

**СЦЕНАРНА РОБОТА
В СИСТЕМІ ВИХОВНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
СОЦІАЛЬНОГО ПЕДАГОГА**

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УМАНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ПАВЛА ТИЧИНИ

**СЦЕНАРНА РОБОТА В СИСТЕМІ
ВИХОВНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
СОЦІАЛЬНОГО ПЕДАГОГА**

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Укладач Н.І. Ревнюк

**Умань
ПП Жовтий О.О.
2013**

УДК
ББК

Рекомендоване Вченою радою
Інституту соціальної та економічної освіти
Уманського державного педагогічного університету
імені Павла Тичини
(протокол № 10 від 16.05.2013 р.)

Рецензенти:

Коляда Н.М. – к.пед., доц. кафедри соціальної педагогіки, соціальної роботи та історії педагогіки;

Албул І.В. – к.пед., доц. кафедри соціальної педагогіки, соціальної роботи та історії педагогіки.

Сценарна робота в системі виховної діяльності соціального педагога: навчальний посібник / Н.І. Ревнюк. – Умань: ПП Жовтий О.О., 2013. – 137 с.

Навчально-методичний посібник з курсу «Основи сценарної роботи соціального педагога» укладено у відповідності з вимогами кредитно-трансферної системи навчання. Він включає програму курсу та його структуру в межах планових годин з поділом на змістові модулі, лекційний курс, а також плани практичних занять (питання для обговорення, тематику повідомлень, завдання для самостійної роботи, список рекомендованих джерел). У посібнику подано питання для повторення курсу; навчальне забезпечення самостійної та індивідуальної роботи студентів.

Посібник підготовлений для студентів факультету соціальної та психологічної освіти.

УДК
ББК

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	5	
РОЗДІЛ 1. СТРУКТУРА ПРОГРАМИ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «ОСНОВИ СЦЕНАРНОЇ РОБОТИ СОЦІАЛЬНОГО ПЕДАГОГА»	6	
1.1	Опис предмету навчальної дисципліни	6
1.2	Програма навчальної дисципліни	6
1.3	Структура залікового кредиту курсу, програма та розподіл балів, що присвоюються студентам	9
1.4	Теми та плани семінарських занять	11
1.5	Теми та плани лабораторних занять	13
1.6	Навчальний проект (Індивідуальне навчально-дослідне завдання)	15
РОЗДІЛ 2. ЛЕКЦІЙНИЙ КУРС З ДИСЦИПЛІНИ	17	
2.1	Змістовий модуль I. Теоретичні засади розвитку та становлення театралізованого дійства	17
2.1.1	Тема 1. Сценарна робота в системі професійної діяльності соціального педагога	17
2.1.2	Тема 2. Історичні аспекти генезису театралізованих заходів	25
2.2	Змістовий модуль II. Моделювання театралізованих дійств в соціально-педагогічній роботі	36
2.2.1	Тема 3. Сценарій масового театралізованого видовища як характерний різновид драматургії в цілому та об'єкт вивчення	36
2.2.2	Тема 4. Методика створення сценарію масового театралізованого заходу	48
2.2.3	Тема 5. Методика створення сценарного плану	61
2.2.4	Тема 6. Дійові особи сценарію	72
2.2.5	Тема 7. Жанр сценарію	90
2.3	Змістовий модуль III. Технологічні аспекти створення сценарію театрального дійства	114
2.3.1	Тема 8. Активізація учасників свята як педагогічний процес	114
2.3.2	Тема 9. Робота педагога-сценариста з учасниками та постановочною групою	123
РОЗДІЛ 3. ПИТАННЯ ДЛЯ ПОВТОРЕННЯ КУРСУ	128	
3.1	Контрольні роботи	128
3.2	Підсумкові тестові завдання з курсу «Основи сценарної роботи соціального педагога»	130
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ТА ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	134	
СЛОВНИК ТЕАТРАЛЬНИХ ТЕРМІНІВ	136	

ПЕРЕДМОВА

Пріоритетним напрямом соціально-виховної роботи є розвиток індивідуальних здібностей і таланту молоді, забезпечення умов їх самореалізації. Завдання щодо виховання людей з високим творчим потенціалом постає не лише як актуальна проблема сучасної соціально-педагогічної науки й практики, а й як соціальна необхідність.

Мистецтво є певною формою культурно-історичної діяльності людини. Важливе місце в загальній системі виховання молодого покоління посідає сценарне мистецтво. Основною ознакою взаємодії сценарного мистецтва з людиною є глибока емоційна основа цього процесу. Емоції впливають на вчинки, мотиви поведінки, набувають видимих форм вияву. На сьогоднішній день, коли молодь потребує соціальної допомоги, підтримки, поради саме театралізоване дійство як видовищна форма організації процесу соціально-педагогічного впливу, як інструмент соціального пропагування сприяє об'єднанню молоді й згуртуванню її до дій, спрямованих на вирішення проблем, що постають перед нею. А також надає можливості профілактики кризових ситуацій у молодіжному середовищі, навчає вдаватися до конструктивних дій у складних життєвих ситуаціях.

Беручи участь у драматичному дійстві, учасники колективу досягають свободи, розкритості, вміння природно триматися, зростають їхні інтелектуальні можливості, комунікативні якості, зростає рівень загальної культури, поліпшується культура мовлення, підвищується суспільна активність. У процесі творчих занять відбувається поступове єднання колективу, який перетворюється у єдине ціле, і дія кожного учасника опосередковується спільною діяльністю, спільними завданнями.

Отже, завдання, яке постає перед соціальним педагогом, за допомогою різноманітних засобів та форм театрального мистецтва прищепити вихованцям любов до мистецтва, а саме з цього починається виховання культурної, творчої особистості, збагатити їхній духовний світ, надати допомогу у вирішенні соціальних проблем та створити умови для становлення вихованця як особистості.

Професійне виховання соціальних педагогів ґрунтується на високих духовних та морально-етичних засадах.

Театралізовані дійства і свята є ефективними формами виявлення творчої діяльності молоді, колективів, соціальних груп, а також засобами інтелектуального, емоційного, духовного й естетичного розвитку особистості. Тому особлива увага має бути приділена методам педагогічної роботи як з творчим колективом, так і з відбором, опрацюванням та написанням сценарію театралізованого дійства.

РОЗДІЛ 1
СТРУКТУРА ПРОГРАМИ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ
«ОСНОВИ СЦЕНАРНОЇ РОБОТИ СОЦІАЛЬНОГО ПЕДАГОГА»

1.1 Опис предмету навчальної дисципліни

Курс II Підготовка спеціалістів	Напрямок, спеціальність, освітньо- кваліфікаційний рівень	Характеристика навчальної дисципліни
Кількість кредитів, відповідних ECTS: 2	Шифр та назва напряму: <i>0101 Педагогічна освіта</i>	Обов'язкова Рік підготовки: 4 Семестри: 8
Модулів: 2 (1+ІНДЗ)	Шифр та назва спеціальності: <i>6.010106 Соціальна педагогіка</i>	Лекції (теоретична підготовка): 10 год. Практичні заняття: 10 год. Лабораторні заняття: 8 год.
Змістових модулів: 3		Індивідуальна робота (ІНДЗ):
Загальна кількість годин: 81	Освітньо- кваліфікаційний рівень: <i>бакалавр педагогічної освіти</i>	40 год. Самостійна робота – 40 год. Вид контролю: – екзамен
Тижневих годин: 3		

1.2 Програма навчальної дисципліни

Мета

Дисципліна «Основи сценарної роботи соціального педагога» передбачає оволодіння студентами змістом та методикою сценарно-режисерської роботи, широким спектром естетичних стилів та форм театралізованих дійств, складним комплексом знань, пов'язаних із специфікою драматургічного дійства, з вихованням творчого колективу. Головні завдання дисципліни:

- теоретичне оволодіння закономірностями драматургії та специфікою драматургічного дійства;
- практичне опанування образними засобами сценічної виразності для відображення реальної дійсності;
- виховання у студентів жаги до творчого пошуку, до експериментальних методів сценічного відтворення суспільних явищ різними видами мистецтв.

Студент має оволодіти:

- знаннями, застосовуючи в практичних сценарних розробка;

- основами драми;
 - основами суміжних мистецтв – театрального, образотворчого, музичного тощо;
 - мистецтвом сценічного синтезу;
 - засобами образного відтворення дійсності;
 - засобами сценічного втілення жанрів;
 - мистецтвом створення і втілення режисерського задуму.
- Практичним результатом творчої роботи має стати захист двох сценарних розробок театралізованих дійств на соціальну тематику.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ I. Теоретичні засади розвитку та становлення театралізованого дійства

ТЕМА 1. Сценарна робота в системі професійної діяльності соціального педагога

Предмет і завдання курсу.

Соціально-педагогічні функції мистецтва, художньої творчості мас. Соціальний педагог як організатор, сценарист і режисер театралізованих дійств у роботі з різними віковими групами та у різних соціальних умовах.

Театралізовані дійства на сучасному етапі.

Виховна функція театралізованих заходів. Художньо-творча діяльність як основа педагогічного процесу в роботі з різними соціальними групами. Педагогічна доцільність проведення театралізованих дійств.

Соціально-психологічні особливості театралізованих дійств та активізація учасників.

Тема 2. Драматургія. Особливості драматичного жанру

Теорія драми. Тема. Ідея. Герої і їх характеристика. Діалог як форма дії. Конфлікт драматичного твору. Композиція драми.

Жанри драматичних творів та їх особливість. Драматургія різних видів мистецтв.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ II. Моделювання театралізованих дійств в соціально-педагогічній роботі

Тема 1. Сценарій як різновид драматургічного дійства

Поняття про сценарій. Спільне й відмінне між сценарієм театрального дійства і п'єсою. Ідейно-тематична спрямованість свята.

Тема і назва театрального дійства. Запрошення, афіша – складові загального сценарію.

Сценарно-режисерський задум.

Композиція сценарію. Основні вимоги до експозиції, основної частини, кульмінації та фіналу сценарію.

Художнє й емоційно-естетичне значення номерів у сценарії, їх

взаємозв'язок.

Ведучі в сценарії театралізованого дійства.

Жанрові різновиди театралізованих дійств. Вимоги до проведення театралізованих і збірних концертів, свят на відзначення історичних подій та червоних дат календаря.

Особливості сценарію та організація проведення тематичного вечора, шоу-програми, театру-кафе, театралізованої акції і програми на соціальну тематику.

Тема 2. Етапи роботи над створенням сценарію

Змістовий і художньо-тематичний задум педагога-сценариста.

Відбір і опрацювання документального й художнього матеріалів. Віднаходження ракурсу розкриття проблематики і теми театралізованого дійства.

Багатогранність зображальних засобів. Методика використання літератури й різних видів мистецтв в драматургії театральних дійств.

Словесна і музична канва сценарію.

Художнє оформлення театралізованого дійства. Звукові і світлові засоби вираження змісту театралізованого дійства.

Сценарно-режисерський хід (сюжет) та сценічна метафора театралізованого дійства.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ III. Технологічні аспекти створення сценарію театрального дійства

Тема 1. Робота педагога сценариста з учасниками та постановочною групою

Режисерський задум та сценарно-режисерський план. Спільна робота педагога-постановника з відповідальними за окремі ділянки театралізованого дійства.

Особливості створення звукової, пластико – хореографічної виразності та музичної драматургії театралізованого дійства.

1.3 Структура залікового кредиту курсу, програма та розподіл балів, що присвоюються студентам

ЗМІСТОВІ МОДУЛІ ТЕМИ	Кількість годин, відведених на					Кількість рейтингових балів
	лекції	практичні заняття	лабораторні заняття	самостійну роботу	індивідуальну роботу	
1	2	3	4	5	6	7
Модуль I.						
Змістовий модуль 1. Теоретичні засади розвитку та становлення театралізованого дійства						
Предмет і завдання курсу. Сценарна робота в системі професійної діяльності соціального педагога	6					
Практичне заняття		4				+5
Лабораторне заняття			4			+5
Методика створення сценарію масового театралізованого заходу	4					
Практичне заняття		4				+5
Лабораторне заняття			4			+5
Підсумковий контроль						+5
Кількість годин і максимальна рейтингова оцінка за модуль:	10	8	8			+25
Змістовий модуль 2. Моделювання театралізованих дійств в соціально-педагогічній роботі						
Сценарій як різновид драматургічного дійства Методика створення сценарного плану	4					
Практичне заняття		4				+5
Лабораторне заняття			4			+5
Етапи роботи над створенням	4					

сценарію Дійові особи сценарію						
Практичне заняття		4				+5
Лабораторне заняття			4			+5
Підсумковий контроль						+5
Кількість годин і максимальна рейтингова оцінка за модуль:	8	8	8			+25
Змістовий модуль 3. Технологічні аспекти створення сценарію театрального дійства						
Робота педагога сценариста з учасниками та постановчою групою театралізованого дійства Жанр сценарію	6					
Практичне заняття		4				+5
Лабораторне заняття			4			+5
Підсумковий контроль						+5
Кількість годин і максимальна рейтингова оцінка за модуль:	6	4	4			+15
Модуль II. ІНДЗ						+20
Підсумковий контроль						+15
Кількість годин і максимальна рейтингова оцінка з навчальної дисципліни «Основи сценарної роботи соціального педагога»	24	20	20		8	100

1.4 Теми та плани семінарських занять

№ п/п	Теми занять	Кількість годин
1.	Театралізовані дійства в системі роботи соціального педагога	4
2.	Драматургічне дійство – предмет драматургічного жанру	4
3.	Сценарій – основа драматургії	4
4.	Особливості театралізації в сценарії театралізованого дійства	4
5.	Функціональні обов'язки соціального педагога як сценариста, режисера, постановника	4
	Всього	20

Семінарське заняття № 1

Тема: Театралізовані дійства в системі роботи соціального педагога.

