали основну думку. У комедії «Багато галасу даремно» Шекспір будує **паралельний монтаж** двох закоханих пар. Сцени ніби «стикаються лобами», «передражнюють» одна одну. Схожість повертається взаємовиключенням. Із синтезу співставлених інтриг, епізодів, тем і мотивів формується суть головної події комедії – повернення до особистості, вільної від усього фальшивого, надуманого, коли кожен,

знайшовши себе, відкриває справжнє в іншому, близькому, єдиному.

Шекспір використовує монтаж не тільки як засіб яскравого, контрастного образотворчого рішення, але й для більш складної мети, про що йтиметься нижче.

Письменники, драматурги, кінорежисери використовували монтаж, що давало змогу опускати тривалі описи.

Картина цілого набуває великої образної сили, динаміки, смислової ємкості, якщо вона будується шляхом



Ч. Діккенс «Олівер Твіст»

висвітлювання в «кадрах» найбільш характерних деталей. Такого роду принципи «монтажної експозиції» зустрічаються в літературі, зокрема, у Ч. Діккенса в «Олівері Твісті» при описанні міста. Його



В. Незвал (1900–1958) – чеський поет, один із засновників руху сюрреалізму в Чехословаччині

загальна картина, атмосфера складається з яскраво вихоплених деталей (магазинів, вітрин, вулиць).

Чеський поет В. Незвал застосував цей принцип у побудові першого експозиційного акту своєї трагедії-притчі «Сьогодні ще зайде сонце над Атлантидою» – п'єси, присвяченої пересторозі людства від загрози війни.

Перший акт уводить нас у передгрозяну драматичну ситуацію. Виникають, змінюючи один одного, кадр і епізоди, де зображується у своєрідному калейдоскопі ракурсів життя Атлантиди. І кожен з них має виявити головне: ставлення тієї чи іншої групи до факту загарбницької війни, яку розв'язує Атлантида із сусідньою державою – Афінами.

Приблизно за такою схемою побудовано п'єсу сучасного французького драматурга Ж. Ануя «Троянської війни не буде». Так поступово з епізодів-кадрів складається загальна картина катастрофи, що насувається. І все це – результат «монтажної експозиції».

Монтаж допоміг автору концентровано і динамічно розповісти про ситуацію перед загибеллю Трої, пояснити тією чи іншою мірою її причини. Монтаж тут виконує не тільки чисто образо-ворчу, але й образно-смыслову функцію.

Таким чином, зіставляючи два, здавалося б, віддалені одне від одного явища, митець приводить нас до народження третього поняття. Створюється нова якість. Йдеться про своєрідний стрибок у створення монтажного образу, тобто, за думкою С. Ейзенштейна, за допомогою монтажу розкривати ідеологічну концепцію.

С. Ейзенштейн у фільмі «Страйк» демонструє процес на-



Жан Марі Люсьєн П'єр Ануї (Ануїль, фр. Jean Anouilh 1910–1987) – французький драматург і сценарист, видатний діяч французької літератури ХХ ст.

родження монтажного образу, і в ньому та сама «третя якість» або «третє поняття», позиція художника, яка з'являється із зіткнення двох, зовні не зв'язаних між собою епізодів. В одному виникають сцени ма-



С. Ейзенштейн «Страйк»

сового жорстокого побиття і розстрілу робітників-страйкарів, в іншому – міська бойня, куди приводять скот. Зближення цих епізодів засобами кіномонтажу народжує художнє узагальнення, метафору «людської бойні» кривавих репресій самодержавства.

Уважний аналіз монтажу виявляє важливу його закономірність: результат зіставлення епізодів,

«третє поняття» часто відрізняється від змісту кожної з його частин, узяті окремо.

Уже говорилося, що зіставлення різних явищ породжує певне третє судження. Жінка в траурі і цвинтар – удова. Потяг і людина з валізою – пасажир. Потяг і людина з квітами – той, хто зустрічає тощо.

Якщо автори сценаріїв поєднують фрагменти, не вдумуючись в їхній смисл і художню єдність, що відповідає задуму, розвитку, збагаченню теми, то вони вдаються до компіляції.

Для монтажу, як творчого методу, небайдуже, що зіставляється, тобто зміст, характер складових елементів. Між епізодами має існувати рівнодіючий, незримий внутрішній зв'язок, який асоціативно зближує дві ситуації. Крім того, важливе також поступове визрівання загального висновку. Адже в житті в нас, наприклад, думка про людину складається не відразу, а поступово. Ми подумки оцінюємо і зіставляємо її вчинки, співвідносимо її слова і справи, окремі штрихи поведінки, випадково підмічені жести. Уявлення про неї визрівають згодом. У нашій свідомості виникає монтаж деталей, фактів, що мають стосунок до цієї людини. Поступово в нас складається цілісне уявлення про її образ, формується думка про особистість.

Твори мистецтва побудовані динамічно, а значить, сценічно (адже ми пам'ятаємо правило про важливу складову сценічності – дієвість) і відтворюють аналогічний процес. Динамічне осягнення істини через

монтаж найбільш характерних епізодів і, крім того, через залучення глядачів до процесу активних співроздумів – ось про що мріяв і творив у своєму мистецтві С. Ейзенштейн. Він попереджав про те, яке велике значення має добір частин, фрагментів, що складають загальне.

Динамічний процес створення образу і сам образ цілого – це кардинальні проблеми монтажу. Вони знайшли певне рішення в театральній драматургії з фабульною побудовою. Особливий інтерес у цьому сенсі викликає досвід Маяковського-драматурга. Якщо уважніше придивитися до його п'єс «Містерія-буфф», «Клоп» та «Баня», стає очевидною відмінність цих творів від звичайного типу драматургії, де засобом утвердження авторської ідеї є вчинки героїв. Цим вони відрізняються від драматургії, заснованої на саморухові характерів.



Робота Дмитра Шарова за ескізами А. Тишлера до вистави
«Містерія-Буфф» В. Маяковського

У поета вимальовується інший (не лише через персонажі та їхні дії) спосіб вияву ідеї, близький, як ми зможемо переконатися, до законів драматургії масового дійства. Саморух характерів тут поступається місцем саморуху авторської думки. У таких випадках драматург реалізує свою точку зору на світ через зіставлення елементів художньої дійсності та підводить глядача до необхідних висновків, заряджаючи його до цього. У драматургії Маяковського і виникає саме така форма руху теми та ідеї. Її створює спровоковане в глядачів судження про те, що відбувається.

Ці міркування по ходу п'єси уточнюються, поглиблюються, набираючи широти і багатогранності. А породжує їх, передусім, монтаж обраних автором ситуацій.



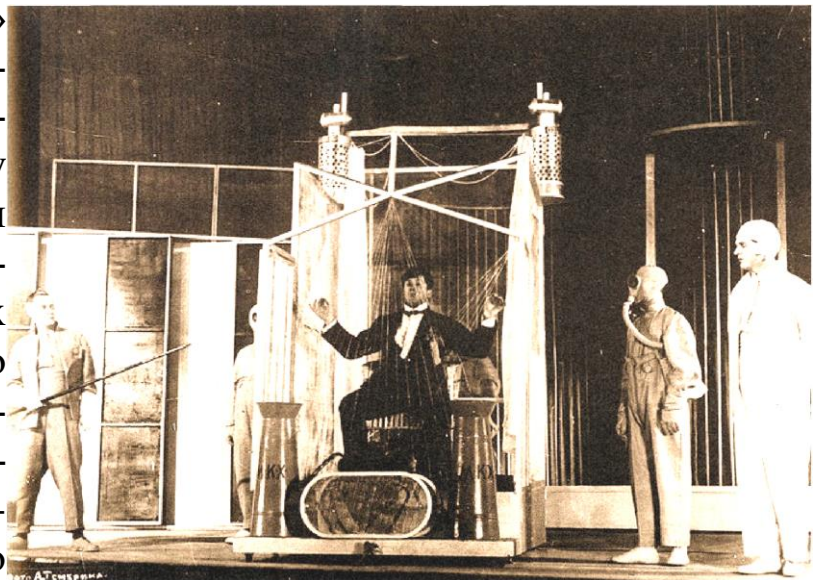
Сцена з вистави «Клоп» В. Маяковського.
Режисер – В. Е. Мейерхольд

При цьому кожна ситуація – свого роду авторський аргумент, провокуюче середовище найбільш наочно виявляє одну з граней запропонованого явища, поняття.

Наприклад, у «Клопі», показуючи поведження Присипкіна в тій чи іншій ситуації, Маяковський свідомо спрямовує наші міркування про героя в певне русло. Сцена в робітничому

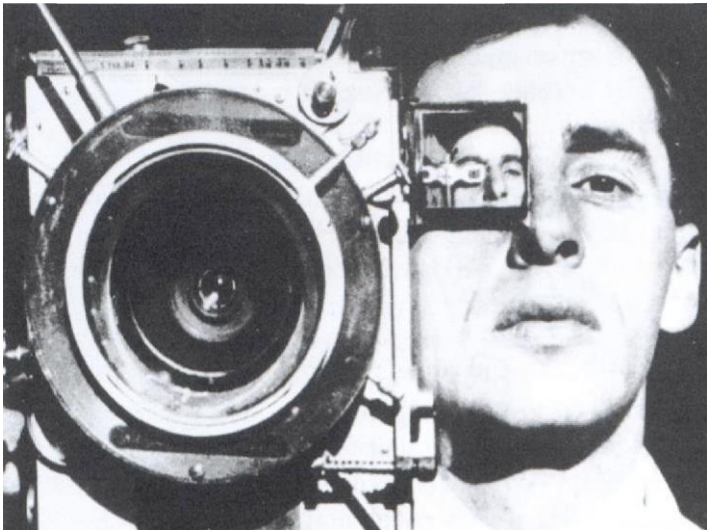
гуртожитку, коли Баян бере «культурне шефство» над Присипкіним, навчає його «благородних» манер – через цю ситуацію автор висвітлює думку-узагальнення про повну нездатність «П'єра Скрипкіна» хоч на мить глянути на себе критично (він є смішним і не бачить цього). Драматург через ситуацію робить зріз явища. У нього вдивляється глядач, аналізує, порівнює, думає. Глядач у такого типу драматургії стає немовби співавтором процесу визрівання ідеї твору.

У «Містерії-буфф» це співавторство виявлене, за задумом автора, активною участю глядачів у фіналі. У «Бані» поетом розвивається також метафорична антитеза двох світів: живого творчого світу винахідників, ентузіастів і мертвого, бюрократизованого світу Голоначупсу. Не випадково перетнулись творчі шляхи В. Маяковського і В. Мейерхольда, який першим здійснив постановку драматичних творів поета.



Сцена з вистави «Клоп» В. Маяковського.
Декорація худ. А Родченка. 1929 р.

«Ефект присутності автора», ліризація є важливою рисою поетичної драматургії. Поетика драматургії Маяковського вбирає в себе риси агітаційно-публіцистичного театру. Драматург убачав своє завдання в тому, щоб розглянути через «збільшувальне скло» театру соціально-історичне коріння нової дійсності. Його спосіб аналізу перегукується певною мірою з принципами діалектичної драматургії Б. Брехта, з його особливим методом будувати дію – «трасу ідеї» – і втілювати її: грати не одне за іншим, а одне внаслідок іншого.



Дзига Вертов (1895–1954),
радянський кінорежисер

пив відомий оператор і режисер Дзига Вертов.

Сила творів останнього виявилася в тому, що на основі монтажу документальних кадрів йому вдалося створити справді високохудожні твори.

А Брехт у театральній драматургії домігся такого монтажу сцен, що кожна з них може бути самостійною частиною в розвитку теми.

У п'єсі «Страх і злидні III імперії» Брехт досліджує соціальні, ідеологічні, політичні, моральні і філософські причини фашизації Німеччини. Система аргументації драматурга – 33 епізоди, монтажне їх поєднання. Вони являють собою свого роду зріз життя країни в різних її сферах – від державного апарату, армії, верств і класів суспільства до окремої сім'ї.

Принцип асоціативного зіставлення стає провідним у побудові сюжету, драматичної дії, інакше кажучи, в композиції діалектичної драматургії. Приміром, сцена, що спочатку самостійна за змістом, завдяки її зв'язку з іншими сценами отримує інший зміст. І в цьому можна пізнати закони монтажу, сформульовані С. Ейзенштейном, шлях якого в кінематографічній документалістиці підхо-



Бертольт Брехт (1898–
1956) – німецький
драматург, поет, проза-
їк, театральний діяч,
теоретик мистецтва,
засновник театру

Між епізодами немає прямого зв'язку, але існує логічний. Зіштовхнувши епізоди, Брехт спонукає глядача прийти до загального судження, діагнозу хвороби, яка охопила всю країну. Авторський висновок складається за співучастю глядачів.

Монтаж, таким чином, стає творчим методом автора, засобом розкриття його ідеї.

Досвід літератури, кінематографа, театральної драматургії допомагає зрозуміти основні особливості монтажу в драматургії театралізованих масових дійств, а також визначити форми, якими користується сценарист. До останніх належить, передусім, **послідовний монтаж – найпростіша форма**, зручна для нормального сприйняття дійства глядачем. Ця форма використовується найчастіше у вечорі-розповіді, який має оповідну форму викладу і об'єктом розгляду якого є історія села, району, міста, підприємства, організації.

Паралельний монтаж – це чергування фрагментів різних подій, що переплітаються одна з одною, по черзі переривають одна одну до повного смислового завершення, або ж одночасна дія в різних місцях. Наприклад, під час свята ансамбль виконує сучасні танці, водночас серед натовпу в єдиному ритмі з танцями працюють групи циркачів – жонглери, акробати, еквілібристи, а у височині на трапеції – повітряні акробати. Ця дія може виконуватися одночасно, але акценти переносяться з одних виконавців на інших, які разом створюють картину єдиного масового дійства.



Кадри з фільму «Колискова скорботної таємниці».
Режисер – Лав Діас. Філіппіни, Сінгапур, 2016 р.

Монтаж з деформацією часу – форма, що базується на зміні послідовності подій у часі. Це, як правило, прийом ретроспективи або, навпаки, перенесення дії в майбутнє, яке порівнюється з нинішнім.

Першим прийомом послуговуються досить часто, коли сценарист використовує спогади про минуле, або ж коли минулі події розглядаються сучасником, котрий не брав участі в тих чи інших подіях, і тут спрацьовує авторська (поетична) точка зору.

Другий прийом, перенесення дії в майбутнє, може бути використаний у вигляді драматургічного ходу – «прибульці з майбутнього». На перший погляд, це ускладнює форму твору, але водночас такі прийоми сприяють підсиленню драматичної напруги, загостренню сюжету.

Такий монтаж дуже часто не залежить від реального часу, наприклад, створення на полі стадіону живого «квітника» і картинки «дитячі ігри». Змінюючи одна одну, ці дві картини створюють образ дітей – квітів життя.

Асоціативно-образний монтаж – це складна форма монтажу, за якої зв'язок між сценами чи блоками носить досить умовний характер. При такому монтажі окремі номери чи блоки номерів не пов'язані сюжетно або драматургічно.

До основної дії входять додаткові, часом віддалені за змістом події, які при зіткненні з основним змістом набувають сили порівнянь, метафор, символів, викликають у глядача різного роду асоціації.

Асоціативно-образна форма монтажу сама по собі настільки складна і багатогранна, що він поділяється на кілька різновидів, котрі виступають як окремі прийоми:



Кадри із фільму «Назад у майбутнє».
Режисер – Роберт Земекис. США, 1985 р.



Аугусто Хосе Рамон Піночет Угарте (1915–2006) – чилійський державний і військовий діяч, генерал-капітан

Асоціація зіставлення двох подій, що набувають при монтажі логічної залежності, іншого змісту.

Наприклад, слайд з портретом Піночета і фрагментом його промови про встановлення «справжньої» демократії чергується з кадрами про тортури та страти інакомислячих перуанців, що в результаті наводить глядача на думку не лише про зв'язок цих подій, але й про те, якого саме характеру «демократія» запанувала з приходом до влади в Чілі Аугусто Піночета.

Поетичний монтаж, який досягається поєднанням різних засобів художньої виразності. Уявімо собі ліричну картину світанку. Її, звичайно, можна було б створити засобами світла та музики, але картина такого ранку буде підкреслена ще яскравіше, якщо за допомогою тіней з'явиться романтична пара, яка поступово, збільшуючись у розмірах,



займе центральну частину «екрана», а потім повільно підійме догори диск сонця. Отже, кохання народжує новий мирний день і надію на світле майбутнє. «Засвітивши» сонце, пара прощається, і знову тіні рухаються, поступово зменшуючись, поки не зникають зовсім.

Додатково до вищезгаданих прийомів використовується і **монтаж-контраст** – протиставлення предметів чи подій, що несуть смислове навантаження. Часто предмети протиставляються за формою чи кольором (людина в чорному – зло, у білому – добро). Контрастне протиставлення персонажів часом несе навіть соціальне навантаження (товстий і тонкий). Протиставлятися можуть не тільки люди та предмети, але й цілі сцени (багаті й бідні).



Контрастний монтаж надзвичайно загострює думку, приводить до чітких, недвозначних висновків.

Монтаж-рефрен – це періодичне повторення засобу чи прийому, який виявляє необхідну смислову і формальну організацію матеріалу.

Найчастіше це трапляється тоді, коли знайдений сценарно-режисерський хід (музичний твір, танець тощо) є водночас межею між епізодами і зв'язками між ними. Такий лейтмотив, проходячи крізь увесь сценарій, виконує саме таку функцію.

Звичайно, у монтажі значне місце займають світло і звук, але вони розглядатимуться в контексті монтажу засобів ідейно-емоційного впливу. Адже найчастіше в сценаріях зустрічаються все ж таки змішані форми монтажу – чергування різних засобів і прийомів, які з точки зору сценариста-режисера є найбільш придатними для того чи іншого сценарію. Отже, враховуючи те, що театралізовані масові дійства мають комплексний характер (використання в сценаріях будь-якого жанру найрізноманітніших жанрів і видів мистецтв), сценаристу необхідно володіти знанням специфіки кожного з них і, відповідно, знаходити їм адекватне до задуму місце.