Мета: Визначити основні фактори та умови залучення і самореалізації особистості в підготовчому періоді, а також у ході проведення театралізованого дійства.

План

1. Розкрити значення і специфіку театралізованих дійств у соціально-педагогічній роботі.
2. Основні види мистецтва та їх значення у соціально-виховній роботі соціального педагога.
3. Виявити функціональні ролі соціального педагога у процесі організації та проведення театралізованих дійств (організатора, сценариста, режисера-постановника).

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

– Підготувати виступ на тему професійної етики соціального педагога в організації та проведенні театралізованих дійств.

Семінарське заняття № 2

Тема: Драматургічне дійство – предмет драматургічного жанру

Мета: Вивчити основні положення теорії драми.

План

1. Драма як різновид мистецтва літератури.
2. Дія – слово, дія – вчинок.
3. Композиція драматичного твору. Ідея, проблематика, дійові особи як виразники ідейно-тематичної спрямованості твору.
4. Жанрові різновиди драматичних творів: трагедія, комедія, власне драма.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

- Підготувати реферати за темами:
- Витоки театралізованих дійств античної доби.
- Обрядовість театралізованих дійств у слов'янських народів.
- Палітра жанрів театралізованих дійств на сучасному етапі.

Семінарське заняття № 3

Тема: Сценарій – основа драматургії

Мета: Виявити вплив сценарного задуму на відбір і використання художнього і документального матеріалу.

План

1. Специфіка сценарію як різновиду драматургічного дійства. Ідейно–тематична основа сценарію.
2. Вплив сценарного задуму на відбір і використання художнього і документального матеріалу.
3. Композиція і сюжетний хід в сценарії театралізованого дійства.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

- Скласти словник театральних термінів.
- Підібрати тексти драматичних творів різних жанрів.

Семінарське заняття № 4

Тема: Особливості театралізації в сценарії театралізованого дійства

Мета: Визначити особливості використання оригінальної і змішаної театралізації у відповідності зі сценарно-режисерським задумом та формою театралізованого дійства.

План

1. Специфіка театралізованих концертів та театралізованих тематичних вечорів (вечір-розповідь, вечір-репортаж, вечір-портрет, вечір-мітинг, вечір-ритуал, вечір-прес-конференція).
2. Збірний і театралізований концерт.
3. Специфіка проведення театралізованих концертів і шоу-програм.
4. Завдання та вимоги до ведучих (конферансьє) театралізованих дійств.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

- Скласти картотеку свят за тематичними групами: державні свята (календарні); народно-обрядові; професійні свята.
- Підібрати зразки поетичних і пісенних творів для оформлення театралізованих дійств на соціальну тематику.

Семінарське заняття № 5

Тема: Функціональні обов'язки соціального педагога як сценариста, режисера, постановника

Мета: Розробити структуру основних завдань соціального педагога на різних етапах роботи з творчим колективом: підготовчому, проведенні свята, в післядії.

План

1. Функціональні обов'язки соціального педагога в реалізації сценарного матеріалу в театралізоване дійство.
2. Складання сценарного плану та монтажного листа.
3. Організація та проведення репетицій театралізованого дійства.
4. Спільна робота соціального педагога з виконавцями та постановчою групою (відповідальними за оформлення, музику, світло і т. д.).
5. Професійна етика соціального педагога в організації та проведенні театралізованих дійств.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

– Підібрати зразки народної творчості місцевості, де проживаєш з метою подальшого використання їх при створенні сценаріїв на соціальну тематику.

1.5 Теми та плани лабораторних занять

№ п/п	Теми занять	Кількість годин
1.	Особливості драматичного жанру.	4
2.	Особливості драматургії театралізованих дійств.	4
3.	Принципи створення сценаріїв театралізованих дійств.	4
4.	Специфіка використання сценаристом прийомів активізації уваги учасників дійства.	4
5.	Створення робочих сценаріїв.	4
	Всього	20

Лабораторне заняття № 1

Тема: Особливості драматичного жанру.

Мета: Визначити основні функції театралізованих заходів.

План

1. Театралізовані дійства як соціально-педагогічний метод виховної роботи з різними соціальними групами.
2. Основні фактори та умови залучення і самореалізації

особистості в підготовчому періоді, а також у ході проведення театралізованого дійства.

3. Основні етапи та стимули пробудження соціальної і художньо-творчої активності мас, їх ініціативності.

Лабораторне заняття № 2

Тема: Особливості драматургії театралізованих дійств.

Мета: Визначити принципи відбору і використання матеріалів із життя окремих осіб, соціальних груп, колективів, школи, села, міста.

План

1. Народні витоки драматургії. Театралізовані дійства Др. Греції та Риму.

2. Драматургія театралізованих дійств у слов'янських народів (Київська Русь, народно-обрядові дійства в Русі XII–XVIII та XIX ст.).

3. Написання рецензій на 3 спектаклі різних за жанрами.

4. Художньо-творчий аналіз п'єс за вибором.

Лабораторне заняття № 3

Тема: Принципи створення сценаріїв театралізованих дійств.

Мета: Пошуки реалізації сценарного задуму та емоційно-виразних засобів.

План

1. Основні вимоги до слів ведучих (конферансу) в тексті сценарію.

2. Значення сценічної метафори в розкритті тематичної направленості сценарію театралізованого дійства.

3. Зробити художньо-творчий аналіз сценаріїв за вибором.

4. Зробити підбірку сценаріїв до святкування визначних соціальних і пам'ятних дат (День Молоді, День захисту дітей, День людей похилого віку, День Матері, Міжнародний день сім'ї, Міжнародний день боротьби з бідністю, День прав людини, Міжнародний день боротьби зі СНІДом, Всесвітній день здоров'я, Всесвітній день боротьби з тютюнопалінням, Всесвітній день боротьби з наркотиками та їх незаконним обігом та ін.).

Лабораторне заняття № 4

Тема: Сценарно-режисерський хід (сюжет) та сценічна метафора театралізованого дійства.

Мета: Охарактеризувати художньо-естетичне та емоційно-образне значення номерів різних видів мистецтв в сценарії театралізованого дійства.

План

1. Основні етапи роботи над сценарієм. Пошуки реалізації сценарного задуму (сюжетного ходу) та емоційно-виразних засобів.

2. Значення віднаходження проблеми тематичної спрямованості

сценарію у розкритті змісту театралізованого дійства.

3. Логіка розташування номерів і блоків номерів в основній частині сценарію.

4. Особливості використання принципів наростання дії, контрасту, логічності та сумісності у створенні сценарію театралізованого дійства.

5. Взаємообумовленість сюжетного ходу (режисерського задуму) і сценічної метафори та їх вплив на розкриття теми сценарію театралізованого дійства.

Лабораторне заняття № 5

Тема: Жанри і функції номерів у театралізованому дійстві

Мета: Пошуки форм і художніх прийомів розкриття теми театралізованого дійства.

План

1. Специфіка номерів в театралізованому дійстві та основні вимоги до них.

2. Жанрові різновиди номерів.

3. Функції номерів в театралізованому дійстві.

4. Форми і художні прийоми розкриття теми театралізованого дійства різними жанрами номерів.

1.6 Навчальний проект

(Індивідуальне навчально-дослідне завдання)

І. Написання 2–х сценарних розробок театралізованих дійств на соціальну тематику та на одну із визначних подій в житті групи, школи, колективу, міста, держави.

Вимоги: виконання усіх необхідних вимог до композиції сценарію, відповідне оформлення, висловлення власної думки щодо вирішення соціальної проблеми, використання місцевого матеріалу в сценарії, опрацювання не менше 10 джерел літератури, прилюдний захист.

Орієнтована тематика сценаріїв:

1. Вечір відпочинку

2. Виставка-конкурс

3. Виховна година

4. Вікторина

5. Державне свято

6. Інсценізація літературного твору

7. Конкурс

8. Концерт

9. Літературно-музична композиція

10. Музичний вечір

11. Народне свято

12. Науковий вечір
13. Поетичний вечір
14. Позакласний захід
15. Родинне свято
16. Свято на відзначення історичної події
17. Театралізована акція
18. Тематичний вечір
19. Фестиваль
20. Шоу-програма

МЕТОДИ НАВЧАННЯ: лекції із застосуванням прозірок; дискусії на визначені теми; інтерактивні методи навчання; розв'язування соціальних ситуацій; підготовка рефератів на задані теми з соціалізації особистості; конспектування та аналіз вітчизняних та міжнародних законодавчих документів.

МЕТОДИ ОЦІНЮВАННЯ: поточне оцінювання відповідей та виконання завдань на практичному занятті; оцінка за ІНДЗ (сценарій); підсумковий модульний контроль; оцінка за індивідуальні домашні завдання.

РОЗПОДІЛ БАЛІВ, ЩО ПРИСВОЮЮТЬСЯ СТУДЕНТАМ

Модуль І						Модуль ІНДЗ	Підсумковий контроль	Сума	
ЗМ 1		ЗМ 2		ЗМ 3					
10	10	5	10	10	5	10	10	15	100
25		25		15		20	15	100	

ШКАЛА ОЦІНЮВАННЯ:

A	відмінно	90– 100%
B	дуже добре	82 – 89%
C	добре	75–81%
D	задовільно	67 – 74%
E	задовільно (достатньо)	60 – 66%
FX	незадовільно з можливістю повторного складання	35 – 59%
F	незадовільно з обов'язковим повторним курсом	1 – 34%

МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ: опорні конспекти лекцій; плани практичних занять, набір соціальних ситуацій для обговорення та розв'язання, інтерактивний комплекс навчально-методичного забезпечення дисципліни (ІКНМЗД); нормативні документи; вітчизняні та міжнародні законодавчі документи; ілюстративні матеріали.

РОЗДІЛ 2

ЛЕКЦІЙНИЙ КУРС З ДИСЦИПЛІНИ

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ I. Теоретичні засади розвитку та становлення театралізованого дійства

ТЕМА 1. СЦЕНАРНА РОБОТА В СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СОЦІАЛЬНОГО ПЕДАГОГА

1. Предмет і завдання курсу «Основи сценарної роботи соціального педагога».
2. Соціальний педагог як організатор, сценарист і режисер театралізованих дійств.
3. Соціально-педагогічні функції мистецтва.
4. Театралізовані дійства як засіб розвитку особистості.

Навчальний курс «Основи сценарної роботи соціального педагога» покликаний допомогти студентам у справі оволодіння теоретичними засадами драматургії та практичними навичками сценарної творчості.

Головними завданнями курсу є:

- теоретичне оволодіння закономірностями драматургії та специфікою драматургічного дійства;
- практичне опанування образними засобами сценічної виразності для відображення реальної дійсності;
- виховання жаги до творчого пошуку, до експериментальних методів сценічного відтворення суспільних явищ різними видами мистецтва.

Студент має оволодіти теоретично, застосовуючи в практичних сценарних розробках:

- основами драми;
- основами суміжних мистецтв – театрального, образотворчого, музичного тощо;
- мистецтвом сценічного синтезу;
- засобами сценічного втілення жанрів;
- мистецтвом створення і втілення режисерського задуму.

Практичним результатом творчої роботи має стати захист сценарної розробки театралізованого дійства на соціальну тематику.

Пріоритетним напрямом соціально-виховної роботи є розвиток індивідуальних здібностей і таланту молоді, забезпечення умов їх самореалізації. Завдання щодо виховання людей з високим творчим потенціалом постає не лише як актуальна проблема сучасної соціально-педагогічної науки й практики, а й як соціальна необхідність.

Мистецтво є певною формою культурно-історичної діяльності людини. Важливе місце в загальній системі виховання молодого покоління посідає сценарне мистецтво. Основною ознакою взаємодії сценарного мистецтва з людиною є глибока емоційна основа цього процесу. Емоції впливають на вчинки, мотиви поведінки, набувають видимих форм вияву. На сьогоднішній день, коли молодь потребує соціальної допомоги, підтримки, поради саме театралізоване дійство як видовищна форма організації процесу соціально-педагогічного впливу, як інструмент соціального пропагування сприяє об'єднанню молоді й згуртуванню її до дій, спрямованих на вирішення проблем, що постають перед нею. А також надає можливості профілактики кризових ситуацій у молодіжному середовищі, навчає вдаватися до конструктивних дій у складних життєвих ситуаціях.

Беручи участь у драматичному дійстві, учасники колективу досягають свободи, розкритості, вміння природно триматися, зростають їхні інтелектуальні можливості, комунікативні якості, зростає рівень загальної культури, поліпшується культура мовлення, підвищується суспільна активність. У процесі творчих занять відбувається поступове єднання колективу, який перетворюється у єдине ціле, і дія кожного учасника опосередковується спільною діяльністю, спільними завданнями.

Отже, завдання, яке постає перед соціальним педагогом, за допомогою різноманітних засобів та форм театрального мистецтва прищепити вихованцям любов до мистецтва, а саме з цього починається виховання культурної, творчої особистості, збагатити їхній духовний світ, надати допомогу у вирішенні соціальних проблем та створити умови для становлення вихованця як особистості.