При сприйманні мистецтва виникає естетичне переживання, воно швидко й активно формує певні настрої, які служать основою для виникнення глибоких, тривалих естетичних і соціальних почуттів. За колективного сприймання, характерного для театралізованих дійств, звичайно відбувається кратне підсилення емоційних реакцій. Однак художнє сприймання не обривається на чуттєвому етапі, відповідно, ефект масового сприймання не обмежується лише прискоренням формування загальних переживань, настроїв, почуттів. Однорідність емоційного стану сприяє зародженню і визріванню в присутніх ідентичних за своєю спрямованістю думок, хоча останні не так яскраво виражені, як почуття та настрої. Про колективне осмислення, роздуми, аналіз ми можемо говорити лише умовно, і все ж колективне сприймання незмінно сприяє правильному розумінню художньої ідеї, прискорює процес формування спільних думок стосовно почутого і побаченого.



Ілюстрація до оповідання А. Чехова
«Товстий і тонкий»

Справжній художній твір, а на це ми повинні спрямовувати зусилля при створенні сценаріїв, ніколи не зводиться до елементарної констатації фактів. Мистецтво, що глибоко перейняте патріотизмом, талановите і пристрасне, володіє могутньою мобілізуючою силою, організовує та об'єднує волю глядачів, слухачів, читачів.

Відтак, коли впливові піддаються водночас великі маси людей, художня ідея може набувати стосовно до них майже імперативну силу навіювання, у кожного зростає рішучість до виконання художнього заклику, переконаність у досягненні поставленої мети.

Можливості колективного сприймання вимагають найбільш раціонального використання засобів ідейно-емоційного впливу, до яких у сценарії масової вистави (дійства) належать живе слово, музика, кіно тощо.



Зупинімося детальніше на можливостях використання і монтажу кожного з них зокрема.

Живе слово. У театралізованих масових дійствах слово залишається важливим засобом впливу, як і в інших видах драматургії. По-перше, саме слово створює атмосферу спілкування між сценічним майданчиком і аудиторією. Крім того, оскільки драматургія масового дійства, як зазначалося вище, документальна за своїм характером, слово того, хто виступає, несе конкретний матеріал. Через виступи учасників часто проходить лінія розвитку дії.



Кадр з фільму «Inherit the wind». Режисер – Стенлі Крамер. США, 1960



Вуді Аллен (1 грудня 1935) – американський кінорежисер, актор-комік, продюсер, чотириразовий володар премії «Оскар», письменник, автор численних оповідань і п'єс

Усний виступ офіційної особи, учасників і свідків подій часто охоплює досить значний відрізок подій, допомагає передати присутнім атмосферу боротьби тощо. Разом з тим слід відзначити, що слово в сценарії масового дійства є важливим, але не головним, а рівноправним, рівноцінним елементом. Тому зловживання словом, досить поширене на практиці, необхідно викорінювати, і по можливості знаходити йому (слову) зри-

мий еквівалент, а якщо використовувати слово, то воно теж повинно нести в собі образ.

Давно доведено, що в масовій аудиторії краще звучить і легше сприймається поетичне слово, звідси ми й маємо практично в кожному сценарії два види текстів: віршований і прозовий. Віршованим користуються, зазвичай, виконавці – художні персонажі, оповідним же послуговуються офіційні особи, герої та свідки подій, а також ті виконавці, які передають документ або прозовий текст відповідно до задуму автора. У сценарії необхідно дозувати міру використання як одного, так і іншого виду текстів, тому найбільш доцільно чергувати їх. Це постійно переключає увагу глядача з одного ритму на інший і довше зберігає його інтерес до того, що відбувається на сцені.

Необхідною умовою роботи сценариста зі словом є його попередня підготовка, яка складається з двох основних моментів.

Перший – попередня робота з учасниками подій, другий – емоційна підготовка слова.

Попередня робота полягає в зустрічах з героями та свідками подій і доборі найяскравішого з погляду драматурга матеріалу для сценарію. Це може бути лише один факт, але відібраний, як у Маяковського, із «сотень тисяч тон словесної руди».

Стосовно ж емоційної підготовки слова героя чи свідка подій не треба мати великого досвіду, щоб зрозуміти: надання слова – це не емоційною підготовкою, а якщо слову передують художній номер, який

тематично немовби готує вихід героя чи героїні, то сприймання аудиторією теж стає значно емоційнішим. Невеличкий приклад: фрагмент з театралізованого дійства, присвяченого Дню Перемоги. У фонограмі звучить вальс.



Учасники ансамблю бального танцю у відповідному вбранні кружляють у вальсі, але поступово музика мішкується, на неї нібито напливають звуки духового оркестру, який грає вальс «Ріо-ріта» з кінофільму П. Тодоровського «Воєнно-польовий роман» (муз. П. Тодоровського). Танцюристи розгублено зупиняються, а на звуки «свого» вальсу наближається жінка-ветеран війни. Вона підходить до мікрофона, розповідає, що в юності теж любила вальс, але їй доводилося танцювати не в модних черевичках, а в солдатських чоботах, потім вона просить молодь продовжити «Мамин вальс» (така назва епізоду). Юнак запрошує жінку на перший тур вальсу, потім вручає їй квіти, і всі учасники в бурхливій кодї завершують танець. Можливість такого художнього рішення викликає асоціації як в учасників, так і в присутніх на святі чи виставі, робить слово фактично близьким і зрозумілим, а художній матеріал є своєрідною експозицією до нового промовця.



Кадр з фільму «Василь Тьоркін», створений за мотивами поеми О. Твардовського

Поширеним видом використання слова в сценарії масового дійства є текст ведучого, який несе думку, повідомляє те, що не піддається показу, інсценізації, та, коли це необхідно, поєднує епізоди.

Звичайно, сценарист-режисер масового дійства прагне до того, щоб ведучий (ведучі) був повноправною дійовою особою вистави, тобто це, передусім, ведучий, який виступає в тому чи іншому образі (Василь Тьоркін, Хівря і Черевик, Котигорошко і т.д.). Це дає глядачеві можливість розпізнавання героїв, а крім того, вони вже мають певну маску – образну характеристику, яка й диктує характер дії та конфлікту.

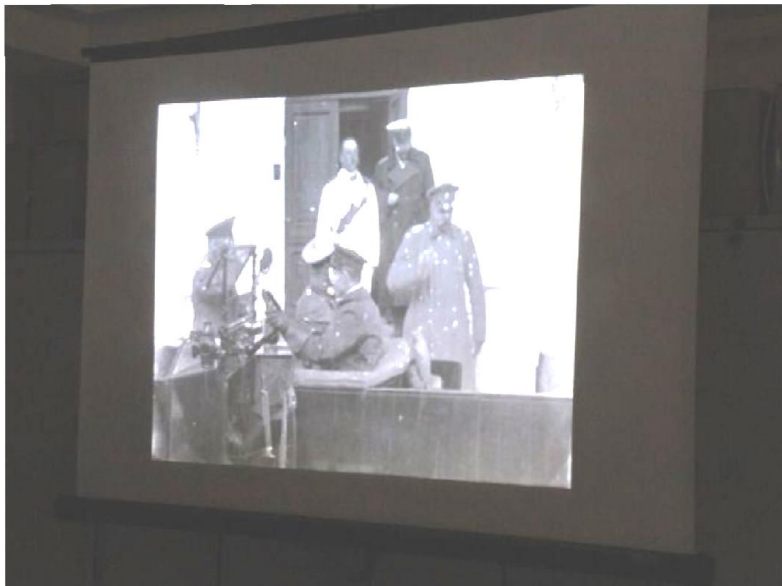
Важливими виражальними засобами є також інсценізації, фрагменти спектаклів, кінофільмів. Вони впливають на глядача силою художніх образів, дозволяють відтворити події в русі та розвитку, передати історичну обстановку, перенести учасників з одного місця в інше, показати суспільні процеси, розкрити загострення класових битв.

Засоби мистецтва, які використані в масовому дійстві, емоційно налаштовують його учасників, підсилюють вплив зображувальних подій, передають почуття дійових осіб, доповнюють і розвивають дію.

Кінофрагмент, сцену із спектаклю, пісню тощо можна використати і як продовження думки чи дії, або ж як «другий» план усного виступу.

При ілюстрації тієї чи іншої думки частіше за все застосовують методичний прийом продовження цієї думки чи сказаної фрази засобами мистецтва.

Фрагменти ж кінохроніки чи художнього фільму можуть передавати дію, завершувати її чи ставати фоном масової дії, яка виконується



Кадри кінохроніки

ведучими або іншими виконавцями.

Останній прийом може засвідчити наступний приклад. У театралізованій виставі, присвяченій Дню Перемоги, демонструвалися відомі кадри зустрічі воїнів-переможців у Другій світовій війні.

Перед екраном розпочався танець дівчат у білому вбранні з червоними тюльпанами в руках. У момент, коли воїнам вру-

чили квіти на екрані, дівчата двома діагоналями наблизились до екрана і «приєднали» свої червоні тюльпани до чорно-білих кадрів. Як гаряче ті розцвіли, яку реакцію викликав цей жест у залі – живі дівчата на сцені вручали квіти нібито від усіх присутніх, і це дозволило всьому залу приєднатися до знайомих з дитинства кадрів і наблизилися усім серцем до тих минулих подій.

Художнє і документальне кіно особливо вдало використовують у пролозі, немов допомагаючи перенести учасників у ті чи інші історичні події, підготовляючи їх до наступної зустрічі з героями подій. Такими є численні прологи, що присвячені історії держави, подіям Другої світової війни тощо. Набув популярності прийом використання фрагментів з кінофільмів, коли герої начебто оживають, сходять з екрана.

Це може бути театралізований концерт, у якому бере участь відомий актор. Спочатку демонструється фрагмент, а потім спалахує світло, і на сцені актор немовби зійшов з екрана і продовжує виступ. Використовують з цією метою і документальні кадри. На екрані йдуть кадри про майбутніх героїв вистави, а коли вмикається світло, на сцену виходять ті самі герої.

Початком багатопланового використання кіно в масових дійствах стали театралізовані концерти І. М. Туманова. Потім його естафета була підхоплена Л. Г. Силаєвим.



Кадр із документального фільму «День Перемоги»



Йосип Михайлович Туманов (1909–1981) – радянський - російський актор, режисер театру і масових видовищ, педагог



Лев Григорович Силаєв (1922–1993) – режисер, заслужений артист УРСР, народний артист України

Література і мистецтво, як рушійна сила сюжету масового видовища, передають дію чи символізують її. Так у масовій виставі, що присвячена Другій світовій війні, усю розповідь про неї можна вести за допомогою віршів, уривків з п'єс, фрагментів кінохроніки.

Пісня Ваню Мураделі «Бухенвальдський набат»

кровь. Э - то жер - твы о - жи - ли из
пе - нна и вос - ста - ли вновь,
и вос - ста - ли вновь! И вос - ста - ли,
и вос - ста - ли, и вос - ста - ли
и вос - ста - ли, и вос - ста - ли, и вос - ста - ли
и вос - ста - ли, и вос - ста - ли, и вос - ста - ли
и вос - ста - ли, и вос - ста - ли вновь! мир!

назвах епізодів: Шлях до повстання; Повстання; Ноктюрн останньої ночі; Безсмертя.

У цих епізодах вдало монтувалися документальний матеріал і засоби літератури та мистецтва (кінофрагменти, уривки з творів О. Довженка, революційні пісні тощо).

Не можна не дооцінювати і роль музики в сценарії та постановці масового дійства. Будь-які святкові дії неможливо уявити собі без музики, але її значення не завжди однакове.

Спостереження за святами дозволили умовно виділити такі основні її функції в дійстві: сюжетну, емоційну, ілюстративну, допоміжну.

Сюжетна музика грає особливу роль в асоціативному монтажі й відзначається тим, що вона

Використовують також телебачення і телеапаратуру з метою підсилення засобів ідейно-емоційного впливу. Завдяки відповідно налаштованій апаратурі, особливо під час сольного номера, на екран проєктують крупним планом обличчя, очі, руки виконавця, тиражується зображення соліста, тобто саме технічні засоби підсилюють вплив виражальних емоційних засобів.

Важливим засобом впливу на глядачів є відтворення минулих подій. Цей принцип було використано в традиційному святі київських арсенальців на честь річниці повстання 1918 р.

У видовищній його частині відтворювалися картини минулої боротьби, опоетизовані навіть у



є стрижнем сюжету масового дійства чи окремих його компонентів. Скажімо, концерт-мітинг, присвячений миру, можна побудувати на основі кількох пісень. Саме так і було побудовано театралізований пролог до свята Перемоги режисером Л. Г. Силаєвим, а потім він же створив театралізований концерт «Пісні, обпалені війною», тобто одна тема переросла в іншу завдяки вдалому монтажному прийому та театралізації номерів. У першому випадку тему розвивали три пісні – «Бухенвальдський набат» В. Мураделі, «Хотят ли русские войны» Е. Колмановського, «Ми всі за мир» С. Тулікова. Хор подібно до античного перетворювався на учасника постановки, висловлюючи думку народу, відображуючи його світогляд і ставлення до подій, у другому – це живі образи, костюмовані персонажі, відповідні мізансцени, тобто своєрідна театралізована гра, побудована на віночку фронтових пісень і пісень воєнних років.

Емоційна функція музики є однією з головних у масових заходах. Акцентуючи увагу на ній, ми маємо на увазі ті моменти, у які музика ніби «договорює» дію, завершуючи її емоційним виплеском. Зазвичай така музика висловлює найбільш яскраві почуття – торжество чи скорботу, лірику чи патетику.



Можна навести простий приклад: на сцені – хлопець і дівчина, вони повільно наближаються одне до одного, і раптом лунають чарівні звуки «Мрії кохання» Ф. Ліста. Тож, слова вже не потрібні. Пара кружляє під цю мелодію і лірична сцена уривається тільки різким тремоло барабана, на екрані спалахує цифра «1941». Лаконічно, але промовисто говорить останній музичний акцент цього епізоду. Лунають фанфарні звуки першого рядка пісні «Вставай, страна огромная».

Доведено, що для підсилення ідейно-художнього впливу необхідний музичний супровід і що масові дійства слід вирішувати в єдиному ключі (лірика, патетика, романтика, драматизм тощо).

Приклад: свято, яке традиційно щорічно відзначається на початку липня на честь дня народження О. С. Пушкіна біля пам'ятника поету. У ньому брав участь симфонічний оркестр України. Розпочалося свято увертюрою до опери М. Глінки «Руслан і Людмила», а завершилося музикою з опери «Іван Суванін» (хор «Слався»). Протягом усього свята лунали музичні твори російської та вітчизняної класики,



народні пісні, які глибше розкривають творчість поета, даючи в такий спосіб необхідний емоційний заряд присутнім на святі.

Ілюстративна функція музики у святі виражається у використанні різноманітних музичних творів і фрагментів, які підкреслюють тему. Її застосовують у різних компонентах свята – вогниках, тематичних концертах, конкурсах, вікторинах і масово-розважальних програмах.

Допоміжна функція музики також необхідна в організації масового дійства. Вона виявляється в подачі різноманітних музичних сигналів до початку або продовження дії. Звичним стало використання сигналу фанфар «Слухайте всі!» перед початком дійства чи музичних позивних радіо- і телепрограм. Приміром, використовують як загальноукраїнський радіосигнал (фраза з пісні «Рече та стогне Дніпр широкий»), так і сигнали місцевих радіостанцій. Усі вони сприяють концентрації уваги присутніх, готують їх до сприймання дії.

Ще за радянських часів значна увага приділялася використанню музики в масових святах. На Всесоюзному з'їзді композиторів Т. М. Хренніков цілком слушно говорив: «Велике майбутнє належить... монументальним жанрам, але не тільки кантатам і ораторіям, які виконуються в концертних залах.

Йдеться про музику наших свят, народних вистав, музику для вулиць і майданів. Ми задовольняємося в таких випадках конвєєром

більш чи менш вдало підібраних пісень. Чи не пора замислитися про музику великих форм, яка звучатиме на наших святах, торжествах як художнє узагальнення думок і почуттів народних мас».



Тихон Миколайович Хренніков (1913–2007) –
радянський і російський композитор, піаніст,
громадський діяч, педагог, професор

Високе громадянське усвідомлення соціального призначення музики як засобу естетичного виховання суспільства, утвердження масовості її впливу на зміцнення патріотичних почуттів, її могутньої сили в боротьбі за мир і дружбу народів роблять музику одним із найважливіших художніх виражальних засобів будь-якого масового дійства.

На фоні музики в постановках масових вистав і свят часто розгортаються масові дії. У таких випадках, як показує практичний досвід, вдало поєднуються музика і гімнастичні вправи, хоча, на перший погляд, могло б здаватися, що останні навряд чи можуть стати виразником основного конфлікту. Цю думку спростовує хрестоматійний приклад з постановки відомого режисера І. М. Туманова, який згадує фрагмент на одному з Всесвітніх фестивалів молоді та студентів: «На поле виходять спортсмени, одягнені в білі, чорні і жовті костюми. Мить... і перед нами виникла мізансцена, що поділила учасників виступу на три групи: численну «білу», що міцно стоїть на ногах; «жовту» – напівзігнуту, і, нарешті, порівняно нечисленну групу «чорних», що стоїть на колінах. Користуючись прийомами і виражальними засобами, властивими вільним гімнастичним вправам, режисюра швидко розгорнула тему боротьби за рівність. Намагаються випрямити



плечі «жовті», підвеш-
тися з колін «чорні». Одна група «білих» до-
помагає їм, інша – пе-
решкоджає. Після нес-
кладних, але гранично
виразних зіткнень, під-
водяться на ноги «чор-
ні», розправляють плечі
«жовті»; «білі», що за-
важали, залишають по-

ле, а всі інші створюють загальне коло, що знаменує собою єдність народів».

Такі поєднання художніх засобів у сценарії (гімнастичні вправи на фоні музики) дозволяють логічно, емоційно і яскраво донести гуманістичну ідею миру і дружби народів.

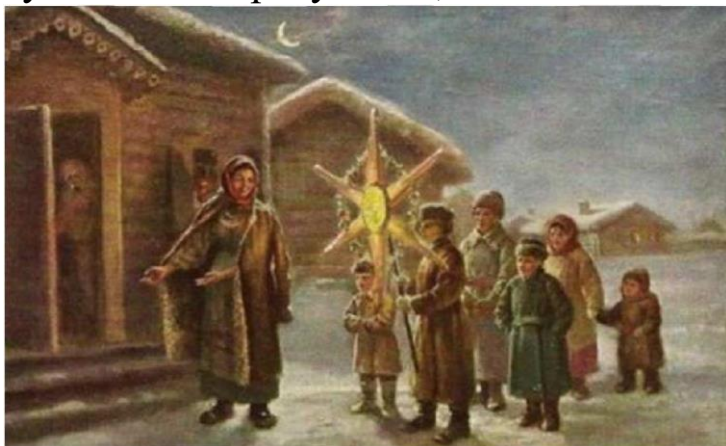
Детально зупиняється на можливості застосування гімнастичних вправ з метою образного рішення Б. М. Петров у праці «Массовые выступления на стадионах», у якій дає визначення видів і змісту такого роду виступів, розглядає питання їх організації та підготовки. Зазначимо лише, що гімнастичні вправи можна використати не тільки на стадіонах, а й на будь-яких майданчиках просто неба, а також на сценах Зелених театрів, Співочих полях.

У комплексі засобів ідейно-емоційного впливу значна роль належить також декоративно-художньому оформленню. Адже цікаве і точно знайдене оформлення допомагає глибше розкрити тему та ідею свята, виділити його основні смислові моменти, акцентувати увагу на тих чи інших епізодах. Специфічне монументально-декоративне мистецтво свята народжується на просторах вулиць і майданів. Воно повинно створювати яскраве вбрання величезної за обсягом території, на якій відбувається торжество, і художньо оформити людські маси (колони демонстрантів, карнавали, видовища, гуляння тощо).



Борис Петров (1932–2001),
красноярський письменник

Перед художньо-декоративним оформленням постає двоєдине завдання: з одного боку, висловити ідейно-тематичну основу дійства, сучасне світорозуміння, а з іншого – створити незвичайний, соковитий, по-справжньому яскравий колорит. Це досить нелегке завдання, тому що святковість (як настрій, відчуття, емоційне піднесення) не припускає утилітаризації, практицизму. Проте свято – це не просто загальний триумф і тимчасова рівність. Святковий колективізм виражається



не в шумі, галасі та рухові натовпу, він є результатом усвідомленої діяльності, пов'язаної як з оформленням і організацією мас, так і з територією торжества.

Художньо-декоративне оформлення – це складний творчий процес, що вимагає спеціального вивчення. Еволюція святкового оформлення нерозривно пов'язана з творчим переосмисленням багатовікової спадщини в галузі декоративного оформлення, накопиченого попередніми поколіннями, і водночас з пошуками нових сучасних прийомів і методів.

Іноді спроба відродити кращі традиції давніх свят не завжди увінчується успіхом. Такі свята, як Різдво, Масниця, Івана Купала, незважаючи на їхнє повсюдне відродження, ще не стали по-справжньому масовими в розумінні спільного дійства виконавців і присутніх на святі.

По-перше, часто їх проводять на локальній території, обмежують естрадою чи майданом, і в кращому разі ми бачимо механічну половинчасту реставрацію старовини, що знижує в сучасних народних святах живе відчуття часу. Така картина є типовою повсюдно.





Всеволод Емілійович
Мейерхольд (справжнє
ім'я – Карл Казимир
Теодор Майергольд)
(1874–1940) – російський
радянський театральний
режисер, актор і педагог

Показовим у цьому сенсі є приклад проведення співочих свят у країнах Балтії. Під час свята кожен охочий може придбати паперові козирки і капелюшки найрізноманітніших форм та відтінків, надувні кульки тощо. Детально продумані також костюми та емблеми виконавців концертних програм. В одному із співочих свят Литви вулицями Вільнюса рухалася колона хорових колективів з різних районів країни, і всі були вбрані й оформлені по-різному. Наприклад, колона м. Капсукаса йшла в стилізованих національних костюмах з обов'язковою деталлю – прикрасою з бурштину, у руках учасників – колоски пшениці, а на чолі колони – символічний смолоскип із шифону. Слідом за ними крокували колони учасників з м. Каунаса. Вони несли свою емблему – три колоски, а під ними внизу – зубці трактора. І так –

кожна колона. Усі ці художні компоненти свята разом з костюмами учасників (а кожен район створював свої оригінальні костюми на національній основі) прикрашали загальний вигляд торжества, надавали йому дійсно святкового колориту.

Важливим елементом художньо-декоративного оформлення є і колір свята. Він, як і вся урочистість, має свою драматургію. Адже сукупність святкового вбрання накладає невидимий відбиток на настрій людини, пробуджує почуття, емоції, викликає певні асоціації.

Основним кольором свят радянського періоду був червоний, і це цілком зрозуміло. Отже, й оформлення більшості свят того періоду відбувалися в межах одноманітного червоного тону. Цю помилку помітив свого часу великий режисер В.Е. Мейерхольд, який говорив, що «... треба залити наші вулиці радістю і кольорами».

Дослідник з питань художньо-декоративного оформлення свят О. В. Немиров визначив існування двох підходів до рішення художнього оформлення свята. Перший – підкреслення архітектонічної конструкції звичними традиційними прийомами (стрічками, гірляндами, прапорцями), підкорення форм панно, плакатів, емблем заданим діленням і розмірам, так званий «унісон». Інший прийом –

«ігнорування», тобто повне або часткове маскування архітектури, якщо це необхідно за задумом постановника.

Вибір того чи іншого підходу залежить, звичайно, від творчої особистості художника чи режисера, специфіки дійства і творчих можливостей його організаторів.

Якщо не заперечувати минулих досягнень, як це часто робиться нині, то в тому ж таки радянському оформлювальному мистецтві можна знайти чимало оригінальних елементів і прийомів для прикрашення

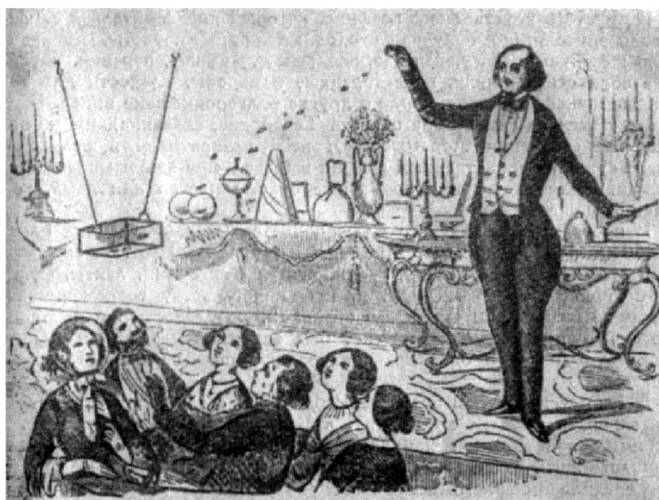


Одеська гуморина

колон демонстрантів і карнавалів за допомогою трансформації, театралізації, видовищної виразності, використання нових технічних матеріалів, механічних, електричних і електронних пристосувань. Тут доречно згадати автоустановки зі справжніми машинами чи їхніми макетами або моделями, плакати, діаграми, емблеми, панно, які з успіхом застосовуються і в наші дні. Використовувалися також засоби сатири і шаржу, спрямовані на викриття недоліків (ляльки – смикунчики, маски, політичні опудала, сатиричні установки). Сьогодні такі прийоми можна бачити хіба що на одеській «Гуморині», або ж у програмах КВК і дуже зрідка – у телевізійних програмах.

Чимала роль у створенні художньо-декоративного оформлення свята належить електричній ілюмінації. Іноді вона може становити основу оформлення. Підкреслення за допомогою світлового «живопису» архітектурних об'ємів і контурів, мостів, кораблів, електрогірлянди на стовпах і перетяжках, електроустановки з «біжучими» вогнями явно недостатньо використовуються у святах. Адже цілком очевидно, що багатство світлової палітри в сукупності зі звуком може стати основою світлозвуккових вистав. І такі приклади є як у далекому, так і в ближньому зарубіжжі. Наприклад, під Каїром тисячам туристів мовчазний донині сфінкс розповідав у різні дні тижня різними мовами історію Єгипту. Лунає музика, змінюється освітлення піраміди, чути звуки прадавніх битв.

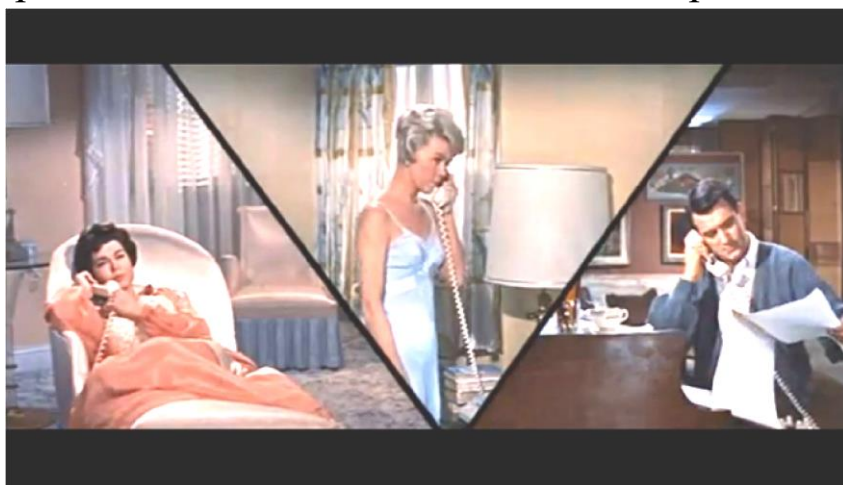
Буквально епідемія таких видовищ заповонила Францію ще з 50-х рр., коли Поль Робер Уден уперше вирішив провести подібний експеримент. І донині в пресі з'являються повідомлення про світлозвукоспектаклі в Англії, Бельгії, Мексиці, США та інших країнах. Такі видовища влаштовують, передусім, на комерційній основі з метою викачування грошей з туристів, проте не можна не сказати про великий емоційний вплив таких моментів, коли засобами світла і звука піраміда чи замок «розповідають» про події минулих років і століть.



Гравюра із зображенням фокусів Робера Удена

Отже, робота сучасного сценариста і режисера в жанрі масового святкового дійства передбачає вміння користуватися світлом і звуком і, цілком природно, уводити їх у тканину сценарію; вони значно розширюють можливості образного рішення дійства. Тобто дати на екран будь-яку проекцію, у тому числі й подвійну, використати поліекран (монтаж з багатьох кадрів), висвітити будь-яке місце площі, залу, стадіону, парку, створити тіньову проекцію, світлову завісу, підсвітити окрему деталь оформлення, створити кольоровий серпантин тощо.

За допомогою діапроекції, значення якої в масовій театралізованій роботі також досить велике, постановники здобули широку можливість показу людини і країни, окремих моментів їхніх біографій. У такому разі слайд виступає в ролі стоп-кадра (як у кіно). Звукозапис допомагає режисеру викликати в пам'яті будь-яку історичну подію, перенес-



Фільм «Інтимна розмова» (1959).
Режисер – Майкл Гордон

ти учасників у собор чи на космодром, прослухати виступ когось із видатних людей. Ці можливості сприяли народженню особливого виду драматургії світлозвукоспектаклю, яка базується на класичному прийомі *pars pro toto* (частина замість цілого). Замість традиційних дійових осіб, замість живих акторів сценічна дія розігрується між їхніми головами. Голос відділяється від актора і персоніфікується. Шум відділяється від предмета і виступає як його «повноважний представник».

Звукозапис уможлиблює завдання розлучити голос із його власником і використати потім цей звук так, як диктує конкретна художня мета. Саме на цьому принципі відлучення звуку від предмета і подальшій його персоніфікації будується використання організованої звукової матерії на відповідному відеоматеріалі. Наприклад, наростає біле саяво, освітлюючи невеликий гайок. Так починається епізод «22 червня».

Це лише невеличкий фрагмент вистави, але він дає, бодай хоч приблизне, уявлення про те, як можна будувати світлозвукоспектакль.



Фільм «Von Ryan's Express» (1959),
режисер – Марк Робсон

Завдяки співдружності діячів мистецтва з представниками науки і архітектури виникли наукові основи світлозвуку і поширення його використання на практиці. Звичайно, створення таких творів мистецтва можливе лише на основі використання досягнень радіоелектроніки, автоматички, світлотехніки та акустики.

Відтак, ми визначили, що засоби ідейно-емоційного впливу – це матеріал масового театралізованого дійства, який включає художньо-декоративне оформлення, музику, світло, звук, кіно, дії виконавців. Особливо важливим видається питання про дії виконавців, тому що саме їх монтують зі словом і рухом. Умілий монтаж допомагає створити художній образ, який викликає певні асоціації в присутніх. Монтаж слова і руху може бути подвійним:

а) **паралельним**, тобто рух і слово йдуть водночас; у такому разі рух узгоджується з логічною розміткою тексту – призупиняється під час словесних пауз, акцентується на логічних словесних наголосах;

б) **поліфонічним**, якщо рух починається після тексту чи під час словесних пауз, і тоді необхідно побудувати рух з таким розрахунком, щоб він повторював ритм мови.

Правильна побудова і монтаж руху й слова допомагають зберегти єдиний ритм видовищної частини дійства. Адже саме неправильна побудова епізодів, порушення єдиного ритму викликають невиправдані паузи, а звідси – і негативне сприймання.

Цілісність художнього сприймання залежить також від правильного монтажу і побудови масового й індивідуального рухів. Масовий рух завжди простіший, бо тут справляє враження узгодженість рухів, а не їхня складність (саме ця особливість враховується організаторами спортивних видовищ на стадіоні, у радіомовленні, у кінематографі). В останньому особливо цінною видається можливість «поліфонічного» монтажу звуку і зображення. У кінематографі давно вже застосовується прийом «розморожування звуків», а іноді зустрічаються такі випадки сценічного рішення окремих епізодів, які по суті є попередниками спектаклю «Звук і світло». Досить відомий фільм С. Крамера «Нюрнберзький процес», який проіснував уже кілька десятиліть, може нагадати саме такий характерний прийом: старий суддя йде кам'яними плитами безлюдного стадіону, а в повітрі водночас лунає багатоголосся «Хайль!» фашистських партійних мітингів, якими було сумнозвучним це місто.



Звертається до свідомого використання «відлученого від предмета» звуку і театр. Наприклад, на порожній, голій сцені герої відчиняють неіснуючі вікна, перестають неіснуючі меблі, а тим часом синхронно зі всіма цими жестами і рухами відтворюються відповідні до даних дій в реальності шуми.

Те, що для традиційного театру є майже ексцентрикою, для спектаклів «Звук і світло» є основним художнім засобом, звичайно, за умови, що сцена повністю звільняється від присутності акторів, а звук наділяється здатністю вільно переміщуватися в просторі.

Якщо мислити кінематографічними категоріями, звук у цьому новому виді мистецтва монтується з «порожнім місцем», точніше, з місцем, де стояв (чи повинен стояти) предмет, що звучить, повторюючи у своєму стереофонічному русі траєкторію руху цього предмета.

На відміну від інших видів мистецтва, що переносять події в часі і просторі (кіно), події, які щойно відбуваються (телебачення), «звук і світло» переносять у часі подію, яка тут відбувалася (магічний вплив ефекту присутності).

Як кінематограф і телебачення, так і світлозвуківистава вимагає для своєї реалізації цілої індустрії.

Індивідуальний рух справляє враження тоді, коли присутні бачать складність його виконання. На святі це виступи акробатів цирку, еквілібристів тощо. Тут головне – рух тіла, зміна його положення. У масовому ж русі переходи, зміна місця виконавцями мають переважне значення. Дуже часто масовий рух характеризується створенням найпростіших геометричних фігур – коло, півколо, пряма лінія, діагональ тощо. Якщо ж до цього ще додати і драматургію кольору, у підсумку матимемо яскравий зримий образ.



Жонглери Сафаргаліни.
Московський цирк Нікуліна на
Цвітному бульварі. Програма
«Парад атракціонів»

Чітке і логічне поєднання в сценарії засобів ідейно-емоційного впливу створює не лише можливість цілісності дійства, а й задовольняє потребу присутніх в одержанні того чи іншого виду значущої інформації, а також уможливорює вдоволення естетичних потреб завдяки театралізації.

Контрольні питання

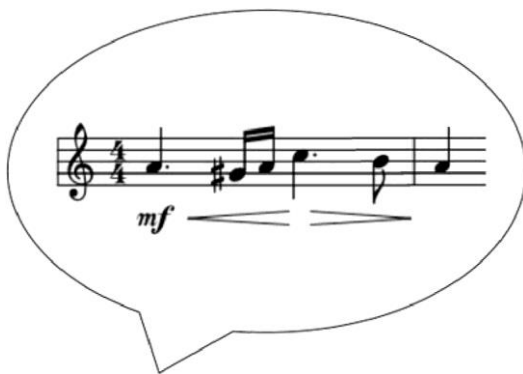
1. Які існують види монтажу в драматургії театралізованих вистав і масових свят?
2. Назвати принципи монтажу документального та художнього в сценарії.
3. Хто був засновником монтажу в сценаріях публіцистичних програм?

Рекомендована література: 5, 8, 9, 14, 26, 40.

2.4. Використання засобів ідейно-емоційного впливу в сценаріях театралізованих вистав і масових свят

Засоби ідейно-емоційного впливу – це матеріал театралізованого масового дійства, основа художньо-образної обробки документально-фактичного матеріалу.

Види засобів ідейно-емоційного впливу: живе слово, музика, хореографія, кіно, телебачення, світло. У масових аудиторіях краще за все звучить поетичне слово: воно лаконічне, легко сприймається, образно, і тому особливо глибоко діє на свідомість глядачів. Якщо говорити про слово як засіб ідейно-емоційного впливу на глядача, як виражальний засіб, то слід зазначити також інші жанрові специфічні особливості, такі як публіцистичне, документальне слово, художнє слово (проза, драматургія), конференс, словесна розповідь. Саме таке живе слово створює потрібну атмосферу дійства, передає те, що неможливо виразити іншими виражальними засобами. Воно повинно органічно вливатись у хід дійства, логічно вплітатися в сюжет.