Якщо людина не має літературних здібностей, вона не буде добре писати оригінальні сценарії, але порозумітись в літературній справі вона може. Повсякденна сценарна практика доводить, що досить часто виникає потреба у професійному підході до сценарної творчості, до методики виконання сценарних творів та їх аналізу, а також у необхідних знаннях з теорії драматургії. Тому головним завданням цього навчального курсу є надання студентам необхідної інформації та виховання в них важливих практичних навичок, виховання грамотних фахівців сценарної справи, які у змозі створити літературний сценарій театралізованого масового видовища та грамотно проаналізувати роботу колег, дати потрібні рекомендації.

Якщо сценарій театралізованого масового видовища є літературним записом всіх елементів майбутньої вистави чи свята у певній послідовності, то сценарна справа є творчим процесом, який

відповідає якимось правилам та закономірностям. Та виникає питання: а чи можна взагалі навчитись цій справі?

Відомий російський драматург Олександр Червинський, який довгий час працював кінодраматургом у США і вивчав там сценарну справу, зробив порівняльний аналіз американських підручників з сценарної майстерності та видав російською мовою їх огляд – такий собі невеличкий дайджест під красномовною назвою «Как хорошо продать хороший сценарий».

«Вони там, – пише драматург про своїх американських колег, – вірять, що у цієї справи (сценарній творчості) є свої правила. А ми не віримо. Тому в Америці є багато місць, де навчаються сценарній майстерності, біля двох сотень, а в нас – раз-два і все. Тому там викидають підручники з цієї справи, а в нас не видають». Хоча в книзі О. Червинського йдеться про кіносценарії, але велика частина порад та методичних вказівок, переважна їх більшість має безпосереднє відношення і до драматургії театралізованих масових видовищ. Отже, навчитись сценарній справі, безумовно, можна, але важкувато через те, що в нас кожен пише сценарії як хоче, як цей процес розуміє, інколи навіть нехтуючи загальними драматургічними законами. Та ось О. Червинський зауважує, що в Америці «навіть геніально задуманий сценарій ніхто не буде читати, якщо він написаний не професійно. Або не професійно продається».

І ось ще одна важлива думка із згаданої книжки: «Процес сценарної творчості, безумовно, може бути поділений на послідовні кроки та стадії, йдучи якими ви можете написати сценарій не тільки талановитий і емоційно захоплюючий, але й такий, що має при цьому товарний вигляд».

З усього, про що йшлося вище, можна зробити такий важливий висновок: так, навчитись сценарній справі, безумовно, можна, а вчитись треба, щоб знати правила сценарної творчості, і враховувати та додержуватись їх і працювати через те грамотно і професійно. Для цього лише треба певним чином приготуватись.

Соціальна педагогіка є складний, універсальний вид діяльності. Вона потребує від фахівця знань з різних галузей науки і вміння застосовувати їх на практиці. Сфери соціально-педагогічної діяльності соціального педагога дуже різноманітні. Зокрема соціальний педагог бере участь у створенні та діяльності молодіжних, підліткових, дитячих, сімейних центрів, клубів, об'єднань за інтересами тощо. А тому він повинен володіти як професійними так і специфічними знаннями й вміннями. Серед численних функцій, які виконує соціальний педагог, особливе значення посідають такі професійні вміння: організовувати творчі колективи та керувати їх діяльністю, планувати роботу з

колективом, володіти культурою спілкування, розробляти сценарії свят, проводити різноманітні виховні заходи, гурткову роботу як у школах, так і в мікрорайонах. Саме у такій професійній діяльності соціальному педагогу стануть у пригоді ті знання та практичні навички, які він отримає при вивченні курсу «Основи сценарної роботи соціального педагога».

Специфіка професійної діяльності соціального педагога з вихованцями в культурно-дозвіллевій сфері виявляється в таких її особливостях: по-перше, вона має нерегламентований характер (соціальний педагог як організатор, керівник, режисер-постановник організовує аматорську творчу діяльність, яка не регламентується трудовим чи якимось іншим законодавством, на відміну від такої у школі чи ВНЗ) і, по-друге, засобами виховання є мистецтво та художня творчість. В інших закладах та установах ці засоби використовуються частіше за все як допоміжні. У роботі ж соціального педагога з творчим колективом вони є головними, домінуючими. Адже творчість – діяльність, яка породжує щось якісно нове, що відрізняється неповторністю, оригінальністю й суспільно-історичною унікальністю. Творчість специфічна для людини, оскільки завжди передбачає творця – суб'єкта творчої діяльності; у природі відбувається процес розвитку, але не творчості. Отже, творчість притаманна тільки людині.

Творчий колектив покликаний під керівництвом соціального педагога за допомогою художньої творчості й мистецтва виховувати своїх учасників, розвивати індивідуальні здібності і таланти, надавати їм широкі можливості для реалізації творчих поривань, самоствердження. Функція популяризації та поширення мистецтва в даному випадку є другорядною, на перше місце виступає функція виховна. І тут знову постає проблема методичної підготовленості соціального педагога. Як показують досвід і практика, в одних випадках соціальний педагог як керівник може бути сильніше підготовленим як виконавець чи сценарист, в інших – як методист чи як педагог. Але володіння кожним із цих умінь відіграє важливу роль в організації художньо-творчої діяльності.

Обов'язковою умовою прогресу суспільства є виховання духовної культури особистості, існування якої насамперед пов'язане з такими чинниками, як моральне збагачення людини, віра в гуманістичні ідеали, здатність і бажання захищати їх.

Могутнім засобом формування духовності є мистецтво, яке відображає в художньому образі принципово новий рівень дійсності. Виступає як універсальний засіб бачення світу очима іншої людини, перетворення зовнішніх культурних сенсів у духовний світ особистості. Як доводять спеціальні дослідження, розвиток особистості органічно

пов'язаний з її ставленням до мистецтва. Мистецтво формує внутрішній світ особистості й одночасно впливає на вдосконалення соціальної практики, залучаючи до мистецтва підростаюче покоління.

Мистецтво формує сукупність почуттів та ідей людства. Якщо виховне значення інших форм суспільного пізнання має частковий характер, то мистецтво впливає комплексно на розум і серце. І немає такого кутка людської душі, який воно не змогло б зачепити своїм впливом. Мистецтво формує цілісну особистість.

Піфагорійці говорили, що мистецтво очищує людину, а сучасний індійський вчений В. Бахадур пише, що «Мета мистецтва – надихати, очищувати і облагороджувати людину ...».

Відповідаючи на запитання: «Чому незамінним є мистецтво як засіб духовного становлення особистості?», слід врахувати факт, що у людського мислення два крила. Одне – раціонально-логічне, наукове мислення. Друге – емоційно-образне, художнє.

Раціонально-логічна форма панує в науці. Вона дозволяє пізнавати закономірності світу. Емоційно-образна форма панує в різноманітних формах мистецтва. Вона дає можливість пізнавати і формувати ставлення до світу.

Не може людина стати дійсно культурною, тільки опанувавши культуру науки попередніх поколінь, і залишаючись на дикому, первісному рівні в емоційно-ціннісній сфері пізнання світу, де досвід, здобутий діяльністю тих самих поколінь, для неї не пріоритетний.

Емоційно-образна форма мислення розвивається саме через мистецтво як специфічну форму пізнання і передачу досвіду.

Отже, визначення свого статусу в світі, ступінь його досягнення залежить від того, наскільки засвоїли ми суспільні цінності, особливу роль серед яких відіграє мистецтво. Відкрити світ художніх цінностей, пробудити в особистості прагнення до творчості, до розкриття власної індивідуальності – ця двоєдина мета й визначає функціонування мистецтва і культури в суспільстві.

Прогресивні вітчизняні та зарубіжні педагоги неодноразово підкреслювали велику роль мистецтва у вихованні підростаючого покоління (Я. Коменський, І. Гаманн, Ф. Прокопович, В. Сухомлинський та ін.). Хвилюючи і радуючи, мистецтво розкриває перед дітьми соціальний сенс життєвих явищ, примушує їх пильніше вдивлятися в оточуючий світ, спонукає до співпереживання, до засудження зла. В. Сухомлинський говорив: «Чуйність, сприйнятливність до краси в дитячі роки незрівнянно глибші, ніж у більш пізні періоди розвитку особистості. Потреба у прекрасному затверджує моральну красу, породжуючи непримиренність до всього вульгарного та потворного».

Наше суспільство як ніколи потребує активних і творчих людей. Як же пробудити в дітях цікавість до світу і до самих себе? Як примусити їх душу «працювати»? Як зробити творчу діяльність потребою, необхідною часткою життя?

Розмірковуючи над цим питанням, можна прийти до висновку: допомогти може театр та музично-театралізовані дійства.

Театр – один із найдемократичніших видів мистецтва для дітей, він дозволяє вирішити безліч актуальних проблем сучасної педагогіки і психології, пов'язані з:

- художньою освітою та вихованням дітей;
- формуванням естетичного смаку;
- моральним вихованням;
- розвитком комунікативних якостей особистості;
- вихованням волі, розвитком пам'яті, уваги, ініціативності, фантазії, мови (діалогу і монологу);
- створенням позитивного емоційного настрою, зняттям напруження, вирішенням конфліктних ситуацій через гру.

Головне, театр розкриває духовний і творчий потенціал дитини і надає реальну можливість адаптуватися їй в соціальній сфері.

Зокрема театралізовані дійства формують мистецьку активність їх учасників, яка є складовою особистісної культури.

Про мистецьку активність як важливу складову особистісної культури можна говорити за умов, якщо:

- дитина виявляє активність у музично-естетичній атмосфері театралізованої діяльності;
- вміє співпрацювати з дітьми і дорослими в процесі такої діяльності;
- співвідносить індивідуальне музично-театральне виконання з виконанням інших;
- радіє з власних і спільних театральних-музичних успіхів;
- дістає задоволення від спілкування з музикою, від спільного переживання з іншими дітьми та дорослими культурно-мистецьких подій.

Театралізовані дійства передбачають включення їх учасників до музично-театралізованої діяльності, яка передбачає формування умінь «входити в образ» та «утримувати» його впродовж усієї театралізованої діяльності; усвідомлювати мовленнєві та виконавські дії; передавати характерні особливості різних художніх образів; переносити здобуті уявлення в самостійну ігрову діяльність; прищеплення дітям інтересу до театру як до виду мистецтва.

Водночас музично-театралізована діяльність є специфічним видом дитячої активності, одним з найулюбленіших видів творчості. Діти

охоче включаються у музично-театралізовану діяльність. Через театр діти реалізують свою потребу у самовираженні, спілкуванні, в пізнанні себе через відтворення різних образів. У відвертому, щиросердному ставленні до художнього образу, втіленні його в різних формах музично-театралізованої діяльності дитина виявляє рівень художньо-естетичного сприймання, мовленнєвої компетенції, певні знання, вміння, навички, здобуті нею раніше в умовах спеціально організованого навчання.

Організація музично-театралізованої діяльності передбачає формування певних знань, умінь, уявлень про театр; створення сприятливих умов для ігрової діяльності; заохочення дітей до імпровізації; використання набутих знань у грі; формування театральних дій, елементів сценічної виразності.

У межах кожного вікового періоду музично-театралізована діяльність дітей має свої особливості, зумовлені особливостями розвитку мовлення, ігрової діяльності, театральних дій, сприймання дітьми музичних та літературних творів.

Залежно від віку дітей змінюються методи і характер керівництва музично-театралізованою діяльністю. Так, у молодшому віці це цілеспрямований вплив на зміст ігор, але без підміни ініціативи і самостійності дітей, що створює умови для розвитку творчості, допомагає малюкам встановити позитивні взаємини.

У роботі зі старшими дітьми ширше застосовуються методи опосередкованого педагогічного впливу: організація предметно-ігрового середовища, постановка проблемних ігрових завдань, допомога у плануванні діяльності, попередня мовленнєва робота.

Для правильної організації музично-театралізованої діяльності рекомендується враховувати наступні принципи:

1. Принцип гуманізації. Передбачає вміння педагога стати на позицію дитини, врахувати її точку зору, не ігнорувати її почуття і емоції, бачити в дитині повноправного партнера, а також орієнтуватися на вищі загальнолюдські поняття.

2. Принцип диференціації. Заключається в створенні оптимальних умов для самореалізації кожної дитини в процесі музично-театралізованої діяльності з врахуванням віку, статі дитини, накопиченого нею досвіду, особливостей емоційної та пізнавальної сфери.

3. Принцип інтегративності. Інтеграція в педагогічному процесі зараз розглядається як фактор створення емоційного благополуччя дитини в дитячому закладі, як найважливіша умова її цілісного розвитку, перших творчих проявів і становлення індивідуальності, гармонічного поєднання на заняттях і в різних життєвих ситуаціях

музичних, літературних фрагментів, живопису, поезії, виходом на образотворення в різних видах художньої діяльності – малювання, ліплення, аплікацію, музикування, мімічні та пантомімічні етюди.

4. Принцип змістовності. Передбачає змістовність занять, різноманітність тематики і методів роботи.

5. Принцип систематичності. Щоденне включення театралізованих та музично-театралізованих вправ у всі форми організації педагогічного процесу, що робить їх такими ж необхідними, як дидактичні та сюжетно-рольові.

6. Принцип дитячої активності. Робиться акцент на максимальну активність дітей на всіх етапах підготовки і проведення ігор. При наявності такої активності музично-театралізована діяльність проходить більш інтенсивно і плідно, діти менше втомлюються, так як вони займаються не важкою працею, а захоплюючою діяльністю.

7. Принцип співпраці. Співпраця дітей один з одним та з дорослими.

8. Принцип професійної компетентності. «Все, що ми робимо, – ми робимо професійно!» – так можна визначити суть цього принципу. Підготовленість та зацікавленість педагога. Всі ігри і вправи на занятті повинні бути підібрані таким чином, що вдало поєднують рухи, мову, міміку, пантоміму в різних варіаціях.

ТЕМА 2: ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ГЕНЕЗИСУ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ЗАХОДІВ

1. Театралізовані дійства і свята стародавньої Греції і Риму.
2. Театральні елементи в українських іграх та обрядах.
3. Різновиди театралізованих дійств у радянський період.
4. Виникнення сучасної драматургії масових театралізованих видовищ

Теорія драми, започаткована Аристотелем у IV ст. до н.е., поступово протягом багатьох століть формувалася, згідно зі змінами у суспільному житті модифікувалася, перетворившись, врешті, у струнку нормативну теорію, яка дає ключ для розуміння задуму автора і наступного втілення режисером..

Драма – це вид художньої літератури, зображення дії, а точніше, зображення конфліктів, тобто дій, які наштовхуються на протидію (контрдію). Визначення Аристотелем драматичного твору як відтворення дії дією, а не розповіддю, залишається наріжним каменем розуміння драматичного твору. Драма розвиває конфлікт як діалоги своїх персонажів і ремарок (ремарка – стилі пояснення автора в тексті драматургічного твору), які фіксують вчинки, фізичні дії і події, що істотно впливають на хід дії, місце і час.

Побудова драми як системи діалогів і монологів, іноді перемежованих текстом від автора (ремарками), часто–густо розглядається як найважливіша її особливість. Проте ця структура не може бути визнаною винятковим набутком драми, хоч їй, безперечно, переважно властива. Ще В. Белінський відзначав: «Драматизм полягає не тільки в розмові, а в живій дії співбесідників одне на одного. Якщо, наприклад, двоє сперечаються відносно будь-якого предмета, тут нема не тільки драми, але й драматичного елементу, але коли вони, бажаючи підняти одне над одним, намагаються зачепити одне в одному певні риси дачі чи торкнутися слабких струн душі, і коли завдяки цьому у суперечці виявляються їхні характери, а закінчення суперечки ставить їх у нові стосунки одне до одного – це вже свого роду драма». Самі по собі «розмова», «суперечка» не несуть ще драматичного елементу – зображення такої «суперечки» може бути справою прози.

Отже, драма – рід літературних творів, призначених для театру, що відображають у безпосередній дії, у конфлікті характерів боротьбу протилежних суспільних сил. Об'єктивною основою драми є суспільне життя в його суперечливому русі, який приводить до напруженої кризи і відкритого зіткнення нового зі старим. «Зіткнення, сутичка» розкривається в драмі через діалог і супровідні йому форми виразу драматичного конфлікту (репліка, монолог, рух, текст, паузи).

Розмаїття форм суспільної боротьби породжує різні форми драматичної літератури, різні її види (жанри). Конфлікт набирає трагічного характеру (трагедія), коли герой перебуває в антагоністичному протиріччі з ворожими силами, історичними обставинами, середовищем і т.п., тобто в протиріччі, яке диктує необхідність діяти, боротися навіть при неминучій особистій загибелі. Конфлікт може набирати і комічного характеру (комедія, водевіль, фарс), якщо в його основі лежить осміювання потворності минулого, смішних претензій віджилих суспільних сил тощо.

Від драми як родового поняття слід відрізнити поняття драми як жанру, який має відносно напружений драматичний конфлікт, але виключає його однобічне, трагічне чи комедійне трактування, допускаючи елементи того й іншого заради повноти зображення різних суперечностей дійсності.

Драматургія – це драматична література певного періоду, сукупність драматичних творів взагалі. Фундатором української драматургії був видатний український поет і письменник І. Котляревський («Наталка Полтавка», за ним – Г. Квітка-Основ'яненко («Сватання на Гончарівці», «Шельменко-денщик»). Не обминув і драматургії Т. Шевченко («Назар Стодоля»), а пізніше – І. Франко («Украдене щастя») та Л. Українка («Лісова пісня», «Кассандра», «Неофіти» та ін.).

У 5 столітті до н.е. Еллада, як тоді називалася Давня Греція, досягла вершини свого розвитку. Серед багатьох полісів, міст-держав, з яких вона складалася, чільне місце ще десь із 13 ст. до н.е. посідали Афіни. Афіни стали найголовнішим в Елладі економічним, політичним і культурним осередком. Афіни забудовуються чудовими архітектурними ансамблями. Під південним муром Акрополя розкинувся театр бога Діоніса, що вмщував понад 17 тисяч глядачів. До Афін приїздило багато гостей з інших держав, а особливо на свята, під час яких можна було подивитися змагання авторів трагедій.

Трагедія як драматичний жанр виникла саме в Елладі. Основою трагедії були народні свята на честь наймолодшого і найпопулярнішого з олімпійських богів – Діоніса, покровителя виноградарства, а пізніше й театрального мистецтва. Діоніса (або Вакха) зображували у вигляді гарного, оповитого плющем юнака, якого везли або несли цапоногі створіння – сатири. Свята на честь Діоніса супроводжувалися драматичними виставами.

Обов'язковим елементом культу Діоніса було виконання хором гімнів на його честь – дифірамбів. Хор – переможець у такому «конкурсі» отримував нагороду – символ Діоніса – чорного цапа. Вважають, що саме слово «трагедія» – пов'язане з дифірамбічним

заспівом і складається з двох слів – «трагос» (цап) і «оде» (пісня). Тобто «цапина пісня», «пісня за цапа». Щоправда існує й друга версія: під час Діонісій учасники маскарадів і виконавці пісень одягали, щоб нагадувати сатирів, цапині шкури – «трагеди».

Перші трагічні вистави пов'язані з іменами двох уславлених поетів: Аріона, який надавав дифірамбові діалогічної форми, організував хор, і особливо Феспіда. Останній зробив з народного дифірамба драматичну виставу, увів одного актора, застосував полотняні маски, винайшов сцену, розробив основні частини трагедії. Перша його вистава датується 534 р. до н.е.

Місцем дії спочатку була галявина серед пагорбів, на схилах яких розміщувалися глядачі. Актор і хор перевдягалися в наметі, а виступали перед ним.

Із 500 р до н.е. почали будувати театри просто неба. Класичний грецький театр складався із трьох частин: театрон (місце для глядачів), орхестра – майданчик у формі підкови, рідше круглий, скене (закрита кам'яна будівля, фасад якої обернений до глядачів мав вигляд палацу) правила за декорацію.

Акторами в театрі були виключно чоловіки. Оскільки вони виступали перед тисячами глядачів на значній від них відстані, то до мімічної гри не вдавалися. Для передачі ж певного трагічного настрою (а елліни нараховували 28 таких настроїв) було введено розмальовані трагічні маски з широко розкритими ротами, що водночас правили за своєрідні рупори.

До акторів ставилися певні вимоги, вони повинні були мати гучний голос і виразно декламувати, вміти співати, танцювати і грати на музичних інструментах. Жести й рухи мали бути неквапливими й урочистими.

Великі Діонісії тривали тиждень і переростали у змагання хорів, а потім трагічних поетів і виконавців.

Трагедія мала своєрідну композицію. Головними дійовими особами в трагедіях були боги і міфологічні герої. Глибоко шануючи своїх богів, елліни, проте, ставилися до них досить критично. Можна зробити порівняння: майже всі земні герої в «Іліаді» Гомера наділені позитивними рисами і якостями, а боги, навпаки, – негативними.

Есхіл, Софокл, Еврипід – троє славетних імен еллінських драматичних поетів, творчість яких свідчення найвищого розвитку трагедії.

«Батьком трагедії» був Есхіл (525 –456 рр. до н.е.). Есхіл написав понад 90 п'єс, із них збереглося лише 7 трагедій. Найвеличнішою трагедією Есхіла є «Прометей закутий». Образ Прометея, борця за правду і справедливість, позначений монументальністю, могутніми

пристрастями, на які здатен лише титан. Він врятував людей, дав їм вогонь пізнання.

Есхіл зробив величезний внесок у розвиток трагедії, перетворивши її у визначний мистецький жанр. Поет уперше вводить прийоми, що стали надбанням драматургії нових часів. Зокрема він першим використав прийом трагічного мовчання, пісні хору часто створюють на сцені атмосферу жаху, чекання чогось страшного і неминучого. Він майстерно використовує пророцтва, віщування, а також описи знаряддя злочину для створення психологічної напруги. Вважається, що саме Есхіл запровадив у театрі декорації, мальовані маски з виразом трагічних настроїв людини, увів другого актора тощо.

Софокл (496–406 рр. до н.е.) написав понад 120 драматичних творів (дійшли 7). Кращі з відомих нам трагедій розповідають про нещасну долю Едіта, визначену богами ще до його народження (герой у майбутньому мав стати страшним злочинцем) та про долю його дітей. Софокл завершив становлення жанру античної трагедії. Він позбавив своїх героїв монументальності і наблизив їх до звичайних людей. Увів третього актора, зменшив роль хору, систему образів будує за принципом контрасту.

Еврипід (484–406 рр. до н.е.) написав близько 100 драматичних творів (дійшло 18 трагедій і 1 сатириківська драма). Головною темою стають родинно–побутові конфлікти. Поет став творцем жіночих образів, яких доти трагедія не знала («Медея, «Іпполіт»). Поет показує внутрішній конфлікт, конфлікт у душі персонажів. Поет вперше вводить у свої п'єси інтригу, комічні сцени, а іноді і дає щасливу розв'язку, Еврипід зображує своїх героїв такими, якими вони є, відбувається дегероїзація персонажів. Новаторство Еврипіда було незрозуміле для його сучасників, тому він так і не досяг широкої популярності.

У середині 480–років до н.е. в Афінах з'явився жанр драматичної комедії – так звана давня антична комедія. Дослідники визначають два джерела її виникнення. Першим була заключна, карнавальна частина свят того ж Діоніса, коли весела підпила юрба співала пісень («комос» – весела юрба, «ода» – пісня, тобто «пісня веселого натовпу»). Другим джерелом могли стати гостро викривальні сатиричні пісні, у яких селяни висміювали городян, що часто їх кривдили.

Комедія стала надійним засобом виховання громадян і викриттям вад усього Афінського суспільства.

До істотних ознак комедії належав агон – словесне змагання між двома персонажами. Гра комедійних акторів відрізнялася від гри акторів трагедії жвавістю рухів, біганиною, кумедними танцями. Значну роль відігравав хор – носій викривальної ідеї. Особливістю давньої

комедії був також не пов'язаний з міфами фантастичний фон, на якому відбувається дія.

Вершини своєї досконалості давня комедія досягла у творчості найвидатнішого її представника Аристофана (446–385 рр. до н.е.). Усього написав понад 40 п'єс, до нас дійшли 11 комедій. Поет жив інтересами свого народу і жваво відгукувався на всі болючі проблеми свого часу (спотвореність законів, паразитизм афінських суддів, утопічна мрія про ідеальні державні форми, проблема війни тощо).

Після втрати Афінами незалежності і встановлення монархії (337 р до н.е.) комедія не розробляє політичних сюжетів.

Римська рабовласницька держава пройшла майже ті самі етапи історичного розвитку, що й Еллада, але значно пізніше і в інших географічних та історичних умовах. Відповідно і римська література з'явилася лише в III ст. до н.е. Тобто більшість проблем уже давно були творчо вирішені грецькими літераторами. Тож зрозуміло, чому римські письменники незмінно зверталися до творів грецьких авторів. Навіть великий римський поет Вергілій, створюючи свої поеми, також звернеться до еллінів.

Найвидатнішим представником римської комедії був Тіт Плавт (бл. 250 –184 рр. до н.е.). Базисною основою усіх п'єс Плавта є нова антична комедія. Автор наближає події і персонажі до римської дійсності. Саме в цей час народжується відоме гасло–вимога римлян «Хліба й видовищ!», поет робить відкриту ставку на сміх. У його п'єсах незмінно діють лише два покоління – старі й молоді.

Твори античних трагічних і комедійних поетів увійшли до скарбниці світової драматургії, стали основою, на якій пізніше почало формуватися західноєвропейське драматичне мистецтво.

В Україні з давніх–давен зберігалися театральні елементи в народних обрядах та іграх, синтетично поєднаних з піснюю і танцем.

Однак початок театру можна пов'язувати не з обрядом і не з будь-якою грою взагалі, а тільки з естетичною функцією обрядового дійства, тільки з драматичною грою, тими елементами обряду, видами ігор, в яких наявне образно–художнє відтворення діяльності людини, стосунків між людьми (різдвяно–новорічна, весняна, весільна та похоронна обрядовість минулих століть).

У різдвяно–новорічній обрядовості, цьому універсальному періоді українського народного календаря, використовувалися всі найтипівіші види народно–драматичної творчості і насамперед – колядування, тобто поздоровлення і побажання, здебільшого колективні, що висловлювалися перед Новим роком у формі величальних пісень групою колядників (здебільшого молоді). Колядки мали магично–міфологічну функцію: побажання всій сім'ї, господареві, господині,

членам їхньої родини, усій сільській общині здоров'я, щастя, добробуту, багатства. У цих святкових обходах застосовувалися рядження, тобто маскування і переодягання, з метою перевтілення в яку-небудь істоту, що досягалось цілою системою засобів (костюм, бутафорія, грим, образне слово, жести, манера поведінки тощо).