Саме таке живе слово створює потрібну атмосферу дійства, передає те, що неможливо виразити іншими виражальними засобами. Воно повинно органічно вливатись у хід дійства, логічно вплітатися в сюжет.

Якщо розглянути закони функціонування слова в контексті театралізованих форм, то можна виділити таке. Вагомість слова полягає в його змістовій значимості та емоційній виразності, а художня переконливість визначає естетичну спрямованість. Можна вивести і загальні принципи видовищності слова, оскільки його зрима виразність тісно пов'язана з пластикою, дією, музикою, сценографією, з умовним характером навколишнього середовища, із впливом усіх сценічних об'єктів, які входять у структуру масового дійства. Слово, яке формує зримий образ, стає видовищним залежно від того, яке місце воно посідає в ситуації, і



від того, яке воно справляє враження на глядачів за допомогою акценту, наголосу. Виразність слова полягає в тому, щоб глядач не тільки чув, а й бачив певні образи, адже слово, що звернене до глядача, виступає як характеристика. Позбавлене емоційної виразності, воно не тільки втрачає дієву спрямованість, а й послаблює видовищні можливості дії.

Саме слово розширює творчу палітру сценарію, повідомляє можливість використовувати такі виражальні засоби, як оповідь і діалог; слово дозволяє вибудувати вільну конструкцію сценарію, за допомо-



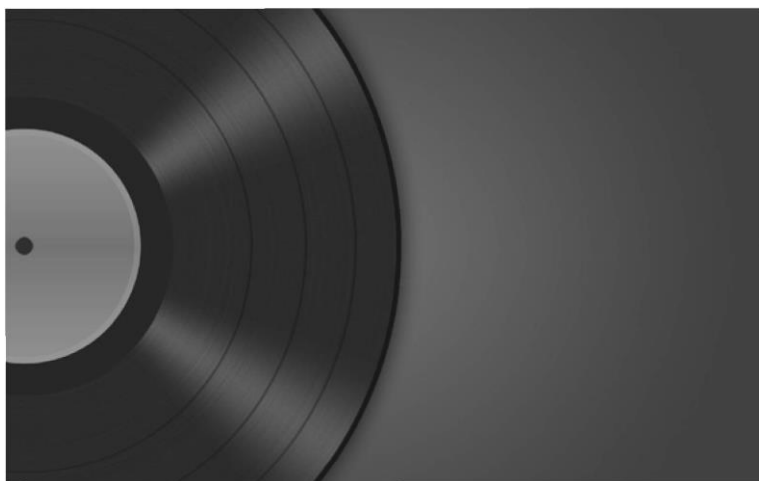
гою словесного виразу ввести в драматургічну тканину сценарію сильнотіючий метод, зокрема це безпосередня передача авторської думки. Емоційність, певна інтонація, можливість імпрровізації, музичного та пластичного підсилення поетичного мате-

ріалу, особливість конструкції фрази – усе це в сукупності визначає необхідність використання слова в сценаріях театралізованих масових форм.

Слово повинно передавати почуття, настрої, хвилювання, радість. Цього можна досягти тільки в тому випадку, якщо слово буде емоційно підсилено музичним матеріалом. Слово і музика – це два основні й найяскравіші виражальні засоби постановки масового театралізованого дійства. Добір художнього та музичного матеріалу диктується тематикою та ідеєю дійства, його задумом. Синтез усіх видів мистецтв виявляється у створенні особливої святкової емоційної атмосфери.

І серед таких різноманітних видів мистецтва, які режисер і сценарист використовують під час постановки сценарію, крім художнього слова, важливе місце займає музика. Використовуючи музику як ідейно-емоційний виражальний засіб у сценарії, сценарист і режисер намагаються створити потрібну атмосферу та значною мірою безпосередньо вплинути на емоційне світосприйняття глядача, а також виразити ідею через синтез музики зі словом, танцем і сценічною дією. Музика може виконувати як самостійну, оригінальну функцію,

так і виступати сценарно-режисерським задумом. Музика, яка створюється за сценарним задумом, стає могутнім помічником драматурга та режисера у втіленні відповідного задуму, відкриває широкі можливості, правдиво виражає інтонації людини, надає їм характеру. Музика є могутнім засобом асоціативного сприйняття, яке базується на притаманному будь-якій людині досвіді життя, що допомагає доповнити, дофантазувати враження. Вона розширює, збагачує зміст



образів, викликає безліч асоціацій, пов'язаних не тільки із зором, але й з іншими відчуттями, притаманними людині.

Необхідно розглядати музику ще як допоміжний засіб, який виконує певне драматургічне навантаження, – це музика дії, що може створювати музичний про-

лог чи фінал, виступати зв'язками між епізодами і блоками, або ж як музичний антракт, або навіть цілий епізод на музичному матеріалі. Іноді музика може стати головним засобом вираження конфлікту, ведучою ідеєю, за допомогою якої виражається підтекст, внутрішній стан учасників – це засіб психологічного обґрунтування їхньої поведінки. Характер музики повинен відповідати темі, підбраному документальному та художньому матеріалу в сценаріях театралізованих форм. Справжня майстерність, вміння володіти виражальними засобами сценічного мистецтва залежить не тільки від рівня музичної культури, але й від інших чинників, які допомагають створити театралізоване дійство на професійному рівні. Такі методи та засоби існують в єдиному контексті. Емоційну атмосферу можна створити методом поєднання музичного матеріалу та хореографії, яка є одним з найважливіших видовищних мистецтв під час створення сценарію масових форм.





Український академічний фольклорно-етнографічний ансамбль «Калина»

Жодне театралізоване дійство не проходить без використання хореографічних номерів, які органічно вплітаються в сценарно-режисерський задум і виступають яскравим засобом ідейно-емоційного впливу. Танець в усіх його сценічних виявах і різновидах посідає чільне місце в естрадному дійстві, супроводжує й доповнює програму вокалістів, номери оригінальних і навіть розмовних жанрів. Характер танцю-



Ансамбль сучасного естрадного танцю «Едельвейс». Керівник – Яна Петрівна Тимошенко, м. Київ

вальної пластики диктується сучасними ритмами, формується під впливом суміжних мистецтв: музики, театру, живопису, цирку, пантоміми. Опановуючи їх, балетмейстери вирішують різні творчі завдання, створюючи реальні або узагальнені образи, що виникають на протиставленні пластичних метафор.

Хореографічні номери на естраді можна класифікувати за напрямками – балетні, народні, класичні, спортивні, естрадні танці, і за кількістю – сольні, дуетні, групові, масові. Також кожен вид танцювального мистецтва має свої внутрішні жанрові ознаки.

Використання сценаристом і режисером елементів танцю, пантоміми, балету проходить за допомогою кількох методів: по-перше, обов'язкове включення в сценарій композиції, огляди сюжетного танцю – хореографічного твору, який виражає основну тему, ідею, проблему; по-друге, створення пантомімічного пам'ятника, де за основу береться будь-яка популярна композиція або скульптура, за допомогою спортивних і пластичних рухів будуються фігури, які символізують певну епоху, стиль, направлення, символіку організацій тощо; по-третє, широке використання специфічних хореографічних і пантомімічних методів: кроки на місці, хода на місці; і, нарешті, включення танцю або пантоміми як рівноправного елемента у програму театралізованих форм. Кожен метод може існувати окремо, самостійно, а може поєднуватися з художнім словом, кінокадрами.

Варто звернути увагу на використання такого важливого ідейно-емоційного виражального засобу, як художнє і документальне кіно, у якому особливу емоційну виразність вводу кінокадрів у сценарій театралізованих форм надає використання поліекрана (кількох, розміщених у різних місцях сцени екранів). Це дозволяє перекидати зображення з одного екрана на інший, одночасно проектувати різні кінокадри (приклади).

Уведення кіно в сценарій театралізованого дійства значно розширює його змістові та жанрові межі. Кіноматеріал (особливо хроніка) є дуже сильним засобом емоційного впливу. Кіноматеріал потрібно використовувати тільки там, де він дійсно необхідний, але в невеликих дозах. Водночас пам'ятати: точно і правильно відібраний і змонтований кіноматеріал може стати сильним емоційним засобом впливу на глядача.

Будь-який засіб використання кінокад-



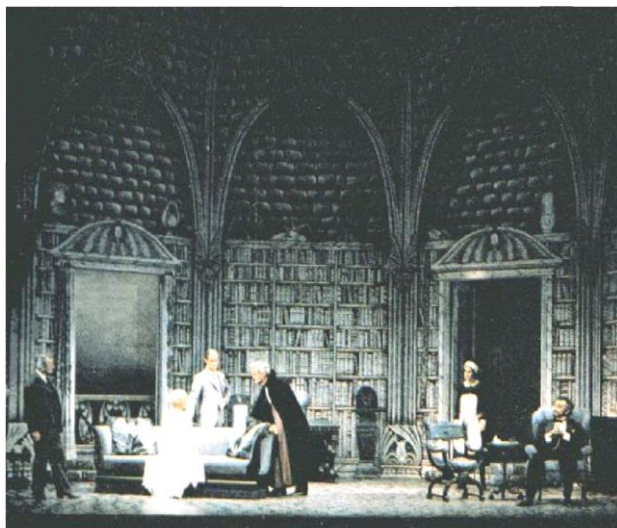
Віденський вальс

рів набуває художньої сили тоді, коли він внутрішньо пов'язаний з дією на сцені, коли створює з нею єдиний художній образ. В іншому випадку він залишається ілюстрацією, а використання кінокадрів, слайдів повинно допомагати розкриттю тієї події, що відбувається на сцені, а не ілюструвати її.

Світло і різноманітні його спецефекти відіграють важливу роль у створенні виразної сценічної атмосфери і так само як й інші елементи (оформлення, музика, шуми), мають слугувати для пояснення (розуміння) змісту номера, епізоду, концерту і допомагати глядачам сприймати його ідею. Крім створення атмосфери, світло може підкреслити дію. Можливості світла багато в чому залежать від фактури поверхні декорацій, тканини костюмів. Це необхідно враховувати при виборі матеріалу для створення декорацій.

Композиція розташування декорацій може одночасно взаємодіяти зі світловою композицією. Промені світла візуально визначають межі сценічної дії в кожному епізоді, тим самим надаючи кожній ділянці простору особливого змісту. Яскраве загальне світло вбиває сценічну тривимірність. Кілька променів світла здатні створити психологічне

коло великої напруги. Промінь світла концентрує увагу публіки на потрібному об'єкті. Цей об'єкт стає головним у даний момент. До того ж світлові ефекти допомагають підсилити враження від створених певних асоціацій у глядача. Тому дуже важливо розподілити світло-технічні ресурси правильно.



Постановка Едварда Горея
«Дракула», 1977, Бродвей



Ескіз декорації до вистави М. Гоголя
«Одруження»

Емоційно-психологічний вплив світла необхідно будувати за зростанням, виражальні засоби потрібно оновлювати по ходу дійства.

Отже, якщо вмiло поєднувати всі виражальні засоби, професійно використовувати світлові ефекти, то тільки тоді можна досягти художньої цілісності та естетичного впливу. Тільки правильний, професійний добір художнього слова в умiлому поєднанні з музикою, танцями, документальним і кіноматеріалом, світлом, звуковими спецефектами, костюмами, живописом тощо приведуть до бажаного результату.

Контрольні питання

1. Які є види текстів у драматургії театралізованих форм?
2. Назвати закони функціонування слова в контексті театралізованих форм.
3. Роль музики в сценарії театралізованої вистави та масового свята.
4. Значення хореографії в сценаріях театралізованих масових форм.
5. Використання в сценаріях кіно і телебачення.
6. Визначити роль світла в драматургії театралізованих форм.

Рекомендована література: 2, 3, 8, 12, 22, 41, 50.

2.5. Збірний концерт. Театралізований тематичний концерт як форма естрадного мистецтва

На ранніх етапах первісного суспільства звук, почуття ритму, згодом і слово, пісня сприяли виникненню ігрової імітації людської трудової діяльності. На основі певних ритуальних дійств почали виникати прості видовищні форми, які пройшли складний шлях розвитку і, як продукт колективної творчості, стали невід'ємною частиною



Люди стоять у черзі на концерт Майра Хесс під час Другої світової війни, Лондон, Національна галерея

духовного життя людей. Такі видовищні форми розвивалися, стверджувалися протягом багатьох віків і згодом формувалися в концертні програми, у яких відчувалися елементи перших зародків мистецтва музики, слова, пісні, танцю. Концерт від латинської *concerto* – змагання, відносно специфіки естради – публічне виконання творів мистецтва за раніше складеною програмою. Концерт є явищем художнім, у якому органічно поєднуються різноманітні номери, виражальні засоби та засоби ідейно-емоційного впливу. Концертна творчість як різновид естрадного мистецтва для широких мас, де глядач виступає співучасником дійства, виникла порівняно недавно. Тому виникає потреба прослідкувати та проаналізувати зародження, розвиток та становлення концерту як особливої форми сценічного естрадного мистецтва.



Концертний зал Венеції, XVIII ст.

Близько двох століть назад, як визначає енциклопедичний словник, «до другої половини XVIII ст. найбільш поширеною формою були закриті концерти, пов'язані з придворним і аристократичним побутом і розраховані на невелике коло спеціально запрошених персон».

Так можна визначити, що перші публічні концерти зародилися саме у XVIII ст. та були виключно музичними. Період XIX ст. став розквітом концертної діяльності, яка поступово набувала розважального характеру та відбувалась уже як на майданах, так і в закритих приміщеннях. Великий вплив на розвиток концертної творчості мало виникнення мюзик-холів – музичних залів при готелях – в Англії, кафешантанів і кафе-концертів, які розраховані на невелику кількість відвідувачів, – у Франції.

Мюзик-холи мали виключно розважальний характер, включали номери різних жанрів музичного, циркового, естрадного мистецтва. Видовища зберігають дивертисментну структуру: поєднання класики, сучасних скетчів, циркових атракціонів, домінує витончена ексцентрика, комізм (історична довідка).



Вільям Хогарт «Опера жебраків» (1728–1729)

Англійські мюзик-холи значною мірою вплинули на розвиток кафешантанів і кафе-концертів у Франції в другій половині XIX ст. Такі форми розважальних програм були розраховані на невелику кількість глядачів, і тому спонукали до виникнення камерних жанрів саме в кафешантанах. У кафе-концертах порівняно з кафешантанами концертна програма була більш різноманітною, у ній виконували сольні номери, ексцентрики.

Тобто виникнення мюзик-холів, кафешантанів, кафе-концертів мало величезний вплив на розвиток концертної творчості. З подальшим історичним розвитком концертної творчості під впливом різних епох і часів, нових вимог, нових естетичних потреб у першій половині XX ст. виникають численні аматорські колективи, які пропагують нові видовищні форми. З початком Другої світової війни почали створюватись концертні фронтові бригади, які по-своєму брали участь у боротьбі з ворогом. Концертні зали замінили поляни, госпіталі, санітарні потяги, землянки, лісові галявини. Це були своєрідні маленькі естрадні театри, які виступали зі збірною програмою: пісні, танці, оригінальні, естрадні номери, одноактні п'єси, сатиричні сценки,

монологи, куплети, фейлетони тощо, у яких сміливо поєднували відкриту патетику з сатирою, публіцистику на злобу дня із задушевною лірикою, життєрадісним гумором; різноманітність і багатство емоційної палітри з яскравими виражальними засобами. Перемога в Другій світовій війні стала надзвичайним стимулом для відродження масових святкувань, а тема всенародного подвигу, мужності стала традиційною для багатьох вистав. Це дало поштовх для стихійного виникнення мітингів-концертів, у яких брали участь тисячі людей.



Хорова капела під керуванням Олександра Юрлова

Так цікавість народу до проведення масових концертів створили умови для пошуку нових прийомів, нових своєрідних форм, у які органічно вписувалися різновиди естрадних номерів. Тому виникають **нові жанри та форми концертного мистецтва**: збірний концерт, концерт народної творчості, дитячі концерти, сольні концерти, концерти-конкурси, звітні концерти, театралізовані тематичні концерти та інші.

Збірний концерт є найбільш розповсюдженою, традиційною формою концерту, у якій поєднуються виступи артистів або номери самих різноманітних жанрів: читців, співаків, танцюристів, музикантів, акробатів тощо. Збірний концерт – це не механічне складання суми різних номерів, а якісний, новий, цілісний, самостійний твір. Особливістю побудови збірного концерту є постановка поряд з номерами, однаковими за характером, стилем, темпом і ритмом у завершенні концерту так зва-

них «ударних» номерів. А різножанровість, різноманітність номерів у програмі збірного концерту, їхня побудова за контрастом створює яскраве незабутнє враження в глядача, забезпечує успіх концерту.



Театралізований концерт, присвячений 203-ій річниці
з Дня народження Тараса Шевченка

Необхідно пам'ятати, що кожне концертне дійство, програма будуються за законами драматургії: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка. Головною умовою композиції збірного концерту є різноманітність жанрів і зростання темпоритму. Важливим моментом при постановці такої програми є індивідуальний підхід до кожного номера, який вимагає своєї «подачі», особливого оформлення, свого світла, яке створюється з урахуванням стилю та характеру номера. Особливу увагу слід приділяти ведучим або конферансьє збірного концерту, які є своєрідним драматургічним ходом, що логічно поєднує всі різножанрові номери в єдину концертну програму.

Театралізовані тематичні концерти є особливою формою, яка з розвитком і вдосконаленням театралізованих видовищ стала самостійним жанром масового мистецтва. Такі концерти стали невід'ємною частиною життя людей, адже присвячувалися урочистим подіям країни. Вони завжди є тематичними і проводяться тільки один раз. Усі номери, які входять до концерту, змістом або властивими їм засобами розкривають певну тему, працюючи на одну ідею. Є певні вимоги до здійснення постановки концерту. Перш за все, це володіння навичками сценарних основ і професійної режисури, знання ряду специфічних

особливостей естради як виду сценічного мистецтва, знання суті різних жанрів.