Найпоширенішою формою рядження у східних слов'ян було ходіння з «козою» в супроводі хорового співу і колективного виконання окремих магічних дій. Подекуди цей обряд переріс у самостійне, розгорнуте дійство, яке іноді пов'язувалося з театралізованим обрядом «Маланка». Тобто відбувався процес трансформації обряду в нову якість, коли міфологічні персонажі втрачали сакральну подобу і збагачувалися побутовими деталями. Обряд «Маланка» відбувався 31 грудня, у день св. Меланії, а другим персонажем виступав Василь, день якого припадав на 1 січня. Згідно з цим обрядом ряджені розігрували в хаті, куди вони приходили, комедійні сценки. Парубок, переодягнений у молодицю «Маланку» пародіював жіночу роботу, причому всі рухи суперечили встановленій логіці: все вона перевертає, розливає воду на долівку, сміття підмітає від порога до середини хати, мокрою ганчіркою протирає піч, а глиною натомість обмазує меблі і начиння. Тобто створювався образ, діаметрально протилежний народному ідеалові жінки-господині. В цьому полягала виховна функція обряду, де ряджені у карнавальній-сатиричній ігровій формі утверджували норми народної моралі. «Гнучка і багатогранна модель образу травестованої «Маланки» давала широкий простір для різних сценічно-ігрових інтерпретацій. В одних випадках хлопець, що виступав у цій ролі, всіляко демонстрував свою легковажність, кокетував, чіпляючись з поцілунками і обіймами до всіх стрічних. В інших – тримався підкреслено суворо або вдавав, що соромиться і ніяковіє. «Суворо-сором'язливий» тип поведінки позначає здебільшого ті варіанти, де «Маланка» виступає в парі з «Василем», представляючи наречених – «княгиню» і «князя». Саме в тих випадках ряджені імітували й пародіювали весільний ритуал з його яскравою атрибутикою» Обряд «Маланка» пропонував його учасникам вільну імпровізацію поведінки. «Основні персонажі, як правило, групувалися попарно: Меланка (молода) – Василь (молодий); «баба» – «дід»; «циган» – «циганка»; «жид» – «жидівка». Одночасно кількість дійових осіб видовища не була канонічно регламентована і багато в чому залежала від творчих спроможностей його потенційних учасників. Формотворчий принцип «Меланки», який базувався на імпровізації в широкому розумінні цього слова, допускав як випадання якоїсь ланки, так і заміну її чи доповнення іншими» .

У весняній обрядовості українців виділяється цикл хороводів (танків) та ігор, який представляє окремий тип народно-драматичної

творчості. Цей тип репрезентований передусім тими звичаєво-обрядовими піснями та іграми, які на Наддніпрянщині, Поділлі і Волині мають назву веснянки, а в Галичині – гаївки чи гагілки, хоч зустрічається ще цілий синонімічний ряд локальних назв. Різниця лише у тому, що гаївки співаються переважно в час великодніх свят, а веснянки – від ранньої весни (включаючи гаївки) аж до Зелених свят. І веснянки, і гаївки співали дівчата на вулицях, на цвинтарі або ж на вигоні за селом. Всі вони разом були своєрідним поетично-музичним компонентом найдавнішого народного свята – свята весни, що тривало від раннього пробудження природи до літньої робочої пори. Веснянки й гаївки, що зберегли в собі багато старовинних елементів, виконували в глибокій давнині важливу магічну функцію: в танках і хороводах, супроводжуваних простими за змістом співами, люди розбуджували бадьору енергію, життєрадісний настрій, прагнучи передати їх і навколишній природі, розбуркати своїми імітаційними рухами й діями її сили до нового життя, вплинути на неї в бажаному напрямі. Вся синкретична цілість веснянок і гаївок (коли слово, мелодія, міміка, танкові рухи й драматична дія ще не розчленовані) підпорядковувалась в первісно–общинну добу практично–магічній меті: прикликати весну, прогнати зиму, виворожити урожайне літо, напрокувати дівчатам і хлопцям щасливе обрання пари і весілля. Весна з відродженням навколишнього життя, з її сонцем, грозою, буйним розквітом рослинності робила такий могутній вплив на уяву людини, що людина обожнювала сили природи, схилялася перед ними, запобігала їх ласки, цим творячи своїм божествам гімн певними обрядами. Чарівними діями вона прагнула повернути навколишню природу на свій бік, полегшити свою працю» .

Веснянкові та гаївкові ігри поділяються на два типи – хороводні ігри, де дійство має словесно–музично–хореографічну форму, і власне драматичні ігри, де дійство обмежується словесно–пластичною формою.

У танках та іграх хліборобського циклу виділялися ті, що славили родючість землі й весняну працю. В них виявлялося наслідування хліборобських рухів при оранці, сівбі і т. д. (хороводи «Просо», «Мак», «Огірочки», «Грушка», «Льон», «Хміль» («Укріп») та ін.). Так само предметом зображення був і тваринний світ («Перепілка», «Кізлик», «Зайчик», «Качурик», «Журавель», «Бичок» та ін.).

Чимало українських хороводів побутового характеру (теми кохання, родинні взаємини тощо) також мають діалогічну форму і систему відповідних рухів, що символічно відтворювали поведінку звірів і птахів або людини у ставленні до них.

Так само, як веснянки і гаївки, драматичний елемент містили і русальні пісні, пов'язані з християнським святом Трійці і виконувані під час переходу весни у літо, а саме, впродовж русального тижня, що розпочинався у зелену, або клечальну, неділю і в якому четвер називали «русальним (у гуцулів – навським) Великоднем». Русальні ігрові пісні, що збереглися до ХІХ – початку ХХ ст., сягають корінням сивої давнини, принаймні у давніх пам'ятках зустрічаються згадки про веселі ігри та «сатанинські» пісні під час русалій.

Драматичний елемент був присутній також у піснях купальського циклу, тобто в тих, що приурочувались до літнього свята Івана Купала, яке походило з доісторичної доби. Комплекс цих ігор переростав у величну містерію–виставу «Купало», яка відбувалася в ніч з 23 на 24 червня, тобто під язичницьке свято Івана Купала, яке з часом зрослося з християнським святом Іоанна Хрестителя.

Суть свята Івана Купала полягала в тому, що хлопці й дівчата увечері напередодні Івана Купала, а отже, й Іоанна Хрестителя, збиралися на майдані, де запалювалися вогні, і влаштовували ігри, пов'язані з цим святом. Ці ігри містили значний драматичний елемент. Приготування дійства починалося з придбання відповідного реквізиту, а саме – виготовлення окремого дерева, трісок, дров на багаття, оздоблювання цього дерева, постачання продуктів на страви і з виготовлення кулів та соломи, а подекуди опудала, призначеного на спалення. Приготовлялося й відповідне місце дії: з п'яти дерев одне, найбільше, ставили посередині, а інші чотири вкопували з чотирьох боків. Місцем дійства «Купала» був головний майдан у селі або вигін за селом, часом велика поляна в лісі над річкою, левада за селом. Починалося з так званого вшанування гільця. Запаливши на ньому свічки (берестяні, воскові чи березові), дівчата хором ставали навколо, співали і кружляли. Хором запитували, хором відповідали, хор переплітав діалоги поодиноких дівчат. Під час цього дійства горіло багаття. Дівочий хор мав елементи гумору, перегукувався з жартами парубків, які у такий спосіб намагалися звеселити дійство. Дівчата співали про Купала, світання, таємних духів, відьом, які загрожують добробутові хліборобських родин. Цих духів слід з'єднати та убезпечитися перед ними. Після співання пісень усі сідали за стіл, де, крім їжі, було й достатньо напоїв. Дія активізувалася, співи ставали гучнішими, голоснішими, пісні – радіснішими, жартівливішими. Демони уже не повинні були загрожувати долі хазяїв, їхньому добробуту та існуванню.

Далі гільце розривали на шматки, різочки топили в річці чи палили у багатті, а попіл розсівали. Інколи дівчата несли купалове гільце, оздоблене свічками, на цвинтар, співаючи пісні, в яких

згадувалося про відьму. Набравши там у фартухи землі зі свіжої могили, поверталися з гільцем до села, обходили його й висипали землю за селом та під ворітьми кожної садиби. Де є відьма, там вона мусила, на думку селян, Стати напроти гільця. Після цього гільце топили в найглибшому місці. Останнім дійством були стрибки через вогонь і розкидання вогню на полях і по селу. Одні парубки брали недопалки дерева й бігли з ними у поле, ліс і розкидали довкруги. Інші стрибали через вогонь самі або парами (парубок з дівчиною), тримаючись за руки. Вдалі стрибки мали віщувати парі щастя, невдалі – недолю, нещастя, якщо ж хтось обпікався чи обсмалювався, вважалося, що «обпече» або «обсмалить його» .

Українське весілля – це обрядове дійство, сповнене, щоправда, більшого за обсягом театрального елемента. «Весілля не можна ототожнювати з театром уже хоча б через його життєво–побутове призначення. Проте численні висловлювання у науковій літературі про драматичну природу весілля вказують на дуже суттєву його особливість» .

Уже давно в етнографії усталилася думка, що весілля умовно поділялося на дії (сватання, заручини, весілля, пропій), характеризувалося поєднанням та взаємопроникненням трагічних і комічних елементів – смутку, жалю та сміху і жарту, об'єднувало велику кількість дійових осіб (молоді, їхні батьки, свати, дружки і дружби та ін.). Також весільна драма поділяється на словесну і хорову частини. Драматичний елемент відтворювався у діалогічному стилі, полягав у наявності окремих цілком самостійних і завершених сцен.

Театральні елементи простежуються також і в поховальній обрядовості українців, передусім тій частині, що була пов'язана з народною вірою у необхідність «стерегти мерця» перед злими духами.

Якщо припустити, що всі зразки української народно–драматичної творчості, які побутували до XIX–XX ст., існували й у XIV–XVI ст., то природним є висновок, що в Україні в ці часи існували первісні театральні форми як елементи театру в народних обрядах, а також розвинутіші, що виривалися за межі обряду і претендували на самостійне, незалежне від обряду життя. Театральні елементи в обрядах мають у театрознавстві ще одне визначення – джерела народного театру, тобто театру, який останнім часом здобув дефініцію «фольклорний театр».

Скоморохи. Друга половина XIII – перша половина XVII ст. – період дальшого розвитку такого явища в нашій культурі, як діяльність скоморохів – лицедіїв–мімів, співаків, музикантів, танцюристів, клоунів, фокусників, акробатів, борців, дресирувальників .

У середньовічних пам'ятках зустрічаються такі назви цих лицедіїв, як ігрець, гудець, свірець, сопільник, плясець, глумець, глумотворець, сміхотворець, перелесник та ін. У ранніх письмових пам'ятках як синонім вживається слово «скоморох». Етимологію цього слова остаточно не з'ясовано. Відомо лише, що воно грецького походження і колись означало «майстер сміхотворства».

Про побутування в Київській Русі і в Україні XIII – першої половини XVII ст. скомороства свідчать згадки про них у билинах київського циклу, зображення на фресках Софійського собору в Києві (XI ст.), на пластинчатих браслетах з Києва та інших міст, на срібній чаші з Чернігова (XII ст.), на мініатюрах Радзивилівського літопису (XV ст.).

Скоморохи поділялись на осілих і мандрівних. Осілі виступали переважно на княжих забавах, масових ігрищах під час свят, на весіллях тощо. Мандрівні об'єднувались у ватаги й переходили з місця на місце, відвідуючи далекі країни. Комедійні сцени, іноді імпровізовані, скоморохи розігрували на майданах, посеред вулиць, на ярмарках просто неба, користуючись звичайними ширмами, за якими вони переодягалися, накладали на обличчя маски і гримувалися.

Джерелом мистецтва скоморохів була народна творчість. Нерідко в гострій, сатиричній формі скоморохи висміювали не тільки загальнолюдські вади, а й конкретну церковну і світську знать. Уже самий зовнішній вигляд скоморохів, їх короткополий одяг (що вважалося тоді гріхом), маски під час виступів (а православна церква боролася з «москолудством» уже з XI ст.), «бісівська» поведінка викликали незадоволення духовної та світської влади.

З часом внаслідок посилення церковних і світських репресій проти скоморохів на тій частині України, що увійшла до складу Російської держави, скомороство зникає. Скоморохи зосереджуються на Правобережній Україні і в Галичині. Літургійне дійство. З прийняттям християнства Київська Русь перейняла й елементи так званого церковного театру. Із не багатьох зразків релігійної драми, що існували у візантійському культурі, в Україні був відомий аж до початку XX ст. один – «Умивання ніг», пов'язаний з Великоднем. Зміст цього дійства ґрунтувався на євангельському оповіданні про Тайну вечерю, під час якої Христос умив ноги своїм учням. Розігрувалася ця сцена у страсний четвер посеред церкви. Роль Христа виконував архієрей, ролі апостолів – дванадцять, а часом одинадцять священиків, бо ніхто не хотів зображувати Юду Іскаріотського. Цей зразок церковного дійства є одним з не багатьох свідчень не розкритої до кінця у православному богослужінні тенденції звертання до масових видовищ. Православний культ відзначався консерватизмом і не допускав гіпертрофії

видовищних елементів, характерної для католицької обрядовості, та досить вільної інтерпретації релігійних сюжетів, властивої протестантській церкві.

Важливе місце в культурному та політичному житті Радянського союзу займали масові свята, які охоплювали всі найбільш значущі події в житті людини, визначалися включення свята в «систему ідейно–політичної роботи партії». Дослідники класифікували свята (Д. Генкін) за суспільною значущістю та масштабами: свята країни, регіону, колективу. Свята країни: революційні, суспільно–політичні. Вони носять державний характер, мають точну дату (державні, професійні та галузеві). Проходять Всесоюзні фестивалі театралізованих свят. Регіону (свята республік, дні міст, вулиць). Колективів (свята комсомольських організацій, свята в школі – маскаради).

Три основні типи дійств в театралізованих святах дітей – колективні виходи і шествія, колективні виступи, рапорти, переклички, ігрові та церемоніальні дійства. Масові театралізовані свята в парках культури (мітинги, мітинги–концерти, гуляння). Масові дійства на стадіонах (шедевром такого дійства вважається закриття XXII олімпійських ігор у Москві).

Велике значення для розвитку сучасних масових театралізованих заходів має діяльність за радянську добу так званих агітаційно–художніх бригад, всіх цих «Живих газет» та «Синіх блюз». Сьогодні цей заідеологізований тип видовища викликає у більшості вкрай негативне ставлення та часто–густо саркастичну посмішку. Всі принципи роботи агітбригад та їх вистави цілком пішли в минуле, зникли, як і деякі інші реалії ідеологічного мислення. Але досить довгий час все це існувало, аналізувалось, «підгодовувалось» так званими «каркасними» сценаріями та різноманітними вказівками та рекомендаціями. І тому, мабуть, багато чого з досвіду агітбригадівців в плані формальної побудови сценарних творів може бути використане сценаристами і сьогодні. Повернемося до відомих джерел драматургічної першооснови сучасних масових театралізованих заходів. Так, наприклад, дехто з майстрів цієї справи вважає, що цей різновид драматургії з'явився як результат поширення театралізованої концертної діяльності останніх часів. Уважне дослідження цього питання доводить, що театралізація з'явилась не лише у професійній концертній діяльності, але і в аматорській, дорослій та дитячій, навіть у спорті. З цієї концертної театралізації та специфічних особливостей деяких виконавських колективів та окремих виконавців почали виникати різноманітні види та жанри сучасних театралізованих видовищ.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ II. Моделювання театралізованих дійств в соціально-педагогічній роботі

ТЕМА 3. СЦЕНАРІЙ МАСОВОГО ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО ВИДОВИЩА ЯК ХАРАКТЕРНИЙ РІЗНОВИД ДРАМАТУРГІЇ В ЦІЛОМУ ТА ОБ'ЄКТ ВИВЧЕННЯ

1. Сценарій масового театралізованого видовища як різновид драматургії.
2. Різновиди сценаріїв театралізованих масових заходів.

Окрім добре знайомої всім театральної драматургії існують численні різновиди драматичного роду літератури, тобто найрізноманітніші сценарії. Тому, мабуть, слід нагадати походження та значення первісного терміну – слова драма, від якого походить термін драматургія. І хоча сьогодні усі словники перекладають це слово з грецької як дія, все ж таки підкреслимо, що «батько» теорії драми Аристотель вкладав у це слово трохи інший зміст, а саме удавання дії дією, тобто відтворення дії дією.

Щодо терміну сценарій, то він походить, мабуть, від італійського слова *scenagio*, що має грецько–латинські витоки. Колишнє розуміння цього слова було таке: сценарій – це коротеньке викладання змісту драматургічного твору, його сюжетна схема, за допомогою якої створюється вистава, план–схема п'єси, кінофільму, опери, балету або масового театралізованого заходу.

Термін сценарій у сьогоднішні має трохи інший зміст, а саме: літературне першоджерело видовища, що реалізується за допомогою або різних технічних засобів – це сценарії кіно, радіо та телебачення, або ж за допомогою засобів сценічної, театральної виразності у масовій дії – сценарії театралізованих видовищ.

Теоретики та практики сценарної творчості вже довгий час сперечаються з того приводу а чи є сценарії театралізованих масових заходів літературними творами? Переважна частина фахівців виходить з того, що вказані сценарії є не щось інше, як літературна модель майбутнього видовища, в якій визначені роль та місце всіх подій і всіх учасників заходу. Цей сценарій і виконує обов'язки п'єси для режисерів–постановників.

Але дехто з фахівців має іншу думку, відмовляючи сценарій діяльності у праві зватися літературною діяльністю, а цим творам – у праві зватися літературними.

Театралізація – пристосування літературного матеріалу до вимог театрального мистецтва, переведення його у дійове видовище,

використання у показі різних технічних засобів та елементів оформлення.

Свята, масові театралізовані вистави (дійства) – особливий вид мистецтва яке відображає реальне буття адекватними художніми засобами. Об'єктом режисури театралізованих дійств є саме суспільне життя, життя його окремих соціальних груп і колективів. Головними партнерами організаторів і виконавців художньо-масових акцій є глядачі, яким вони адресовані.

Та ось новачки у сценарній справі, фахівці–музеєзнавці, які лише нещодавно прийшли до опанування сценарної основи експозиції, розтлумачили зміст нового для працівників музеїв терміну сценарій експозиції, вважаючи, що це є «літературний твір», можлива форма викладення або деталізації експозиційного задуму, документ, який створюється інколи під час проектування експозиції. Основу складає «сюжет», який визначається процесом сприйняття експозиції її майбутніми відвідувачам. Найважливішим завданням С. Е. (сценарію експозиції) є виявлення в літературній формі внутрішнього драматизму експозиційної теми, яка виникає як результат приналежності відвідувачів до людей та подій, про яких розповідає експозиційний матеріал...».

Не вдаючись до екскурсу у стародавнє минуле, коли виникали різноманітні свята та обряди – релігійні, трудові, календарні видовища, що мали свою, перевірену часом драматургію, звернімось до відомих джерел драматургічної першооснови сучасних масових театралізованих заходів. Так, наприклад, дехто з майстрів цієї справи вважає, що цей різновид драматургії з'явився як результат поширення театралізованої концертної діяльності останніх часів. Уважне дослідження цього питання доводить, що театралізація з'явилась не лише у професійній концертній діяльності, але і в аматорській, дорослій та дитячій, навіть у спорті. З цієї концертної театралізації та специфічних особливостей деяких виконавських колективів та окремих виконавців почали виникати різноманітні види та жанри сучасних театралізованих видовищ.

Заради об'єктивності оцінки всіх процесів генезису та еволюції цього різновиду сценарної літератури слід додати, що велике значення для розвитку її мало існування досить тривалий час за радянську добу так званих агітаційно-художніх бригад, всіх цих «Живих газет» та «Синіх блуз»! Сьогодні цей заідеологізований тип видовища викликає у більшості глядачів вкрай негативне ставлення та часто–густо саркастичну посмішку. Всі принципи роботи агітбригад та їх вистави цілком пішли в минуле, зникли.

Але досить довгий дає все це існувало, аналізувалось, «підгодовувалось» так званими «каркасними» сценаріями та різноманітними вказівками та рекомендаціями. І тому, мабуть, багато чого з досвіду агітбригадівців в плані формальної побудови сценарних творів може бути використане сценаристами і сьогодні.

Маючи єдиним робочим інструментом та будівельним матеріалом сценарної творчості слово, кожен сценарист повинен відноситись до нього уважно, відчувати слово, його зміст, його підтекст та різноманітні відтінки, мати на увазі те, що існує безліч багатозначних слів і т.і. Дійсний зміст слова досить часто не обмежується одним єдиним значенням, а зв'язки поміж словами ще багатіші, вони не тільки інформують, але й зображують, а тому саме слову належить провідна роль у творчому доробку сценаристів. До слова в сценарії треба відноситись дуже уважно, бо перевантаженість сценарію гальмує його створення, послаблює конфлікт та заважає дійовим особам. Не можна зловживати словом в сценарії ще і тому, що до інформації, яка розрахована виключно на слухове сприйняття, треба ще й відшукати відповідний ілюстративний відеоматеріал, який сприйматиметься зором. Кожен сценарист, а особливо початкуючий, повинен усвідомлювати, що зорове сприйняття сильніше за слухове через те, що дію, яка має лише форму слова, глядач сприймає погано.

Але сучасна драматургія масових театралізованих вистав має яскравий дієвий характер. Саме це і вимушує сценаристів дуже обережно поводитись зі словом, особливо враховуючи технічні можливості аудіо– та проекційних пристосувань. Тому сценаристи та режисери–постановники повинні шукати засоби перевтілення слова в дію, шукати його дійові еквіваленти. Слово потрібно доносити до глядача найрізноманітнішими засобами, а не лише перекладати все мовне навантаження на особу ведучого, який коментує, пояснює все, що відбувається.

Майже всі теоретики драматургії приділяють велику увагу проблемі сценарної дії. Всесвітньо відомий фахівець у справі теорії драми Д. Лоусон, посилаючись на думку свого колеги С. Ервіна, доречно зауважує з цього приводу таке «Коли драматург говорить про дію, він не має на увазі суєту чи чисто фізичний рух: він має на думці розвиток та зростання».

Отже, побудова драматургічної дії, хоч у театральній п'єсі, хоч у будь-якому сценарії масового театралізованого видовища завжди, без виключення, створюється за так званим зростаючим принципом, тобто передається через зростання емоційного напруження. У той же час, включення у драматургічний твір фрагментів епічного чи ліричного

плану не перетворює зростання дії на зворотню, воно лише трохи гальмує її розвиток.

Сценарист масового театралізованого видовища обов'язково повинен закладати у сценарій, у драматургічну першооснову вистави–видовища, і так зване режисерське бачення. Це повинно відбуватися не лише тоді, коли самі постановники виступають на сценарній ниві, що досить частенько трапляється, бо ж режисери повинні добре знати закони, за якими створюються та функціонують драматургічні твори. Але, як це не прикро, режисери не завжди літературно обдаровані. Тому часто-густо сценарії, що зроблені режисерами, бувають схожими на технічний запис, на режисерську експлікацію або на такий собі план–каркас майбутнього сценарію. Мабуть через те найкращі сценарні роботи створюються тоді, коли професійний режисер та професійний сценарист працюють разом, обмірковуючи всі дрібниці сценарного плану, всі його позиції, коли режисер має чітке уявлення про драматургічний задум, та навпаки.

Сценарист не повинен заперечувати тому, що під час реалізації його драматургічного задуму режисер та виконавці інколи звертаються до неочікуваної імпровізації! Будь-яка імпровізація, навіть порушення послідовності окремих елементів сценарної структури або використання якихось інших несподіванок, якщо вони не порушують загального авторського задуму, драматургічної концепції сценариста, можуть піти на користь майбутньому видовищу.

Саме тому упереджене неприйняття імпровізації є, мабуть, причиною непрофесійності, слабкості сценарної структури. Зрозуміло, що включення до театралізованого масового видовища необхідних елементів імпровізації допомагає насиченню сценічної дії необхідним додатковим матеріалом.

Але ці зауваження, може, мають більше відношення до процесу реалізації драматургічного задуму. А якщо взагалі роздивлятися феномен імпровізації, то треба обов'язково пам'ятати відоме висловлення невідомого мудреця, який зауважив, що найкращою імпровізацією є та, яку ретельно підготували та відрепетирували. Ця думка, мабуть, є аксіомою, яку ніхто не відміняв.

Якщо виходити з того, що будь-який сценарій масового театралізованого видовища та театральна п'єса – наче дві гілки одного дерева, мають спільне коріння, то треба чітко зафіксувати риси схожості та відмінності між ними.

Як вже говорилося вище, сценарні твори є одним з найпоширеніших різновидів драматургії. Тому чи слід вважати, що між сценарієм масового театралізованого заходу та звичайною театральною

п'есою немає ніякої відміни або що вони зовсім несхожі один на одну? Мабуть істина у цьому випадку, як і завжди, міститься десь посередині.

За допомогою методу порівняльного аналізу можна уважно роздивитись, які саме особливості мають сценарій та п'еса, треба співставити їх. Лише тоді стане остаточно зрозуміло, які саме риси притаманні обом варіантам драматургії.

Отже, назвемо їх:

а) сценарій масового театралізованого видовища (далі – просто сценарій) та звичайна театральна п'еса (далі – просто п'еса) співпадають вже в тому, що обидва драматургічні твори є першоджерелами видовища (вистави, свята, концерту, тематичного заходу тощо);

б) сценарій та п'еса мають однакові стилістичні особливості, а саме – засоби літературної фіксації творів драматургічного роду літератури: пряму мову дійових осіб та авторські ремарки;

в) сценарій та п'еса мають і той же механізм стимулювання сценічної дії – конфлікт, драматичну боротьбу, зіткнення ідей. Безумовно, існують риси відмінності між варіантами конфліктів у сценаріях та п'есах, але всі різновиди конфлікту мають спільну природу, однакове походження та мету;

г) сценарій та п'еса повинні мати дуже важливий структурний елемент, яким є так званий художній образ (інакше кажучи – сценарний хід), в якому зосереджена ідейно-художня спрямованість твору;

д) сценарій та п'еса в однаковій мірі вимагають від сценариста професійної літературної майстерності великого гатунку;

е) сценарій та п'еса повинні підіймати найголовніші, найактуальніші проблеми морального, філософського, ідейно-соціального, побутового, особистого характеру. І якщо всі ці проблеми не є актуальними і вагомими, то вони можуть і не стати основою відповідного драматургічного твору, або стати основою непрофесійного, нецікавого твору;

є) сценарій та п'еса вагомо впливають на свідомість глядачів, коли в драматургічному творі йдеться про долі дійових осіб, що втілюють авторську ідею.

Існують і деякі інші, більш дрібні риси схожості сценаріїв та п'ес.