Постановка Beauty and the Beast. Автор – Linda Woolverton, режисер – Rob Roth, США, м. Хьюстон, 1993 р.

Театралізований тематичний концерт є поняттям синтетичним, тому що включає в себе всі естрадні жанри: музичні, хореографічні, розмовні, оригінальні, циркові, вокальні та інші. Важливим етапом роботи над створенням такого концерту є визначення єдиного драматургічного ходу та загального художнього образу всього театралізованого дійства. Наявність єдиного художнього сценічного образу, для створення якого використовують виражальні засоби, що властиві театру, театральній дії: сюжетний хід, рольова персоніфікація ведучих, сценографія, театральний костюм, грим, сценічна атмосфера – усі ці компоненти створюють саме **театралізований концерт**. Театралізація дає можливість більш глибокого, доступного розкриття змісту концерту, посилення його сприйняття, емоційного впливу на глядача. Сюжетний або драматургічний хід має свої особливості. Він може бути внутрішнім, асоціативним, дає можливість не тільки об'єднати наскрізною дією окремі номери, але й вирішити задум концерту через сценічну дію – основний виражальний засіб театру. Рольова персоніфікація ведучих полягає в наділенні ведучих відповідними характером і характерністю, тобто перетворення ведучих у конкретних персонажів. Сценографія, спеціально створене оформлення, яке є виразом образу всього концерту й окремих його частин (номерів, епізодів, блоків) – це необхідний і важливий прийом для досягнення ідейно-тематичної направленості. Обов'язково

використовують символіку, що відповідає темі, якій присвячено концерт. Сценарист і режисер мають широкий спектр виражальних засобів і засобів ідейно-емоційного впливу: слово, музика, світло, колір, художнє оформлення, просторова композиція, побудова мізансцен, використання кіно- та відеоматеріалів, застосування різних прийомів монтажу. Тобто використання всіх цих елементів забезпечує успіх постановки театралізованого концерту. Особливу увагу слід приділити створенню атмосфери загального дійства. Засоби її створення – це ігрове світло, фонові музика, шуми тощо, які створюють протягом усього концерту, і в кожному його епізоді відповідний фон, який розвиває дію. Театралізовані тематичні концерти відіграють важливу роль в естетичному, моральному, педагогічному вихованні через систему образів і емоційну форму.

Отже, можна визначити, що концерт, як естрадна форма, пройшов складний шлях розвитку, зазнав впливу іноземних естрадних форм, трансформувалася, доповнювалася новими прийомами і засобами та стверджувався як самостійний жанр. На основі концертних програм виникло та сформувалося безліч інших форм концертної діяльності.



Дитяча хореографічна студія «Фантазія»

Контрольні питання

1. Охарактеризувати музичні концерти XVIII ст. як перші публічні виступи.
2. Які нові концертні форми виникли після Другої світової війни?
3. Загальні принципи драматургії збірного концерту.
4. Основні вимоги до створення театралізованого тематичного концерту як естрадної форми.
5. Засоби створення сценічної атмосфери.
6. Виразальні засоби, принципи їх використання в театралізованому тематичному концерті.
7. Яку роль відіграє символіка в концерті?

Рекомендована література: 5, 6, 9, 11, 14, 15, 23, 31, 49.

2.6. Сценарний задум театралізованого тематичного концерту



Зазначимо, що робота над будь-яким сценарієм розпочинається з формування задуму.

Задум сценарію – це внутрішнє уявлення про майбутню драматургічну розробку святкової дії. Процес

його формування умовно можна поділити на три етапи.

Один з найважливіших етапів роботи над створенням сценарію, на думку більшості постановників, – **це формування його задуму**. Саме він, немов дороговказна зірка, визначає вибір і добір необхідного матеріалу, форму концерту й багато чого іншого. Розпочинається з вивчення всіх пропонованих обставин концерту: теми, документів, фактів, літератури й інших матеріалів, пов'язаних з подією.



Задум, задумка – початок будь-якої творчості. Будь-який творчий процес розпочинається з появи первинного образного нариса (ескіза) майбутнього твору, який є першою сходинкою творчого акту. Процес цей складний, неоднозначний, дуже індивідуальний. Більше того, навіть в одного і того самого режисера, залежно

від конкретних умов, він проходить по-різному. Та все ж існують загальні для всіх режисерів положення (закони), без знання яких задум народжуватиметься випадково, стихійно, а якщо він і народиться, навряд чи втілиться повністю.

У теорії мистецтва творчий процес ділиться на три етапи.

1. Пізнання і творче відтворення вражень, дійсності.
2. Виникнення художнього задуму.
3. Реалізація задуму, його втілення у витвір мистецтва.

Режисерський задум зароджується з процесу пізнання, вивчення, аналізу всіх пропонованих обставин майбутнього концерту: теми (збору і вивчення документів, фактів, літератури, іконографії та інших матеріалів, пов'язаних з подією, в ім'я якої ставиться концерт), тобто з

вивчення пропонованих обставин внутрішнього порядку, і вивчення умов і можливостей практичного здійснення концерту (наявність творчих сил, особливостей сценічного майданчика, технічних, фінансових можливостей тощо), тобто обставин зовнішнього порядку.

У результаті цілеспрямованої дії художника в його свідомості виникає образне бачення не лише художнього задуму, але і шлях його реалізації.

Можливість передбачати бажану мету, уявити собі результат своєї діяльності загострює і посилює здатність людини добирати з безлічі випадкових зв'язків і вражень саме ті, які потрібні для вирішення поставленого перед собою завдання.

Сценарист, а надалі режисер, щоб здійснити постановку концерту (вистави), має вивчити накопичений матеріал, що по суті є якщо не першим, то одним з таких кроків до виникнення задуму майбутнього твору.

Але навіть доскональне знання всіх пропонованих обставин залишиться мертвим, не приведе до бажаної мети, якщо не буде надихатися режисерською творчою уявою. Здатність, уміння уявляти, вигадувати, придумувати – одна з найважливіших особливостей творчості. Займатися мистецтвом, не маючи творчої уяви, є справою безплідною. Фантазія в мистецтві є актом художнього мислення. Вона пронизує весь творчий процес.

Фантазія – це винахідлива сила розуму, властива будь-якій людині тою чи іншою мірою, і відноситься до психологічного аспекту його діяльності. Полягає вона в здатності людини створювати уявні ситуації, що ніколи цілком не сприймалися нею насправді.

А це означає, що людина не може уявляти, фантазувати «на порожньому місці», нові уявлення виникають на основі вже наявних шляхом їх переосмислення.

Сам по собі задум не є чимось застиглим, не є догмою. Щось уточнюватиметься, у деяких деталях навіть у процесі репетицій видозмінюватиметься, але суть його вже не зміниться. **Ось чому перегляд і відбір номерів є одним з найважливіших моментів у роботі над сценарієм.**

Контрольні питання

1. Назвати шляхи народження сценарного задуму.
2. Назвати основні моменти сценарного задуму.
3. Які основні компоненти сценарного задуму майбутнього твору?
4. Назвати варіанти сценарного ходу в театралізованих, естрадних, масових дійствах.

Рекомендована література: 4, 6, 8, 9, 18, 29, 38, 47, 53.

РОЗДІЛ 3. ДИТЯЧІ СВЯТА

3.1. Поняття «жанр», «жанровий план»

Жанр – це вид сценічного твору з певною образною структурою, сукупність прийомів, стиль, спосіб виконання.

Жанровий план – це сукупність принципів втілення літературних творів у певному жанрі.



Фрагмент різдвяної вистави у Нью Йорку Radio City Christmas Spectacular

Особливості жанрового плану вистав і свят для малюків та дітей молодшого шкільного віку:

- абсолютна образність;
- графічність мізансцен;
- динамічність;
- швидка зміна подій;
- ліричність;
- мінливість ритму
- музичність;
- монтажність;
- побутова фантастика;
- відсутність «четвертої стіни»;
- співучасть глядачів.



Вистава Swedish Cottage Marionette Theatre «Три поросся»

Загальні принципи жанрового плану театралізованих вистав і свят для дітей різної вікової категорії:

- тип умовності (співвідношення конкретного й абстрактного, побутово-історичної достовірності й узагальненості);
- спосіб взаємодії актора з глядачем, як правило, без принципу «четвертої стіни», до «глядача»;

– діалог – стрімкий, неглибокий, сповнений дотепів, клинів, каламбурів, гострої мовної характерності;

– використання балетних номерів, різноманітних виражальних засобів і прийомів (пантоміми, «хору коментаторів», поліекрану, ляльок різних видів).



Основні прийоми створення комічного ефекту: видозміна та деформація явищ, перебільшення, зменшування, пародія, травестування.

Велику роль відіграє формування сценарного задуму театралізованих вистав і свят для дітей.

Перш за все потрібно визначити вікову категорію, педагогічну мету, тему, ідею, приблизне місце проведення та тривалість програми. Обов'язково включати в структуру сценарію театралізованої вистави або обрядового свята для дітей молодшого шкільного віку **елементи казки**, яка має свої сюжетні функції, експозицію, відлучення, заборону, отримання потрібної інформації:

перша функція – видача відомостей про жертву, всілякі негативні протидії та вчинки, відправка, виклик;

друга функція – реакція, знаряддя чарівним способом, просторове переміщення, боротьба, перемога;

третя функція – повернення, переслідування, погоня, порятунок, трансфігурація героя, щасливий фінал.

Сучасні театралізовані вистави і свята для дітей мають свої основні особливості:

- психолого-педагогічний аспект;
- розважально-ігровий характер;
- активізуючі моменти.

Види масових свят для дітей: театралізоване тематичне масове свято, сльоти, карнавали, фестивалі, обрядове свято, дитячі концерти та концерти-конкурси.

Театралізовані тематичні вистави та масові свята, присвячені важливим подіям історичної, політичної, соціальної та культурологічної спрямованості.

Сльоти – форма визначення та осмислення певної святкової події, яка має свої специфічні принципи організації дії, добору структурних частин і масових символічних акцій сльоту (приклад).

Карнавали – розважально-ігрова форма театралізованого свята для дітей, вид масового гуляння з вуличною ходою, театралізованими іграми. Мають сюжетно-драматичну основу (приклад).



Фестивалі – огляд художньо-творчих програм для дітей.

Види фестивалів: пісенні, хореографічні, фольклорно-етнографічні. Основа фестивалів – концертна програма, яка має свою драматургію. Головними ознаками фестивалів є унікальність і послідовність; оригінальність і універсальність; різноманітність; рівновага;

представлення інтересів різних вікових категорій; азарт; провокація; полеміка; утвердження цінностей; наявність принципів і методів добру; критичний аналіз; розвиток; партнерство тощо (приклад).

Обрядове свято для дітей – система символічних дій, створених народом протягом певного часу. Особливості свята: інтеграція в загальне фольклорно-етнографічне свято, наявність народної ігрової програми, рядження, заздалегідь запропоновані драматургічні ситуації. Такі обрядові свята мають педагогічну, виховну, естетичну, інформативну функції, оскільки діти, які беруть участь у таких святах, досконало вивчають звичаї та традиції предків (приклад).

Дитячі концерти – один із важливих різновидів концертного мистецтва, які посіли досить важливе місце в сучасній концертній творчості. Саме постановка дитячих концертів має свою специфіку, особливості та функції, основним завданням яких є



визначення вікової категорії. Такі концерти виконують психолого-педагогічну та виховну функції. За допомогою виражальних засобів

режисер повинен вирішити ряд завдань: створення і характеристика образу, місця, часу, середовища, атмосфери та самої дії; зміна часу та місця дії; створення та збільшення сценічних і позаетнічних подій; посилення емоційного звучання дії; матеріалізація думок і почуттів персонажів; акцентування на ідеї, подіях, окремих моментах дії; темпоритм і композиційне рішення. Для такого віку в дитячому концерті основою завжди є казка. Під час формування задуму концерту необхідним є визначення педагогічної мети, теми, ідеї, створення ігрової ситуації та обов'язкова винагорода переможців. Гра може виступати як з'єднуючий елемент між епізодами, як сюжетний розвиток театралізованої дії, як дивертисментна вставка між концертно-видовищними блоками. Моделювання ігрової ситуації – це процес уведення гри в драматургічну структуру концерту.



Фрагмент виступу учасників концерту дитячих художніх колективів навчальних закладів м. Києва «На крилах творчості»



Переможці конкурсу, присвяченого Параскеві-п'ятниці. Режисер – Мітлінова Наталія Вікторівна

Концерти-конкурси – також є особливим видом концертної діяльності, який має свою специфічну драматургію. Конкурс – це своєрідне змагання для виявлення найкращих з числа учасників і представлених номерів. Концерти-конкурси, як правило, проводять на виявлення різного роду вмінь, фізичних даних і мистецьких талантів. Кульмінаційним моментом конкурсної програми обов'язково є визначення переможців та їх нагородження спеціальними призами і дипломами. Зазвичай такі конкурси закінчуються гала-концертами, у яких беруть участь найкращі. Сьогодні дуже популярними стали телевізійні концерти-конкурси, оскільки завдяки концертам-конкурсам талановита молодь має змогу заявити про себе і розкрити свої здібності. Головні завдання таких концертних форм – допомогти молоді зробити перші кроки в професійній концертній діяльності, розкрити нові імена в українській естраді.

Контрольні питання

1. Назвати особливості жанрового плану театралізованих вистав і свят для дітей.
2. Загальні принципи жанрового плану для театралізованих вистав і свят для дітей.
3. Види масових свят для дітей.
4. Зльоти як форма визначення та осмислення певної святкової події.
5. Сюжетно-драматична основа карнавалів.
6. Види фестивалів, їх характеристика.
7. Назвати особливості обрядових свят для дітей.
8. Особливості драматургії дитячих концертів і концертів-конкурсів для дітей.

Рекомендована література: 1, 4, 7, 9, 12, 21, 34, 48.

3.2. Драматургія естрадної театралізованої вистави, шоу-програми

Театралізоване дійство-вистава – це дійство, аналогічне театральному видовищу, воно має єдиний сюжет, видуманих персонажів і діалогічну форму. Однак нерідко ці ознаки руйнуються. Наприклад, дійство може мати полісюжетну будову. Кожен епізод може бути відносно самостійним.

Концертний номер є невід'ємною частиною концертно-видовищної програми, а, отже, основою технології постановки її.



Фрагмент спектаклю Київського академічного обласного музично-драматичного театру ім. П. Саксаганського



Театралізований концерт-хор «Хорові Арабески-2».
Режисер-постановник – Оксана Тараненко

Сценарій концертно-видовищної дії (театралізованого концерту, естрадної вистави, видовища тощо) у принципі вибудовується на виражальних засобах, спільних для всіх різновидів жанру. Змінюються деталі з урахуванням виконавських сил і сценічного майданчика. Але основа залишається незмінною – це епізоди і номери, які є «складовою» специфічної монтажною драматургії.

На сучасному етапі в основі сценарію концертної дії є **епізод і номер**, підлеглі монтажу, вони є складовими частинами, ланками, з яких складається цілісний художній твір.

Головна фігура на естраді – це артист, а основною формою його сценічного існування є **номер**. Естрадний концерт, вистава, спектакль зазвичай складаються з номерів. **Об'єктивно і реально номер є ядром концертно-видовищної програми**, що підтверджується як історією естради, так і сучасною концертною практикою.

У концертно-видовищній програмі номер вимагає оригінального, несподіваного прийому, що дає енергетичний поштовх усьому оповіданню. Прийом невпізнання, вносячи свої купюри, переставляючи смислові акценти, змінює композицію матеріалу і т. д.

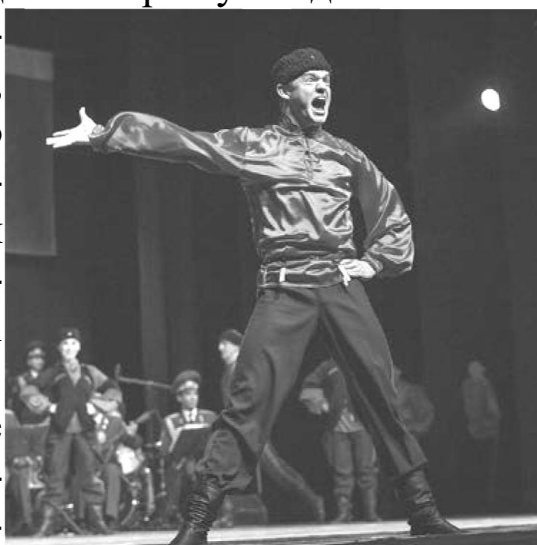
Кінцевий результат, на який спрямовані творчі зусилля актора й автора, залежить від реакції залу. Питання про запобіжний контакт з глядачем, залучення його до сценічної дії, про способи впливу на глядача залишається основним оціночним мірилом майстерності виконавця.

Мистецтво контакту з залом – це мистецтво публічного, художнього спілкування виконавця (виконавців) з багатьма. Воно має свої, ще мало вивчені закономірності.

Формула «хто – що – як – кому» відображає процеси, що відбуваються між сценою і залом. До структурних особливостей номера відносяться місце, дія, час, які знаходяться в певному взаємозв'язку. При цьому місце і час розуміються як фізичні величини, що за формою утворюють фактори структури номера. Свого естетичного значення вони набувають тільки в тому випадку, коли номер розглядається з точки зору художнього твору.

Отже, місце і час мають подвійне тлумачення: структурне і художнє. Номер є закінченою структурною одиницею естрадного мистецтва, у якій повинні бути збалансовані всі елементи.

Категорія дії, як естетична величина, з'єднує місце і час, неначе відновлюючи їх, наповнюючи змістом утворену ними форму. **Місце** – це категорія матеріальна, що позначає сценічний майданчик, і вибір якої залежить від нетворчих причин, пов'язаних з адміністративно-



Артист ансамблю
ім. Александрова А. Серов

експлуатаційними умовами існування концертно-видовищної програми. Однак майданчик, на якому виконується номер, прямо впливає на вибір фарб, виражальних засобів. Якщо камерна сцена дозволяє виконавцю (виконавцям) користуватися тонкими психологічними штрихами,



Кадр з фільму «Артист». Режисер Мішель Хазанавічус (Франція)

ми, то «масова» сцена змушує шукати більш рельєфні яскраві мазки, більш гострі, жорсткі, емоційно атакуючі форми. У тих випадках, коли сцена спеціально підготовлена, поставлені декорації, концертно-театральне світло та інші сценографічні атрибути, місце з випадкової та мінливої величини стає величиною постійною, вступаючи в рівне співвідношення з дією і часом.

Дія є категорією естетичною, що містить художній матеріал естрадного номера, тотожний з пропонованими обставинами, у яких діє актор. У художньому сенсі **дія** є найбільш гнучкою категорією і піддається змінам, викликаним зовнішніми і внутрішніми причинами, які визначаються як індивідуальним характером творчості артиста, так і особливостями глядацького сприйняття.

Найбільш постійною є **категорія часу**. Це фізичний, заздалегідь визначений період сценічного існування актора. **Категорія часу** є **стрижневим центром номера**. Пов'язаний з **місцем і дією, час** – дуже важлива, незмінна величина, що структурно утворює «каркас» номера, у якому одним з найголовніших формотворчих чинників є **ритм**.

Ритм, як похідна від часу, стає одним із способів організації номерів, як з точки зору літературної побудови матеріалу, так і з точки зору виконавської майстерності.



Богдан Сильвестрович Ступка (1941–2012) – радянський, український актор театру і кіно

Ритм і особливості ритмічної організації номера можна розглянути з двох аспектів. Перший рівень закладений в основі номера – матеріалі, другий – в акторському виконанні.

Існують три умовні типи ритмічної конструкції – **фронтальний, стрижневий і висхідний**. Крім того, у процесі аналізу виділено імпульсивний підритм, що поєднується зі стрижневим і з висхідним. Імпульсивний підритм виявляє гнучкість, еластичність структури кожного ритмічного типу, не даючи їм бути закінченими і нерухомими.

При визначенні загальних властивостей ритмічних типів з'ясовується, що для **фронтально-го** ритму характерна емоційна атака в розвитку теми. Оповідання може будуватися алогічно, пунктирно. На перший план виступає подієвість, відтісняючи образ або сценічний характер персонажа.

Наступний тип – **стрижневий** – найбільш поширений концертно-видовищний, що став уже традиційним. Його можна уподібнити шампуру, на який нанизують епізоди. Тут образ персонажа або виконавця стає основним носієм теми, виразником конфлікту оповіді, навколо нього будується драматургія номера.

Третій тип – **висхідний**, який розвивається за драматургічними законами від зав'язки до кульмінації та розв'язки. Сюжет у ньому розкривається або **фабульними ходами**, або за **принципом логічних міркувань**. Найчастіше висхідний ритм зустрічається в естрадному оповіданні, але іноді – в монолозі, фейлетоні.

Другий ритмічний рівень номера – це виконавський, акторський. Взаємодія авторського і акторського ритмів існує в найнесподіваніших варіаціях. Вони можуть збігатися, накладатися один на інший, і навпаки, контрастувати з матеріалом, йти паралельно або перетинатися. Виконавський ритм залежить від акторської інтерпретації матеріалу і використовується для виявлення, посилення потрібного смислового ефекту, як один з найважливіших художніх засобів.



Богдан Сильвестрович Ступка
(1941–2012) – радянський,
український актор театру і кіно

При розборі основи номера за ритмічними типами відповідно до них виявляються і принципово різні форми, що дають різноманітний жанровий тон для подальшої перспективи розвитку концертно-видовищної драматургії. Відповідно розширюється і діапазон виконавських виражальних засобів, перспективний пошук нових.

Якість концертно-видовищної програми, вистави цілком залежить від якості номерів.

Номер – це окремий, завершений композиційно, врівноважений в усіх частинах, закінчений невеликий сценічний твір (зі своєю зав'язкою, кульмінацією і розв'язкою), виступ одного або кількох акторів, виражений засобами певного виду мистецтва: драми, музики, хореографії, художнього слова, пантоміми, цирку і справляє на глядачів (слухачів) цілісне враження. Саме в ньому через створений артистом художній образ виявляється майстерність та індивідуальність виконавця.



Двоактний спектакль «Каприси».
Балетмейстер – Віктор Литвинов



Вистава «Тарасові сни і думи».
ТЮГ м. Запоріжжя

Назва «номер» має цікаве походження. Ось що розповідає про це один з найвідоміших майстрів російської естради Н. П. Смирнов-Сокольський: «... Ви знаєте, що таке номер? ... Це звичайнісінький номер, номер, написаний великими арабськими цифрами на картоні.



Микола Павлович
Смирнов-Сокольський
(1898–1962) – радянський
артист естради,
письменник, бібліофіл і
бібліограф, історик книг

У всіх дореволюційних естрадних театрах збоку сцени була така дерев'яна рамка, у яку з-за лаштунків виставлявся номер, скажімо, чотири. Глядачі дивилися програму – там було надруковано: «Номер чотири – Смирнов-Сокольський». Усе ясно, усе просто, недорого і портативно. І головне, ніяких дискусій, ніяких суперечок про вихід чергового виконавця, за лаштунками оголошувалося: «Другий номер, вихід» і т.д. Після чого на естраді виставлявся відповідний номер. Так поняття «номер» народилося з організаційних причин. Надалі ним почали користуватися для визначення жанру: «Мій номер вокальний, а мій – розмовний».

Пізніше завдяки дуже вдалим, цікавим номерам серед естрадників з'явився вираз: «Його величність – Номер!», що підкреслює тим самим його визначальне значення в естрадному мистецтві.

Особливості концертно-видовищного номера не обмежуються «закінченістю» виступу. На відміну від уривків з опер, оперет, спектаклів тощо, які включають у концерт, у концертно-видовищних програмах надають перевагу «номерам яскравим, помітним, легким для сприйняття». Номерам притаманні дотепність, каламбур, дивовижні трюки, гра розуму, найнеспо-



Едуард Анатолійович Хіль
(1934–2012) – радянський і
російський естрадний співак
(баритон), народний артист
РРФСР (1974)

діваніші, іноді парадоксальні, фінали ... номери, що наповнені складним психологічним змістом, потребують від глядачів особливої зосередженості та поглибленої уваги.

Для номера характерні чітка композиція, інтригуюча зав'язка, гостра кульмінація, закономірний, але найчастіше несподіваний фінал і відточена зовнішня форма, лаконізм і видовищність. Остання вимагає використання специфічних виражальних засобів, сценографії, яскравих костюмів, реквізиту, стрімкого ритму, винахідливих мізансцен.

Концертно-видовищна програма зазвичай складається з безлічі різноманітних номерів. Саме це визначає ще одну специфічну особливість номера, диктує свої умови гри – його короткочасність. На естраді рахунок йде на секунди.

Концертно-видовищний номер повинен відразу заволодіти увагою глядача. Він не може мати довгої зав'язки, інакше не вистачить часу на розв'язку. Дія в естрадному номері розвивається стрімко. Така його спресованість висуває свої вимоги до створення артистом сценічного образу.



Театр ім. М.П. Охлопкова, м. Іркутськ, Росія.
Керівник проекту – Геннадій Шапошников.
Режисери – Олексій Орлов, Василь Конєв

Протягом кількох хвилин актор повинен показати закінчений твір мистецтва і водночас виявити свою неповторну індивідуальність. В естрадного артиста немає часу на «розкачку», поступове розкриття суті характеру персонажа (дійової особи), що не тільки і не стільки виключає психологічну деталізацію персонажа (дійової особи), а вимагає максимальної сконцентрованості дії, переконливості, помітності та водночас парадоксальності виражальних засобів.

Актор не тільки повинен відразу заволодіти увагою публіки, але створений ним сценічний образ, його характер з самої першої хвилини має бути зрозумілим глядачеві.

Кожен номер виконавця повинен бути «розрахований на миттєву реакцію залу». Це властивість естрадного мистецтва – кожен естрадний номер містить (повинен містити) художній образ.

У жонглера – убрані в художню форму подолання сили тяжіння, в акробата – спритність і пластика, досконалість людського тіла, його можливості та специфіка.



психологічні перешкоди між актором і глядачем.

Як правило, з першого моменту своєї появи на підмостках актор установлює прямий контакт з публікою. І справа не в тому, що спілкування актора з глядачем значно покращує сприйняття номера, допомагає створенню успіху в глядачів. Та-

Жодне зі сценічних мистецтв не пов'язано так з глядачем, як концертно-видовищна програма. Якщо в театрі об'єктом уваги актора є, насамперед, партнер, і актори, спілкуючись між собою, сприймають глядацький зал опосередковано, то під час концерту виконавець завжди спілкується безпосередньо з глядачем, мов би руйнуючи так звану «четверту стіну». Більше того, у концертно-видовищному мистецтві все будується на тому, щоб подолати психологічний бар'єр,



кий живий зв'язок необхідний артисту ще й тому, що кожного разу, на кожному концерті номер у чомусь змінюється. І відбувається це від того, що на кожному концерті інший склад учасників, глядачів, інший в актора настрій, творче самопочуття.

Цей особливий контакт з глядачем, активна взаємодія між артистом і глядачем, відкрита демонстрація своєї майстерності актором, який неначе говорить глядачам: «подивіться, як легко і вправно я піднімаю в повітря свого партнера» (якщо це силові акробати), або «зверніть увагу, як ми удвох злагоджено співаємо» (якщо це вокальний дует), або «чуєте, як я йому відповів» (якщо це учасник парного конференсу) – є ще однією з головних особливостей концертно-видовищного мистецтва, її родовою ознакою.

Можна вважати, що історичні корені цього йдуть від скоморохів, які, виступаючи в оточенні натовпу, вступали з нею в безпосереднє спілкування, залучали глядачів у свою гру. Артист естради дивиться на своїх героїв, оцінює їх, сміється над ними або співчуває їм разом з глядачем.



«Світанок», дует сестер Галини й Донни Ваверчак (Halyna and Donna Waverchuck), Канада

Розмова з залом, «безпосереднє звернення до глядачів будь-якого номера – будь то фейлетон, куплет, розповідь, танець, пісня чи акробатичний етюд, не тільки відрізняє концертні програми від інших мистецтв, але вносить суттєві корективи в ці мистецтва.

Вистава в театрі (драмі, балеті, опері) народжується на основі складного синтезу драматургії, акторського та режисерського мистецтва, художнього оформлення тощо. Номер може бути створений силами одного артиста, який досить часто є автором і виконавцем.



Фрагмент концерту кримсько-татарської народної та сучасної музики Батан Сесії («Поклик Батьківщини»)

Основний принцип побудови естрадної вистави полягає в тому, що вона складається із самостійних номерів різних жанрів у певній послідовності, причому їхня послідовність визначається незмінним правилом контрасту, різноманіття, з урахуванням зростання глядацького інтересу. Саме «Його Величність Номер» диктує структуру концерту, вистави. Іншими словами, на естраді велика форма (концерт) є вторинною й відносно «меншої форми» (номеру) – підлеглою їй. Такий принцип створює найкращі умови для виявлення майстерності естрадного артиста. Адже концерт – це певною мірою є і змаганням між виконавцями номерів. Власне, саме в концерті номер, як витвір мистецтва, отримує своє завершення.

В останні роки досить успішно здійснюються спроби перетворити естрадні концерти на так звані театралізовані вистави, вірніше, огляди. Тобто в уявлення, у яких окремі номери пов'язані нехитрим, часом, умовним сюжетом (вірніше, сюжетним ходом) – прийомом, що дозволяє з'єднати номери в дію, яка послідовно логічно розвивається. У цьому випадку номер сприймається глядачем не як ізольований твір, а як яскравий епізод у загальній композиції.

Слід відразу зазначити: огляд, змонтований з окремих номерів (існуючих або які існували до цього самі по собі), має внутрішнє протиріччя, яке досить важко подолати.

При перегляді сюжетного ходу святкового концерту необхідно стежити за тим, щоби номери не втрачали логічний зв'язок між со-

бою, при цьому враховуючи, що кожний номер має свою логіку, свою драматургію.

Суттєвою особливістю естрадного мистецтва є те, що один і той самий номер, один і той самий твір у виконанні різних акторів, як правило, набуває власного звучання, і часто помітно відрізняється якимись несхожими рисами, ознаками. Відбувається це тому, що основою будь-якого естрадного номера є виконавець, тобто конкретна людина зі своєю неповторною індивідуальністю. Інакше кажучи, номер – це завжди творче самовираження актора. Взагалі, естрадне мистецтво носить суто особистісний, певною мірою сповідальний характер. Коли в науці вчений робить відкриття, нехай навіть дуже важливе, то він відкриває те, що існує об'єктивно. Таке відкриття міг би зробити і хтось інший, у мистецтві ж, особливо в естрадному, кожен художник відкриває своє, бачить життя і людей тільки зі своєї точки зору.

Концертно-видовищне мистецтво – це мистецтво індивідуальностей, людей талановитих, які завдяки своїй самобутності роблять неповторним виконуваний ними номер.



За роялем Володимир Михайлович Івасюк (1949–1979)
– український поет і композитор, Герой України

Репертуар виконавця насамперед залежить від драматурга, композитора, поета як яскрава захоплююча форма, народжена образним сприйняттям тексту (музики), і багато в чому залежить від режисера.

Отже, перше: номер є завершений драматургічний і сценічний твір, розуміючи під цим і музикальність, і драматургію, і хореогра-

фію тощо). Його досконалість залежить від ступеня майстерності і таланту як драматурга, так і режисера, а головне – виконавця.

Друге: номер є основною художньою одиницею естрадної творчості, йому властиві короткочасність, спресованість дії, особливість спілкування (відсутність «четвертої стіни», глядач – партнер), імпрізаційність виконання, концентрованість художніх виражальних засобів, що сприяють яскравому виявленню творчої індивідуальності актора.

Третє: основною формою показу номера є естрадний концерт, театралізована вистава, концертно-видовищна програма.

Характер і аранжування жанрової (естрадної) пісні, народної пісні, старовинного романсу та циганської пісні залежить від їхнього змісту й акомпануючого складу музикантів. Усе це дуже важливо для режисера і співака, бо може підказати стиль виконання.

Можна зробити певні висновки.

1. Як будь-який твір сценічного мистецтва, естрадний номер створюють автор (композитор), режисер, художник та інші. Але остаточно номер реалізує конкретний актор. Він є виразником його сутності, а не тільки інтерпретатором авторського та режисерського задумів.

2. Короткочасність виконання (три хвилини), що є однією з особливостей естрадного номера (розтягнутий у часі, навіть цікавий сам по собі номер, не тільки привертає більшу, ніж того вимагає програма, увагу глядачів, а й гальмує рух самого концерту, що неминуче порушує його художню цілісність) диктує не тільки граничну сконцентрованість виражальних засобів, не тільки лаконізм усіх елементів номера, а й зобов'язує режисера і виконавця відсікти все зайве, зосередити свою увагу на створенні яскравої образної метафори.

3. Спосіб існування виконавця в номері – це творчий процес, який визначається, по-перше, мірою умовності рішення номера і, по-друге, особливістю «умовами гри жанру».

4. Виконавський успіх номера багато в чому залежить від особистості актора, досягається відповідним душевним настроєм, ступенем наснаги, емоційності артиста.

Усе, що роблять актор і режисер на репетиціях, має бути спрямоване на те, щоб виконавець, вийшовши на сцену, виконуючи номер, доніс би до глядачів через створений ним сценічний образ основну думку, заради якої він вийшов на підмостки. Тільки вклавши в номер глибокий внутрішній зміст, він (актор) приверне увагу публіки, викличе в неї здатність думати разом з ним. І виконано все це має бути по-естрадному – легко, темпераментно, азартно.

Саме заради кількох хвилин справжньої свободи творчості (поки триває номер), не шкодуючи ані часу, ані сил, працюють актор і режисер, бо знають «ціну тим хвилинам вищого артистичного щастя, коли все знайдене і з ще більшою наполегливістю відшліфоване



Ефрос А. В. Заслужений діяч мистецтв РСФСР (1976). Робочий момент з акторами О. Яковлевою та О. Далем над телеставою «Герой нашего часу» за романом М. Лермонтова

раптом обертається повною свободою, легкістю, і актор не працює перед публікою, а наче, в прямому сенсі слова, грає».

Спокійного життя в актора і режисера не буває і не може бути. Одного разу завойований успіх, навіть найоглушливий, але потім не підтверджений новими художніми досягненнями, зникає, «йде навіть із спогадів». Пояснити це можна тим, що видовище – це, насамперед, за своєю природою є мистецтвом сьогодення. Тож артисту слід думати про те, що і як робити, щоб його номер (і він сам) залишався в пам'яті глядачів.

Специфіка концертно-видовищних програм припускає, що один і той самий номер актор виконує багато разів. Змінюються зали, глядачі, слухачі, а створений номер, зазвичай, живе довго.

В ідеалі від багаторазового виконання він (номер, репертуар) повинен виточуватися, ставати глибшим, яскравішим.

Але не завжди це відбувається. Особливо в початківців. Досить часто артист, звикаючи до реакції залу на той чи інший жарт, знайдений прийом, не отримує очікуваного відгуку і починає педалювати ці епізоди, перетворюючи живу дію, слово в трафарет, штамп. А штамп – річ дуже небезпечна, він убиває у виконавця творче начало, перетворює артиста-художника в ремісника.



Фрагмент шоу-програми «Бурлеск», м. Москва, кабаре

Справжній успіх у сучасного глядача має тільки той артист, який відчуває дихання часу, а значить, і режисер, і виконавець мають угадати, відчути тенденції розвитку сучасної концертно-видовищної індустрії. Досвід сьогоднішніх програм, наприклад, свідчить про відродження стилю «ретро». Можна сміливо говорити про те, що подальший розвиток сучасного мистецтва пов'язаний зі зростаючою роллю музики, яскравою і виразною формою, з пошуком нових виражальних прийомів, з руйнуванням жанрових меж, із залученням на естрадні підмостки досягнень аудіо, світлової, лазерної, відеопроєктуючої та іншої техніки.