Не дивлячись на те, що сценарій та п'еса багато в чому схожі, вони мають і багато відмінностей; особливо відрізняються від п'ес сценарії, які побудовані на документальному матеріалі, вони мають деякі специфічні риси. Які ж саме відмінності мають сценарій та п'еса? Назвемо їх:

а) сценарій відрізняється від п'еси тим, що у театральній п'есі увесь літературний матеріал є авторським, є вигадкою, а в багатьох

сценаріях використовуються справжні документи, участь у , заході приймають справжні учасники подій, про яких йдеться, тобто задачею сценариста є організація за правилами існування драматургії не лише різноманітного художнього матеріалу, але й і матеріалу документального;

б) сценарій відрізняється від п'єси тим, що у переважній більшості і випадків він побудований на наскрізній темі, а не на сюжеті. Ця тема об'єднує всі конструктивні елементи, з яких складається сценарій. Щодо сюжетних сценаріїв, то вони у драматургії масових театралізованих видовищ зустрічаються не дуже часто – це лише сценарії естрадних оглядів, іноді «капусників», тобто сатиричних вистав на місцевому матеріалі, та ще інколи сценарії дитячих новорічних (ялинкових) свят тощо. І всі ці сюжетні сценарії за усіма своїми параметрами, безумовно, більше схожі на звичайні театральні п'єси;

в) сценарій відрізняється від п'єси тим, що він є прикладом так званої одноразової драматургії, бо через конкретність матеріалу та його чітку тематичну спрямованість сценарний твір, який вже один раз був поставлений, не може бути повторений точнісінько, без якихось виправлень та доповнень. З цього правила не робиться винятків навіть тоді, коли масовий захід повторюється на тій же самій сцені. Справа в тому, що глядачі в залі будуть вже інші, захід відбуватиметься в інший день, а можливо і в трохи інших конкретних обставинах чи настрої, а все це треба обов'язково враховувати, подаючи документальний матеріал. Всі ці особливості аудиторії і складаються певним чином у так звану «прив'язку» сценарію до конкретної аудиторії.

Що ж стосується звичайної театральної п'єси, то вона може бути поставлена багаторазово, навіть різними мовами, у різних трактовках та варіантах.

Тому сценарій масового театралізованого заходу може вважатися драматургічним твором одноразового використання, а театральна п'єса – драматургічним твором багаторазового використання.

Сценаристи–початківці повинні, мабуть, усвідомити таку безумовну істину: сценарій масового театралізованого видовища, що готовий до вживання – це сценарій на один–єдиний показ, на одне–єдине виконання, а потім, для всіх інших можливих виконань, це вже тільки сценарний матеріал, який потребує обов'язкової нової «прив'язки» до конкретної нової аудиторії та нової ситуації. Одноразовість використання переважної більшості сценаріїв масових театралізованих заходів є водночас і зручною особливістю, тому що гарантує емоційний зв'язок всіх виконавців та глядачів, але є і незручністю через те, що вимагає щоразу створення нового сценарію чи

капітальної переробки сценарного матеріалу для кожного нового видовищного заходу;

г) сценарій відрізняється від п'єси тим, що він побудований на специфічному різновиді драматичного конфлікту, тобто суперечка з основної проблеми полягає не в протиставленні та боротьбі окремих дійових осіб, якихось людських гуртів чи таборів, а в протиставленні документів, справжніх фактів та подій, різних шарів інформації у відповідності із специфікою конфліктної сценарної ситуації;

д) сценарій відрізняється від п'єси тим, що він, як правило, розраховується на більшу кількість виконавців, порівняно з п'єсою, та на масового глядача: якщо глядачами масового театралізованого заходу буває інколи тисяча-друга глядачів, інколи і набагато більше. Щодо театру, то там йдеться про декілька сотень глядачів. Маються на увазі глядачі однієї вистави. Глядачі масового видовища інколи бувають не тільки пасивними глядачами, вони часто-густо приймають безпосередню участь у театралізованій дії. В театрі це не відбувається майже ніколи;

е) сценарій відрізняється від п'єси тим, що найчастіше замість сюжету у сценарії діє особлива чітка структура, яка організує весь художньо-документальний матеріал – це так званий сценарний хід (інакше кажучи – художній образ). Цей самий художній образ в театральній п'єсі існує у більш вільній формі, а сценарний хід, що використовується у театралізованих масових заходах на документальному матеріалі, має більш чіткі та конкретні форми прояву;

ж) сценарій відрізняється від п'єси тим, що він інколи може щити більш поширені, більш практичні ремарки, ніж у п'єсі, ремарки, в яких йдеться про якийсь суто постановочні речі;

з) сценарій відрізняється від п'єси тим, що може мати характер компіляції, тобто може складатися з фрагментів творів інших або різних творів одного автора. Ці окремі фрагменти монтуються, сценаристом за загальними законами драматургії. У театральній же п'єсі майже завжди автором всього драматургічного тексту, за винятком невеличких цитат, є драматург;

і) сценарій відрізняється від п'єси тим, що він складається з окремих епізодів, номерів, фрагментів, а п'єса – з явищ, картин, актів або дій;

к) сценарій відрізняється від п'єси тим, що він створюється з розрахунком на найрізноманітніші постановочні засоби та матеріали, в ньому використовуються літературні, музичні, образотворчі твори, документи, кіно, аудіо та фотоматеріали тощо, тобто все те, що робить сценарій масового театралізованого видовища за своїм характером явищем синкретичним.

Існують і деякі інші, більш дрібні або не такі вагомими відмінності сценарного різновиду драматургії від драматургії театральної. Сенс цих відмінностей сценарист–початківець може зрозуміти під час навчання, опановуючи професію сценариста, вивчити лясше на власному досвіді.

Сьогодні у практиці проведення масових театралізованих заходів існує певна кількість різноманітних типів сценаріїв. Йдеться про розподілення сценаріїв не за змістом, а за засобами створення, за структурою та матеріалом, відібраним автором до роботи. Визначимо найголовніші структурні варіанти сценаріїв масових театралізованих видовищ.

Найбільш розповсюджений з розподілів, існуючих сценаріїв – це розподіл на сценарії оригінальні та компілятивні, або інакше – збірні:

Оригінальні сценарії – це найцікавіший їх різновид, який на практиці зустрічається не дуже часто, а інколи такі сценарії, якщо їх уважно проаналізувати, не відповідають високим професійним вимогам. До цього різновиду належать ті сценарні твори, в яких всі складові частини, від початку до кінця – прозові та віршовані тексти, художньо–образна структура, всі специфічні драматургічні елементи вигадані та зафіксовані в літературній формі автором чи авторським гуртом. Такі сценарії, як правило, належать професійним літераторам, бо для їх створення потрібні не лише великий досвід роботи у цій справі, але й спеціальні знання та літературна обдарованість. Цим вимогам відповідають далеко не всі люди, що мають відношення до процесу створення оригінальних сценаріїв, бо літературна обдарованість – явище досить рідкісне. Але сценарною справою, створенням сценаріїв найрізноманітніших масових заходів займаються працівники багатьох професій: культурно–освітніх установ, вихователі малечі, шкільні вчителі, педагоги вузів тощо.

Та що ж робити людям, яким конче потрібно написати сценарій, але які, на превеликий жаль, не мають ніякої уяви про певні драматургічні закони, які не спроможні створити оригінальний сценарій? Вони повинні навчитись грамотному мистецтву компонування, складання так званих збірних, або компілятивних, сценаріїв. А для цього їм конче потрібно добре знати теоретичні основи сценарної справи. В самому ж факті сценарної компіляції не може бути нічого ганебного.

Збірні, або компілятивні сценарії – не, як видно з самої назви цього різновиду, є твори, які складаються з фрагментів інших творів чи які створенні за запозиченою структурою, навіть інколи – з фрагментів вже готових чужих сценаріїв, якщо ці фрагменти хоч умовно прив’язані до нової аудиторії. Серед деякої частини авторів таких сценаріїв та фахівців–теоретиків поширена дещо помилкова думка про те, що

компілятивна драматургія є якоюсь другорядною, що вона не має права на існування. Справа, мабуть, полягає в тому, що коли компілятивній сценарій буде виконаний неграмотно, то тоді він, і справді, не буде мати права на існування.

В якомусь розумінні робота сценариста, який працює над збірним сценарієм, дещо схожа на дитячу гру «конструктор», де з невеличкої кількості деталей можна по черзі змонтувати будинок, літак, верстат, млин тощо. Треба лише знати, в якій послідовності і яким чином поєднуються поміж собою окремі частини та деталі, що робиться спочатку, а що потім. Під час створення компілятивних сценаріїв треба спиратися на досвід колег, на існуючі сценарії схожої тематики. Чекати на те, що кожний, хто пише сценарії, буде вигадувати новий художній прийом, не треба, цього не відбудеться. Вигадати новий прийом дуже важко, а якщо це і трапляється, то лише у професійних авторів.

Особливою рисою компілятивних сценаріїв є таке: твори різних авторів, що використовуються сценаристом як сценарний матеріал, безумовно змінюються якісно, бо використовуються найчастіше фрагментарно – уривками, окремими діалогами чи монологами, або окремими рядками чи ідеями. Такий засіб використання чужих творів певною мірою змінює якість цих творів та їх вплив на глядачів, бо навіть талановиті вірші чи проза, які використані невміло, недоречно, не впливають на глядачів, або впливають не так, як треба.

Ще однією характерною особливістю сценаріїв масових театралізованих видовищ є їх розподіл на сценарії тематичні та сюжетні. Це розподілення роблять за допомогою порівняльного аналізу драматургічної структури сценаріїв, який дає відповідь на головне питання: присутній в сценарії сюжет, чи його в сценарії нема, а все побудовано на так званій наскрізній темі, тобто чи тематичним є конкретний сценарій, чи сюжетним:

а) тематичні сценарії – це сценарні твори, яких у драматургії масових театралізованих видовищ переважна більшість. Це сценарії, в яких відсутній наскрізний сюжет, а функції єдиного конструктивного елементу, що зв'язує всі частини та деталі сценарію, виконує наскрізна тема. Вказаний різновид сценаріїв дійсний до всіх жанрів сценарних творів, що мають документальне підґрунтя. В них відсутній персоніфікований конфлікт, а конфліктна ситуація побудована зовсім іншим чином.

б) сюжетні сценарії – це сценарні твори, в яких присутній наскрізний сюжет та персоніфікований конфлікт. Такі сценарії зустрічаються у практиці лише інколи. Процес створення сценаріїв такого типу та методика роботи майже нічим не відрізняються від аналогічної роботи над театральною п'єсою чи будь-яким іншим

різновидом драматургічного твору, що побудований на звичайному сюжеті. До найпоширеніших варіантів сюжетних сценаріїв мають відношення дуже розповсюджені сценарії дитячих новорічних ялинкових свят, «капусників», естрадних оглядів тощо.

Сценаристу–початківцю вкрай потрібно також мати чітке уявлення про існування ще двох типологічних різновидів сценаріїв масових театралізованих видовищ, різниця між якими залежить від характеру використаного сценаристом матеріалу – це так звані художні та документальні сценарії:

художні сценарії – це сценарні твори, що містять в собі переважно будь-які літературні твори або їх фрагменти, а також твори образотворчого мистецтва, кінематографа, окремі концертні номери різноманітних жанрів. До цього у групування має відношення абсолютна більшість так званих сюжетних сценаріїв, а найпоширеніші види цих сценаріїв – це драматургічні першоджерела літературних монтажів, літературно-музичних композицій, всіх варіантів концертних програм, свят тощо;

документальні сценарії – це сценарні твори, що побудовані, головним чином, на суто фактичному, документальному матеріалі. У цих сценаріях розповідається про дійсні події, в них приймають участь безпосередні учасники цих подій. Такі сценарії у практиці сценарної творчості зустрічаються значно частіше, ніж художні.

Характерною рисою драматургії масових театралізованих видовищ є використання у більшості сценаріїв елементів, що притаманні обом вищевказаним різновидам, тобто часто-густо сценарії мають характер змішаний, синтетичний.

Існує також ще один типологічний сценарний дует, приналежність до якого залежить вже не від засобів обробки матеріалу, а від того, який засіб літературної фіксації обирає у кожному конкретному випадку сценарист – це сценарії перелічувальні та описові.

Перелічувальні сценарії – це, як правило, слабкі, непрофесійні твори, в яких все, що відбувається за задумом сценариста, не описується, а лише називається, перелічується. Інколи ці сценарії більше нагадують чи то режисерську експлікацію, чи то постановочний план, де вказується все те, що промовляють персонажі, але майже відсутні авторські ремарки, а коли вони є, то носять характер технічних записів, містять в собі різні необхідні режисерам речі – скажімо, назви чи марки світлової чи звукової апаратури, різноманітної сценічної машинерії тощо. На жаль, в більшості сценаріїв такого роду, що складаються, головним чином, з прямої мови, майже відсутня драматургічна логіка подій, нема мотивування послідовності цих подій та вибору дійових осіб. Також у перелічувальних сценаріях практично

відсутні авторські погляди на сценічну дію. Ось чому такий сценарій не може бути названий літературним твором.

Описові сценарії – це сценарії, які створюються у відповідності з усіма загально драматургічними правилами, коли все, що відбувається, ретельно описується автором, який немовби бачить все, що коїться на сцені, очима глядача. В таких сценаріях головна увага приділяється дії, фізичній та мовній, тобто спочатку сценарист описує все, що відбувається, а потім вже з цього приводу вимовляється. Описовий сценарій, в якому зафіксовано та емоційно пофарбовано особисте авторське відношення до змісту подій – це грамотний, професійно створений сценарний твір.