Усе це можливо, насамперед, за умови володіння режисерами та виконавцями професійною майстерністю. Тому, хто пов'язав або хоче пов'язати свою творчу долю з мистецтвом, слід пам'ятати, що непорушною була, є і буде головна формула справжнього мистецтва: мистецтво – це, насамперед, думка, помножена на почуття.

Звідси випливає, що номер є невіддільною складовою технологічного процесу концертно-видовищної програми в сукупності з особ-

ливостями його створення (участі режисера, балетмейстера, виконавця і т.д.), короткочасністю виконання, майстерністю виконавця.

Шоу – це одна з популярних сучасних форм організації дозвілля. Шоу (*англ.*) – демонстрація. Шоу – це особлива форма масового видовища, вистави. Характерною особливістю шоу є використання елементів театралізації, сучасних технічних і комп'ютерних засобів.

Шоу-програми – це чергування концертних номерів, об'єднаних однією концепцією. Такі програми базуються на танцювальному, му-



Олександр Пономарьов, народний артист, співак, поет, композитор, телеведучий

зичному, комедійному, цирковому жанрах і представляються одним чи групою артистів.

Це – яскраве вирішення сценічного видовища за участю зірок естради, цирку.

Шоу-програма – це частіше готовий концертний продукт, який виконується 15 або довше хвилин. Це заздалегідь відрепетирована, костюмована

дія, яка супроводжується музикою та іншими яскравими жанрами мистецтва і ставить перед собою мету – здивувати та порадувати публіку.

Основна функція ведучого в естрадних шоу-програмах – це об'єднувати всі частини заходу.

Професійний ведучий повинен уміти не тільки проголошувати тости та розважати гостей конкурсами, шарадами. Головне завдання ведучого – це залучити всіх запрошених до загального процесу програми.

Професіоналізм ведучого полягає в грамотному поданні ігрового аспекту, щоб у гостей з'явилася зацікавленість.

Характер роботи ведучого та його особиста своєрідність повинні відповідати духу шоу-програми, він повинен знайти «родзинку» заходу.

В останній час шоу-програми стали дуже популярні, вони завжди є головною подією свята, його складовою частиною. Існує багато видів шоу-програм.

Контрольні питання

1. Основні особливості драматургії естрадної театралізованої вистави.
 2. Назвати жанри естрадної театралізованої вистави.
 3. Що є основою драматургії естрадної вистави?
 4. Дати класифікаційну характеристику естрадної театралізованої вистави.
 5. Пояснити популярність та види шоу-програм.
- Рекомендована література: 5, 7, 9, 12, 23, 27, 33, 38, 47.*

3.3. Багатогранність і характерні риси масового свята

Масові свята мають свої історичні, соціальні та культурні джерела. Масове свято – це вінець творчості народу для народу. Розвиток масових свят у будь-якій країні свідчить, що їхній зміст і характер завжди зумовлені конкретною суспільною ситуацією. Одні види масових видовищ перебувають у процесі становлення, утвердження в культурному житті суспільства, інші, чітко визначившись за видовими ознаками, відгалужувались як окремі жанрові різновиди, треті відмирають зовсім, забуті за нових суспільних умов.

Сьогодні в режисурі масових свят чітко визначаються такі форми театральних концертних видовищ як театралізований концерт, театралізовані видовища різних видів. Вони є основними компонентами масового свята, при цьому кожен із них має свою специфіку.

Масове свято відрізняється від концерту й видовища. Перше, що відрізняє їх, – це виробничі умови організації та проведення. Стадіон відрізняється від концертного чи театального залу, а технічні умови проведення масового свята в міському парку відрізняються від технічних можливостей стаціонарного сценічного майданчика. Друге – це ху-



Свято Івана Купала, м. Тернопіль

дожня організація простору, адже виробничий майданчик є важливим компонентом у загальній драматургічній структурі масового видовища. Одна справа – організація простору театралізованого концерту в концертному залі, інша – організація простору святкування на площах, вулицях, у парках, на стадіоні. Якщо простір у театрі чи концертному залі є двовимірним і оглядова точка в театрі одна, задана рампою, положенням сцени і глядацької зали, то стадіонний простір є тривимірним, і



Вуличний карнавал

огляд тут круговий. На стадіоні видовище сприймається з усіх боків, тому дія, а отже, й художнє оформлення, його конструкція вибудовуються з урахуванням цієї особливості.

У постановці видовища на стадіоні режисер і художник ураховують не тільки виробничий простір стадіону, а й особливості навколишнього

простору, їхнє співвідношення, що впливає на загальне вирішення масового дійства. Великий простір і сферичність стадіону диктують режисеру і художнику необхідність створення як центрального пункту дії, так і окремих опорних точок, що надалі можуть стати основою для головних епізодів масового дійства. Режисеру і художнику слід пам'ятати, що на стадіоні важко утримувати увагу тисяч людей, тож заздалегідь продумати, як і на чому її сфокусувати, точно визначити ігрові точки, зорові кульмінації. Це краще зробити спільно з художником на макеті. Якщо режисер і художник «програють» у макеті все масове дійство, вибудують його динаміку, композицію масових епізодів, їхній пластичний образ, визначають основні опорні точки, це значно полегшить весь творчий процес постановки масового свята.

І, нарешті, третє, що відрізняє масове свято від концерту, – це організація і розподіл уваги глядачів. Якщо в театралізованому концерті чи видовищі необхідно сфокусувати увагу глядача на сценічному майданчику, то масове свято, навпаки, вимагає поліцентризму, утворення кількох видовищних центрів, кожен з яких самостійно привертає увагу людей, які прийшли на свято. Поліцентризм масових свят набуває

особливого змісту в карнавалах, з їхнім чітким ритмом, танцями, атракціонами, вільним рухом людей у карнавальних костюмах, проходженням декорованих машин – усього того, що, власне, й складає карнавальний хід. Це необхідно, по-перше, для максимального емоційного впливу на глядача, для створення святкового настрою, а крім того, для уникнення нещасних випадків при такому скупченні людей.



Усе це передбачається сценарієм масового свята, у якому чітко визначаються всі комунікації, що пов'язують між собою різні компоненти свята.

Четверта відмінність стосується організації і проведення репетиційного процесу. Як

що театралізований концерт чи видовище, що локалізуються чіткими межами і мають сценічний майданчик, ще можна відпрацювати на репетиціях, то масове свято не має таких чітких меж. На відміну від інших форм театральних концертних видовищ воно відбувається лише один раз, а якщо й повторюється, то це вже зовсім інше свято – інші сценарій, режисура й організація, інші глядачі, інший настрій. Та незважаючи на те, що масові свята, театралізовані концерти й видовища мають відмінні особливості, є в них одна, головна схожість – монтажна структура драматургії.

Традиційна театральна драматургія вимагає докладної розробки характерів дійових осіб, психологічної мотивації розвитку характерів, їхньої життєвої достовірності, безупинного розвитку дії, послідовної зміни епізодів, поступального руху подій. Зовсім інша справа – драматургія масового свята. Створюючи її, сценарист і режисер-постановник ураховують:

- надзавдання постановки свята;
- місце проведення (місто, місцевість, село, парк, стадіон, майдан, вулиця);
- масштабність і межі проведення свята (загальноміське, загальнонаціональне);
- можливості (матеріальні, творчі) палацу культури, стадіону, міста.

Отже, тема свята, місце його проведення, масштаб, художні засоби визначають і вимоги до драматургії та її режисерського втілення.

Сценарій масового свята передбачає визначення:

- жанрових особливостей масового видовища;
- головної ідеї свята;
- основних драматургічних «ходів»;
- органічного поєднання художнього і документального матеріалу;
- поєднання слова, музики, пісні, танцю, образотворчого мистецтва, світла, кіноматеріалів, пластики;
- загального темпоритму свята;
- змісту окремих епізодів (з різножанровими номерами);
- поєднання епізодів в єдину драматургічну структуру.

Усі ці компоненти (вони й складають власне сценарій), засоби монтажу повинні бути вибудовані в струнку сюжетну дію, кожен елемент якої пов'язаний з іншими.

Варто зазначити, що дія масового видовища (на відміну від театральної) позбавлена однолінійної послідовності й передбачає відступи, паузи, затримки, повтори, переключення словес-



Народний колектив «Надвечір'я»

Чернівецька філармонія

ного матеріалу на пластичний, пластичного – на музичний, музичного – на слово і т.д. До речі, слово в масових видовищах постає в найрізноманітніших проявах. Вірші, художня проза, тексти пісень, фейлетон, конференс, драматичні епізоди, куплети, частівки, дикторський текст – ось далеко не повний перелік різновидів словесної дії в масовому видовищі.

Сценарно-монтажна структура масового дійства передбачає поєднання різних і різнорідних компонентів. Тому сценарій вибудовується по спіралі, де кожен епізод чи номер – це самостійна ланка, спрямована вертикально по висхідній лінії до вершини спіралі, тобто до смислової кульмінації видовища.

На початковому етапі роботи визначають хід, стиль, ритм, а також загальний характер майбутнього свята. Сценарій має бути перейнятий основною темою, що цементує як сценарій, так і свято в цілому. Розкриття теми починається

з прологу. Цьому сприяє художнє оформлення свята, у тому числі й музичне, що об'єднує окремі його частини, диктує ритм. Слово, зокрема поетичне, є визначальним у масовому видовищі. Підготувавши таким чином сценарну основу свята, ре-



жисер та сценарист далі художньо втілюють основну думку, залучаючи до цього складного творчого процесу виконавчі, акторські можливості. Зокрема, одним із засобів залучення глядача до масового свята є його безпосереднє включення в дію. І якщо тема свята, його основна думка близька глядачеві, а форма зрозуміла й захоплююча, глядачі починають співпереживати, активно відгукуватися на творчий задум. Це, як правило, виражається оплесками, різними вигуками, сміхом, переживаннями. Тому, створюючи драматургію свята, важливо передбачати реакцію



глядачів масового дійства як активних його учасників. Таким чином, у сюжеті масового свята важливо визначити кульмінацію, що увиразнює тему свята. Слід домагатися, щоб у

ході свята виникла нова, активна сила, здатна стерти межу між виконавцями і глядачами, перетворити глядачів на безпосередніх учасників дійства.

Найскладнішою формою драматургії масових заходів є побудова масового свята, адже **свято** – це цілий комплекс офіційних та художніх акцій.

У цілому кожне свято складається з трьох частин: а) театралізований мітинг, процесія, маніфестація, демонстрація; б) театралізована вистава (інсценізація) чи театралізований концерт; в) ярмарок, вистав-

ка робіт майстрів, народне гуляння, концерт – дискотека, бал, карнавал тощо. Кожна з цих частин у тій чи іншій пропорції обов'язково використовується при побудові масового свята. Залежно від характеру свята одна з них може бути головною, наприклад, на День Перемоги, на День визволення міста (села) від німецько-фашистських загарбників



основною частиною є театралізований мітинг – реквієм і урочиста процесія з покладанням вінків та квітів до пам'ятників героям Другої світової війни. А на народних святах, таких як Масляна або Івана Купала, основним є народне гуляння.

Компонуючи свято, сценарист, передусім, повинен подбати про те, щоб знайти можливість об'єднати велику масу глядачів, допомогти їм розосередитися за інтересами і водночас сприйняти основну тему свята; а також – як підпорядкувати другорядне головному. А це означає, що сценарій масового свята потрібно будувати так, щоб певні засоби впливу поширювались на всіх присутніх.

До таких засобів належать оформлення території, будівель, сценічних майданчиків; пересувні театралізовані процесії чи групи костюмованих; уміло складений радіоконферанс, друкований путівник чи лібрето, у якому в досконалій літературній формі подається виклад змісту програми свята. Глядачі добре сприймають також піротехнічні вистави, вистави на воді чи повітряні шоу, театралізовану ходу (процесію) і заключний феєрверк. Ці загальні засоби впливу доповнюються тими враженнями, які присутні на святі отримують від програми, або окремих її частин, епізодів.

Композиція масового театралізованого свята в загальних рисах нагадує структуру драми, але найважливіші її компоненти більш узагальнені, і творчий **монтаж** ускладнюється величезною різницею характеру і форми матеріалу.

Найчастіше **експозицією** у святі виступають художнє оформлення території свята (воно об'єднує його частини і диктує ритм, слово); театралізована процесія, урочисті ритуали, марші-паради тощо. **Зав'язкою** може бути театралізоване дійство за участю персоніфікованих образів-символів свята, запрошення відвідати та взяти участь у подальших святкових заходах.



ваних образів-символів свята, запрошення відвідати та взяти участь у подальших святкових заходах.

Розвиток дії включає в себе театралізовані розповіді, усілякі ігрові моменти, розваги, театралізовані концерти. **Кульмінація**, як найвищий емоційний момент у розвитку дії, є конкретизацією ідеї, її

виразом і має відбуватися з максимальною увагою всіх присутніх на святі. Завершує єдину дію розв'язка-фінал, завдання якого закріпити у свідомості глядачів те, заради чого було організовано свято. Він несе смислове навантаження, тому що є найоптимальнішим часом для максимальної активності всіх присутніх на святі, виявленої в масовому співі, покладанні вінків чи квітів, масових танцях та ін. Творчо осмислена і чітко вибудована композиція масового свята є передумовою безперервності його дії, ясності і завершеності художнього образу. У такій структурі і конфлікт виступає як специфічна форма відображення суперечливої, рухливої та мінливої дійсності.

У побудові сценарію масового дійства важливу роль також відіграє **внутрішній монтаж епізодів**. Монтаж – це творчий прийом з'єднання, завдяки якому митець у своєму творі зближує досить віддалені і не дотичні у звичайному житті предмети і людські долі, поєднує вкрай ізольовані події в єдине ціле, вибудовує нові зв'язки між предметами, створюючи таким чином художній образ. Найбільш важливими **функціями монтажу** є:



1) **образотворча**;

2) **здатність ігнорувати тривалі описи** (створення яскравого образу шляхом висвітлювання в «кадрах» найбільш характерних деталей);

3) здатність ігнорувати тривалі проміжки часу;

4) **образно-сміслова** (зіставляючи два, здавалося б, віддалених одне від одного явища, митець створює нове «третє поняття», наприклад: жінка в чорному і цвинтар – удова; поїзд і людина з валізою – пасажир; квіти і граючі діти – діти – квіти життя). Принцип асоціативного зіставлення використовується для створення сюжету, коли сцена, спочатку самостійна за змістом, завдяки її зв'язку з іншими сценами, набуває іншого змісту.

Усі закономірності побудови масового свята відповідають основним вимогам до сценарію театралізованого масового дійства.

Фахівці часто порівнюють свято з симфонією, змістом якої є глибокі думки і почуття, істотні життєві проблеми і суперечності. Масове свято відображає важливі події в житті великої спільноти людей, а іноді в масштабах держави чи в глобальних вимірах. Для обох видів мистецтва характерні ідейна цілеспрямованість, масштабність, узагальненість. І, мабуть, таке порівняння є правомірним. У святі, як і в симфонії, є лейтмотив (основна тема) і побічні теми, тобто варіації на основну, що доповнюють і розширюють її. І це закономірно, бо коли театралізований концерт чи художньо-публіцистичну виставу глядач сприймає з початку до кінця як завершене ціле, то масове свято сприймається частинами і вибірково. І.М. Туманов стосовно цього зауважував: «Якщо в театралізованому концерті необхідно сфокусувати увагу глядача на сценічному майданчику, то в масовому святі, навпаки, слід шукати якомога більше розосереджених центрів, слід шукати можливості органічно розводити в різних напрямках маси людей, які прийшли на свято».



Народне гуляння на свято Івана Купала

Учасник театралізованого свята, яке відбувається в парку чи на міському майдані, рідко тривалий час перебуває на одному місці. Рухаючись територією свята, він має можливість, відповідно до своїх інтересів і смаків, обрати ту чи іншу виставу, захід, ті чи інші ігри, атракціони, видовище.

Викладені вище особливості масового свята визначають і специфіку його композиції. У межах основних елементів єдиної дії визначаються «ступінь емоційної напруги кожного епізоду, ритмічна їхня контрастність і суворота взаємодія».

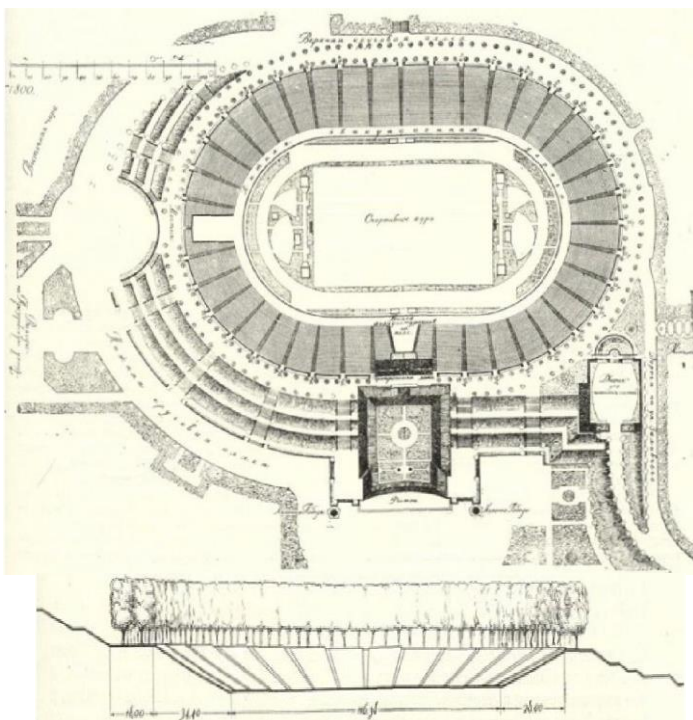
Нами зазначались основні складові частини композиції свята, і якщо конкретизувати розташування цих частин, то в більшості випадків склався певний стереотип розміщення їх у святі.

Звичайно, особливості сценарію масового театралізованого свята, як його літературної основи, так і елементів композиції, обумовлені, передусім, видовими якостями самого свята.

Для цього звернутися до суті масового свята, адже форми його проведення надзвичайно різноманітні. Якщо звернутися до карнавалу, то там саме життя грає без сценічного майданчика, без рампи, без акторів і глядачів.

Якщо ж спробувати проаналізувати особливості драматургії художньо-спортивного свята, то в ньому, як указує знаний у цій галузі фахівець Б.М. Петров, головним виконавцем є багатотисячна маса людей. Саме це, як зауважує він: «...визначає сам жанр, виражальні засоби, постановочні можливості...».

Безперечно, як і в кожному святі, має бути задум його, а коли вже він існує в загальних рисах, наступним етапом є створення плану-сценарію масового художньо-спортивного свята. Його розробляє автор сценарно-режисерського задуму, котрий у змісті повинен розкрити три питання: «Де буде?», «Що і як буде?», «Що для цього потрібно?». План-сценарій, як правило, складається з трьох



частин.

У першій частині подається детальний опис арени стадіону, де має відбуватися вистава. Обов'язково вказується розмітка основної сценічної площі (футбольного поля).

Режисерам і організаторам важливо знати, чи буде трав'яний газон покритий килимом, тому що від цього залежить організація репетицій і інтенсивність їх проведення.

Більш детально описується трансформація арени, що безпосередньо пов'язана з задумом постановки. У цій же частині коротко характеризуються конкретні особливості арени стадіону, її можливості, що можуть бути використані в постановці окремих епізодів. Описується також художнє оформлення арени (чи, принаймні, ідея його, яка надалі розробляється).

У другій частині коротко, але досить яскраво, викладено ідейно-тематичну і постановочну основи сценарно-режисерського задуму, закладаються ідея пластичного рішення, особливо якщо для цього вводиться фонуюча група, а також основи музичного і художнього рішення постановки. Як уже відзначалося, у плані-сценарії найбільш детально розкриваються головні епізоди, на яких тримається ідейно-тематична і постановочна основи вистави. Ця частина нерідко ілюструється ескізами найбільш важливих для сприйняття задуму фрагментів вистави.

Третя частина плану-сценарію, хоч її викладено, звичайно, у вигляді додатка, має велике значення в підготовці вистави, особливо для організаторів. На жаль, більшість авторів сценарно-режисерського задуму уникають її, створюючи цим додаткові труднощі для себе. Третя частина складається з трьох додатків:

- попередній розрахунок учасників вистави поепізодно;
- попередній розрахунок основного обладнання та інвентарю;
- передбачуваний склад головної сценарно-режисерсько-постановочної групи.

Однак для того, щоб зрозуміти, як підійти до постановки вистави, спробуємо простежити за основними вимогами до сценарно-режисерського задуму окремого епізоду. Тільки тоді стане зрозумілою специфіка і постановка художньо-спортивного свята. Адже відомо, що кожен епізод є структурною одиницею вистави і зв'язаний з іншими епізодами авторською думкою і, нарешті, має самостійний зміст і завершеність у композиції.

Відомо також, що драматургічні можливості масових художньо-спортивних свят на стадіоні досить обмежені, тому й композиція епі-

зоду досить спрощена. Вона будується за наступною схемою:

- початок (експозиція);
- головні і другорядні дії епізоду (розвиток дії);
- масовий номер;
- вставні номери (спорт, мистецтво);
- вихід.

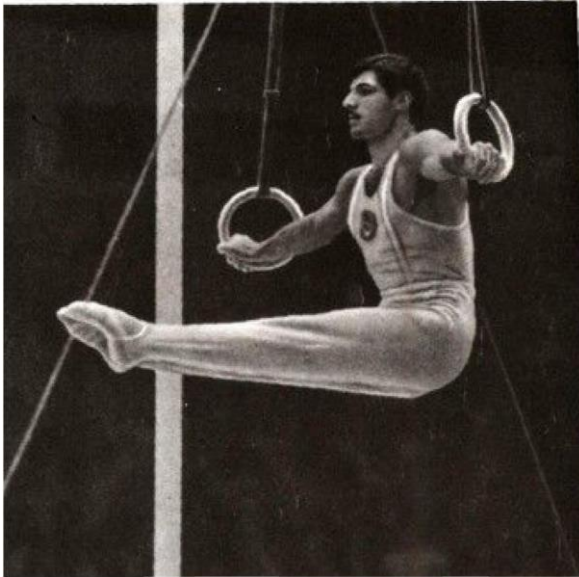


Група Бітлз, перший концерт у США, 1964

Така схема побудови епізоду обумовлює розміщення в ньому смислових акцентів, забезпечує логічний розвиток дії, а також створює необхідну емоційну напругу, що дуже важливо для сприймання його глядачами. Однак для того, щоб досягти необхідного ефекту, масові художньо-спортивні вистави вимагають образного вирішення.

Аналізуючи кращі художньо-спортивні вистави на стадіоні, доцільно виділити два основні напрями в підході до створення образу. Перший умовно можна назвати драматургічним. За основу образу береться сама дія героя-маси, за допомогою якого розкривається тема. Зміст таких епізодів, як правило, пов'язаний з якоюсь значною подією, і будуються вони за певним сюжетом, проте в межах можливостей головного героя-маси.

Драматургія таких епізодів є близькою до драматургії балету, де в основі лежать музика і танець. Згадуючи знову хрестоматійних «білих», «жовтих» і «чорних», можемо стверджувати, що конфлікт в епізодах спортивного масового дійства носить узагальнений,



глобальний, «надособистісний» (Б. Брехт) характер. Це ще раз підтверджує висловлену думку, що конфлікт у масовому дійстві створюється за допомогою зіткнення глобальних сил.

Другий напрям також умовно можна назвати конструктивним. У ньому за основу створення образу обирається, як правило, спеціально вигаданий предмет чи конструкція, які в певних поєднаннях і з урахуванням можливостей головного ге-

роя-маси сприяють образному вирішенню епізоду.

Наприклад, в одному з епізодів вирішувалася тема космонавтики. Усім відомо, що дуже важливим розділом підготовки космонавтів є фізична: вправи на батуті, лопінгу, гімнастичному колесі та інших апаратах. Проте встановити спеціальні прилади просто на полі було б буденністю. Отже, основним предметом для виконання масових вправ виступає металічна п'ятиметрова драбина. Це стало символом руху вгору. А паралельно виникли на такій само висоті круглі металічні площадки діаметром 3 м. На них закріплювались гімнастичні рухомі колеса.

Сам епізод був утілений так: на полі стадіону з'являвся величезний літак, побудований учасниками за допомогою драбин. Він рухався до центру поля, неначе готовий злетіти в небо. Та ось його вже немає: усе поле стадіону миттєво зайняте учасниками масового виступу – це молоді спортсмени в коротких сріблястих трусах і сріблястих шапочках (такі, як для плавання). Кожні п'ять осіб тримають одну п'ятиметрову дюралеву драбину. Починаються масові вправи з драбинами, які закінчуються побудовою п'яти зірок (з драбин). У центр кожної площадки вносять круглі площадки. На кутових закріплені рухомі гімнастичні колеса, у кожному з них обертається спортсмен. На центральну площадку виходить четвірка силових акробатів. Перебудова – і драбини одним кінцем прикріплюються до площадок. За мить на полі з'являється малюнок, що нагадує розташування планет сонячної системи. Раптом металеві площадки починають повільно підніматися вгору, утворюючи п'ять високих конусоподібних конструкцій, схожих на пускові установки космічних ракет. Почина-

ється комплекс вправ на спеціальних приладах: вправи гімнастів і акробатів – на п'яти піднятих площадках, водночас інша група виконує вправи на чотирьох батутах і шести лопінгах, установлених на полі стадіону. Учасники масового номера створюють відповідний фон. Вправи закінчуються, і площадки опускаються. На полі нове перешикування – з'являються п'ять контурів космічних ракет, створених піднятими на руках драбинами. У центрі кожної ракети – площадка, на якій стоять «космонавти» зі стягами. На них написи: «На місяць», «На Венеру», «На Марс», «На Юпітер», «На Меркурій». У цій побудові учасники залишають стадіон, немовби розлітаючись по планетах сонячної системи.

Такими є основні закономірності драматургії художньо-спортивного свята. Однак слід зауважити, що створення сценарію театралізованого масового дійства просто неба – в парку, на площі, на стадіоні є процесом творчим і тому не можна дати однозначних рецептів щодо того чи іншого сценарію.

Цілком ясно одне: без сценарію чи, принаймні, без сценарного плану неможлива робота над постановкою, бо саме вони дозволяють створити монтажний лист, що практично дає можливість реалізації постановки театралізованого масового дійства як соціально-художнього явища і соціально-культурної діяльності мас.

Контрольні питання

1. Характерні риси масового свята.
2. Складові частини композиції масового свята.
3. Назвати засоби впливу в масовому святі.
4. У чому полягає специфіка композиційного вирішення в масовому святі?
5. Особливості архітектоники театралізованого масового свята просто неба.

Рекомендована література: 2, 4, 5, 7, 9, 16, 24, 53.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Бажай В. Рекламний фільм: масштабні креслення // Телерадіокур'єр. 2003. № 5 (36). С. 90-91.
2. Богданов И. А., Виноградский И. А. Драматургия эстрадного представления : учебник. СПб.: Изд-во СПбГАТИ. 2009. 424 с.
3. Вовкун В. В. Мистецтво режисури масових видовищ : підручник. К.: НАКККіМ. 2015. 356 с.
4. Вязенко О., Ступак. С. «Авторське право і суміжні права» та обов'язки операторів телекомунікацій // Телерадіокур'єр. 2005. № 2 (43). С. 38–39.
5. Гаврилов К. В. Заповеди заказчика телевизионной рекламы. Как сделать успешный рекламный ролик. М. : И. Д. Вильямс, 2008. 224 с.
6. Герасимова О. А. Мастерство шоумена : учеб, пособ. Ростов н/Д. : Феникс, 2006. 189 с.
7. Горбов А. С. Пишем сценарий: поради фахівця. К. : Шкільний світ, 2010. 112 с.
8. Горбов А. С. Режисюра видовищно-театралізованих заходів. Фастів : Поліграфіст, 2004. 264 с.
9. Егоров В. В. Телевидение: страницы истории. М. : Аспект Пресс, 2004. 202 с.
10. Житницький А. З. Драматургія масових театралізованих заходів : навч. посіб. Х. : ХДАК, 2004. 128 с.
11. Житницький А. З. Драматургія масових театральних заходів : навч. посіб. Х. : Тимченко, 2005. 128 с.
12. Зайцев В. П. Режисюра естради та масових видовищ. К. : Дакор, 2003. 252 с.
13. Ирвинг Д. К. Питер В. Р Продюсирование и режиссура короткометражных кино- и видеофильмов ; пер. с англ. С. И. Биченко, А. И. Бойцовой, М. С. Меньшиковой; под ред. Т. Н. Яковлевой-Нельсон. М. : ГИТР, 2008. 416 с.
14. Карабанов М. М. Курус І. Ф., Петренко В. М. та ін. Українське телебачення: роки, події, звершення, К. : Дирекція ФВД, 2008. 400 с.
15. Катыхова Д. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр. СПб. : СПбГУП, 2001. 208 с.
16. Келиссон К. Продюсирование на телевидении: практический подход; пер. с англ. Б. С. Станкевич; науч. ред. В. Е. Максимков. Минск : Гревцов Паблицер, 2008. 384 с.
17. Ковальчук В. В. Воспоминания о будущем // Телерадіокур'єр. 2005. № 2 (43). С. 32–33.
18. Кукуруза Н. В. Майстерність ведучого : навч. посіб. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2010. 176 с.
19. Курінна Г. В. Концепт конструкції кіносценарію в контексті американської сценарної школи // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистец. : зб. наук. пр. / за ред. В. Я. Даниленка. Х. : ХДАДМ, 2011. Вип. 3. С. 180–183.

20. Курінна Г. В. Специфіка ігрових програм на сучасному телебаченні // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистец. : зб. наук. пр. / за ред. В. Я. Даниленка. Х. : ХДАДМ, 2012. Вип. 2. С. 160–163.
21. Курінна Г. В. Сценарій у сучасному екранному мистецтві: проблеми термінології // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. Х., 2010. Вип. 32. С. 231–238.
22. Курінна Г. В. Сценарна майстерність на телебаченні. Теледраматургія : навч. посіб. Х. : ХДАК, 2013. 189 с.
23. Кухаренко О. О. Сценарна майстерність. Методичні матеріали для студентів зі спеціальності «Журналістика». Харків, 2005. 20 с.
24. Лазебник М. Объем рекламно-коммуникационного рынка Украины в 2010 году и прогноз на 2011 год: экспертная оценка всеукраинской рекламной коалиции // Телерадіокур'єр. 2010. № 4 (68). С. 16.
25. Литвинова Р. Обладать и принадлежать : [новеллы и киносценарии] ; [вступ. ст. К. Муратовой ; послесл. А. Васильева]. СПб. : Сеанс; Амора, 2008. 462 с.
26. Литосова М. К. Актер и режисер. Словарь профессиональных терминов и словосочетаний: учебное пособие. М. : ГИТИС, 2016.
27. Ляхов А. Телевизор в доме : друг или враг? // Телерадіокур'єр. 2005. № 2 (43). С. 22–23.
28. Макки Р. История на миллион долларов : мастер-класс для сценаристов, писателей и не только; пер. с англ. 2-е изд. М. : Альпина нон-фикшн, 2010. 456 с.
29. Марков О. И. Сценарно-режиссерские основы художественно-педагогической деятельности клуба: учеб, пособ. для студентов институтов культуры. М. : Просвещение, 1988. 158 с.
30. Мастерство продюсера кино и телевидения : учебник для студентов вузов, обучающихся по специальности «Продюсерство кино и телевидения» и другим кинематографическим специальностям; под ред. П. К. Огурчикова, В. В. Падейского, В. И. Сидоренко. М. : ЮНИТИДАНА, 2008. 863 с.
31. Міславський В. Н. Кінословник. Терміни, визначення, жаргонізми. Х., 2007. 328 с.
32. Морозова Т. П. Сценарне мистецтво : навч. посіб. Рівне, 2006. 280 с.
33. Основи сценарної майстерності та режисерської діяльності для студентів зі спеціальності 061 «Журналістика», галузі знань 06 «Журналістика», освітньої програми 6.030302 Реклама і зв'язки з громадськістю, 2016 року. 59 с.
34. Пауэлл М. Актерское мастерство для начинающих; пер. с англ. И. Наумова. М. : Эксмо, 2011.
35. Пресс Р. Как пишут и продают сценарии в США для видео, кино и телевидения; пер. с англ. М. : ТРИУМФ, 2004. 400 с.
36. Ревнюк Н. І. Сценарна робота в системі виховної діяльності соціального педагога : навч. посіб. Умань : Жовтий, 2013. 137 с.

37. Редакційний кодекс: українська версія // Телерадіокур'єр. 2005. № 2 (43). С. 54–59.
38. Режисура та акторська майстерність : робоча прогр. навч. дисципліни: напрям підготов. 6.020202 «Хореографія» / уклад.: Л. К. Пацунова, О. С. Білаш; М-во культури України, КНУКіМ. К., 2012. 35 с.
39. Розвиток законодавства і практики в медіасфері: моніторинг законодавства від інституту медіа права для журналу «Телерадіокур'єр» // Телерадіокур'єр. 2010. № 3. С. 38–39.
40. Розенталь А. Создание кино- и видеофильмов от А до Я / А. Розенталь. М. : ТРИУМФ, 2003. 352 с.
41. Словник іноземних слів: 23 000 слів та термінологічних словосполучень / уклад. Л. О. Пустовіт та ін. К. : Довіра, 2000. 1018 с.
42. Смирнов В. В. Формы вещания: функции, типология, структура радиопрограмм : учеб. пособ. для вузов. М. : Аспект Пресс, 2002. 203 с.
43. Сценарна майстерність за модульно-рейтинговою оцінкою знань [Текст] : прогр. для вищих навч. закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредит. спец. «Народна худож. творчість», спеціалізація «Видовищ.-театраліз. заходи» / уклад. Л.Л. Єрмольченко, Н.А. Сидоренко. К. : Нова книга, 2008. 44 с.
44. Таггл К. А. Новости в телерадиоэфире. Подготовка, продюсирование и презентация новостей СМИ / Ф. Карр, С. Хаффман; пер. с англ. М. В. Абдуллиной; под ред. Пимонова. М. : ГИТР, 2006. 431 с.
45. Телевизионная аудитория Украины // Телерадіокур'єр. 2011. № 1 (69). С. 13.
46. Терпиловський Ф. Теорія драми : робоча навч. прогр. для студ. напряму підгот. // Телерадіокур'єр. Большой брат» и компания. 2002. № 5 (31). 12–19.
47. Тимченко В. П. На схилі віку. Проза і поезія. Х. : Крок, 2006. 248 с.
48. Фрумкин Г. М. Сценарное мастерство: кино – телевидение – реклама : учебное пособие. ; изд. 2-е. М. : Академический проект, 2007. 224 с.
49. Шальман Т. М. Телевізійний діалог як жанрова форма : теорія, практика // Наукові записки Інституту журналістики. 2006. Т. 24. С. 100–105.
50. Ширман Р. Умное телевидение. К. : Телерадіокур'єр, 2010. 300 с.
51. Ширман Р. Алхимия режиссуры. Мастер-класс. К. : Телерадіокур'єр, 2008. 448 с.
52. Ширман Р. Робота режисера над документальним телефільмом // Телерадіокур'єр. 2003. № 2 (33). С. 47–50.
53. Ширман Р. Слово в кадре и за кадром (фрагмент главы из книги «Умное телевидение») // Телерадіокур'єр. 2010. № 3 (67). С. 97–100.
54. Щербаков Ю. Сам себе и оператор, сам себе и режиссер : серия «Учебный курс». Ростов н/Д. : Феникс, 2000. 448 с.

Навчальне видання

Косінова Олена Миколаївна

**Сценарна майстерність
театралізованих видовищ**

Підручник

Редагування:

Л. В. Московченко,

С.Б. Дегтярьова

Комп'ютерне верстання

Т. В. Кравченко

Підп. до друку _____ Формат 60x84 1/16. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 5,3. Зам. _____ Наклад 100

Видавець і виготовлювач

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011.