Перелічувальні сценарії зустрічаються найчастіше у сценаристів–початківців, а також у режисерів, що з якихось міркувань вдалися до сценарної справи, описові – в досвідчених та літературно обдарованих авторів.

Завершуючи аналіз типологічного ряду сценаріїв масових театралізованих видовищ, які існують у практиці сучасної сценарної творчості, звернемось до так званих типових, або каркасних сценаріїв.

Терміни типовий або каркасний сценарій, що інколи зустрічаються у фаховій літературі, не є загальноживаними. Дехто з сценаристів–практиків не вважає за потрібне виділяти цей сценарний різновид як самостійну типологічну одиницю. Але, на наш погляд, сценаристи–початківці обов'язково повинні мати чітку уяву про специфічні риси та характер існування такого варіанту драматургічних першоджерел масових театралізованих видовищ.

Зміст «каркасної» структури сценарію полягає в тому, що у такому сценарії передбачені особливі місця для введення якогось конкретного місцевого матеріалу. Ці особливо обговоренні авторами «пусті» місця у сценарній практиці зводяться «кишеньками». Той, хто працює за цим сценарієм, той, хто відповідає за проведення того чи іншого заходу за таким сценарієм, повинен знайти конкретний місцевий матеріал, який стосується безпосередньо певної аудиторії, і «вкласти» всі ці прізвища, цифри, факти у передбачені авторами «кишенькового» сценарію місця. Таким чином, сценарій, що не має такої конкретної прив'язки, який не має відношення ні до кого, це зовсім не сценарій, а лише сценарна схема, напівфабрикат. Більш детально про значення «прив'язки» та її методику йдеться у спеціальному розділі цієї книги.

Звідки взагалі беруться типові сценарії, хто їх пише? Справа в тому, що навіть сценарист–аматор не створює сценарії на всяк випадок, без замовлення чи реальної адреси, тобто без «прив'язки». Та нещодавнє наше радянське минуле вимагало від сценаристів створення особливого типу сценаріїв, ні на кого конкретно не розрахованих. Ці

сценарії друкували культурно–освітні журнали, їх випускали збірками та окремими виданнями, їх широко розповсюджували по культосвітніх установах, де вони досить часто сприймалися як готовий до вжитку сценарний варіант, хоча і були лише драматургічною сировиною, чимось на зразок сценарних «консервів». Більшості людей, які використовували ці сценарії, не вистачало знань теорії та практики сценарної справи, щоб зрозуміти, в чому саме полягає незакінченість вказаних опусів. А створювалися вони на замовлення різних методичних центрів та будинків художньої самодіяльності, розповсюджувались, головним чином, у провінції.

За допомогою «каркасних» сценаріїв дещо полегшувалось професійне буття організаторів найрізноманітніших масових театралізованих заходів. Але водночас дехто звикав до такого собі сценарного утриманства. На всяк випадок десь створювалися сценарії з будь-якого приводу. В такому становищі були свої плюси та мінуси: плюс – це майже готовий (дехто вважав, що зовсім готовий) сценарій, бери та створюй видовище без головного болю, а мінус – це те, що люди, які зовсім не розуміються у сценарній справі, так і не мали змоги розібратись у практичній драматургії. Тому і досі ще де-не-де позіхають по тих часах, коли зверху надсилали сценарії. І тому на сценарії інколи дивляться як на щось другорядне, не головне. Але доба «каркасних» опусів вже відійшла у минуле.

ТЕМА 4 МЕТОДИКА СТВОРЕННЯ СЦЕНАРІЮ МАСОВОГО ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО ЗАХОДУ

1. Етапи роботи над сценарієм.
2. Творча заявка на сценарій та створення чернетки сценарію.
3. Остаточний варіант сценарію.

Роботу над сценарієм масового театралізованого заходу будь якого жанрового різновиду та тематичної спрямованості рекомендується вести у певній послідовності. Професійний досвід великого кола сценаристів доводить, що існує найкращий, найдоцільніший варіант послідовності головних етапів роботи над сценарієм, який і рекомендується до вивчення та практичного засвоєння починаючим сценаристам. Отже, назвемо ці головні етапи:

1. Складання сценарного плану.
2. Збирання сценарного матеріалу.
3. Створення творчої заявки на сценарій.
4. Створення чернетки сценарію.
5. Створення остаточного (чистового) варіанту сценарію.

Вказана послідовність не повинна порушуватись, і виключення з цього правила не повинно бути – тільки інколи, в деяких жанрових різновидах не дуже складних сценаріїв драматурги не вдаються до створення сценарної заявки. Цей пункт диктується обставинами: якщо замовник сценарію вимагає викладення творчого задуму – сценарист виконує заявку, тобто це питання вирішується в певних конкретних обставинах.

Зробимо спробу ретельного аналізу кожної з вказаних вище позицій послідовності головних етапів роботи над сценарієм.

Деякі сценаристи–практики кажуть про існування такого собі етапу обміркування сценарного задуму як окремої «сходинки», окремого етапу в роботі над сценарієм масового театралізованого видовища. На наш погляд, таким етапом є етап створення, складання так званого сценарного плану. Для складання грамотного та всебічного сценарного плану пропонується до користування особлива схема, а це майже півтора десятка питань, які стоять у певній послідовності. Ці питання вимагають відповіді, які сценарист повинен дати самому собі, вони у письмовому варіанті складають сценарний план, тобто перший варіант сценарного задуму.

Для створення кожного сценарію масового театралізованого видовища автор збирає найрізноманітніший матеріал – документальний та художній, літературний та образотворчий, звуковий та музичний тощо. Саме через його барвистість матеріал майбутнього сценарію, а

згодом і драматургічне першоджерело видовища, одержують яскраво визначений синкретичний характер.

Що ж саме збирає до своєї творчої лабораторії сценарист, з чого складається отой самий сценарний матеріал?

Сценарний матеріал найчастіше складається з таких дуже поширених елементів:

- прозових та віршованих творів різних жанрів та тематичних напрямків одного або різних авторів, цілком та у фрагментах;
- музичних творів різних жанрів та напрямків, одного або різних авторів, цілком та у фрагментах;
- документальних текстів будь-якої спрямованості, цілком та у фрагментах;
- репродукцій творів образотворчого мистецтва або фотографій різних жанрів та тематичних напрямків одного або різних авторів, цілком та у фрагментах;
- кіно матеріалів, переважно фрагментів художніх, документальних та науково–популярних фільмів одного або різних авторів, різних жанрів та напрямків;
- концертних номерів різних жанрів та тематичних напрямків, одного або різних виконавців, цілком та у фрагментах;
- пам'яток матеріальної культури минулого та сучасності або їх зображення у будь-якій техніці;
- сценічного світла та звуку всіх можливих варіантів.

Існує, безумовно, ще велика кількість найрізноманітніших варіантів сценарного матеріалу, а вище наведено лише найпоширеніші приклади. Перелік варіантів сценарних матеріалів, що використовується сценаристами під час створення драматургії масових театралізованих видовищ, можна продовжувати і продовжувати.

Джерела одержання сценарного матеріалу, без якого сценарій написати не можна, взагалі перелічити важко, бо інколи вони можуть бути вкрай несподіваними. Необхідний авторові матеріал можна одержати де завгодно, але найпопулярнішими матеріалами є такі:

літературні твори, твори багатьох інших мистецтв, всі існуючі різновиди засобів масової інформації, фото, газети, часописи, передачі радіо та телебачення, кіномистецтво, театр, музеї та архіви, сьогодні вже Інтернет, але найважливішим життєвим джерелом одержання необхідної інформації є спілкування з безпосередніми учасниками подій, про які буде розповідатися в сценарії, їх спогади, запропоновані ними документи, листи, фотографії тощо.

Як збирають сценарний матеріал. Існує чимало варіантів збору сценарного матеріалу та методичних рекомендацій з цього питання.

Спробуємо назвати та прокоментувати найвідоміші методики збирання та нотування потрібних сценаристові одиниць інформації. Щодо назв цих методичних засобів, то вони носять умовний характер.

1. Засіб паперово–випадковий. Деякі невмілі сценаристи нотують необхідні їм факти та різноманітні відомості на випадкових папірцях і шматочках паперу, які потім попадають хтозна-куди, переплутуються та губляться. Таким чином, може пропасти вся підготовча робота. Цей засіб, мабуть, взагалі неможна вважати методичним пристосуванням, це, скоріше, демонстрація професійної неспроможності автора.

2. Засіб зошитово–блокнотний. Це найбільш розповсюджений засіб, що використовується майже усіма сценаристами–початківцями та самоуками. Ніякої особливої методології в ньому нема, а полягає він в тому, що автор майбутнього сценарію бере якійсь зошит чи блокнот і записує у нього весь матеріал, який йому зустрічається, як трапиться – без певної логіки та послідовності. Потім цей зошит–блокнот перегортається нескінченно у пошуках потрібного матеріалу, коли сценарист вибудовує сценарну структуру. Вказаний засіб незручний ще і тому, що не дає змоги розташувати факти у потрібній авторові послідовності, вибудувати якусь логіку, що відповідала б авторському задуму згідно сценарного плану.

3. Засіб графікові – табличний. Зміст цього засобу полягає в тому, що сценарист розкреслює у відповідності з позиціями сценарного плану великі графіки чи таблиці на аркушах креслярського паперу (ватман, напівватман тощо), а потім вписує у ці таблиці необхідні відомості. Засіб цей, безумовно, вкрай наочний, але дуже складний, бо потребує багато часу для свого виконання, а потім ще й незручний у використанні, аркуші ці десь потрібно розкласти чи повісити, вони незручні для ретельного вивчення та внесення потрібних змін у процесі роботи над сценарієм.

4. Засіб картковий або картотечний. Згідно методики використання цього пристосування сценаристові треба підготувати деяку кількість паперових карток, бажано розміром з усім добре відому бібліографічну картку. Їх можна нарізати з паперу будь-якої якості, навіть вже використаного з одного боку. А потім, маючи у кишені, сумці або у портфелі невеличку картонну коробочку з цими картками, можна спокійно збирати потрібний матеріал. Найголовніша умова використання цього засобу полягає у тому, що на кожну картку записується лише один факт, одне прізвище, одна дата або бібліографічні відомості про одне видання, взагалі запис робиться про щось одне. Тоді всі записи на картках, які сценарист робить зовсім не в потрібній йому послідовності, можна якось перекласти, перетасувати, розташувати у послідовності, яка уявляється авторові зручнішою. А

якщо на карточці будуть зафіксовані, скажімо, дві одиниці інформації замість однієї, то знайти їм необхідну послідовність буде важче чи зовсім неможливо, бо таку картку вже треба буде різати навпіл. Маючи якусь кількість вірно заповнених карток, їх можна розкласти як треба авторові, а зміст цих карток у сумі складає умовну схему майбутнього сценарію.

Зручність та логічність цього засобу збирання сценарного матеріалу, перевірені багаторічною практикою.

Який засіб збору матеріалу вибрати? Ніхто, зрозуміло, не заперечуватиме авторові, якщо він вирішить вибрати будь-який з названих вище засобів збору матеріалу. Зручний засіб збирання матеріалу автор вибирає згідно своєму творчому досвіду, завданню, що стоїть перед ним, часу, який автор має на цю роботу тощо. Автор повинен зробити свій власний вибір. І ніхто не має права давати сценаристові вказівки з цього приводу, бо це ж індивідуальний творчий процес, а замовника чи то читача цікавить не процес створення сценарію, а його результат. Можна лише порекомендувати до вживання саме останній з названих вище засобів збирання матеріалу, але остаточний вибір все ж таки залишається за сценаристом.

А коли починається процес збору потрібного авторові матеріалу? Лише після того, як автор сформулює для себе перші варіанти дефініцій теми, ідеї, конфлікту, жанру, сценарного ходу тощо, тобто після створення сценарного плану.

Вивчення зібраного сценарного матеріалу. Та ось весь сценарний матеріал зібраний. Що далі? Далі заповнені картки розкладають згідно тематиці окремих епізодів майбутнього сценарію, а це можна зробити лише коли сценарист ретельно вивчить весь зібраний матеріал. Саме у процесі вивчення матеріалу виникає в автора остаточне бачення структури та художньо–образної концепції майбутнього сценарію. Це вкрай необхідний етап роботи драматурга, під час якої загальне уявлення про ще не створений сценарій перетворюється у остаточний варіант сценарного плану.

Скільки сценарного матеріалу потрібно? Сценаристові слід обов'язково пам'ятати, що зібраний ним матеріал повинен містити цікаву, важливу інформацію. Але скільки ж її потрібно? Що таке багато інформації, а що таке мало інформації? Що головніше: кількість знайденого матеріалу чи його якість, можливість його використання у сценарії? На ці питання дуже важко відповісти, бо важливе і те, і інше.

Якщо інформації багато, то слід чекати зниження активності сприйняття глядачами усього видовища, їх стомлення та, як результат – їх байдужості до того, про що йдеться. Тому перевантаження сценарію – це наслідок або непрофесійності сценариста, або результат наївного

бажання вмістити в один–єдиний сценарій все, що знає і вміє автор. В цих випадках сценарний матеріал, якого було б достатньо для кількох сценаріїв, силоміць вштовхується в один – і він втрачає все: структуру, форму, зміст.

Ненабагато краще, якщо зібраного матеріалу мало. Це викликає появлення в сценарії загальних місць, звертання до загальновідомої інформації, яка вже нікого не цікавить, використання багатослівного коментаря. Але багатослів'я аж ніяк не дорівнює кількості інформаційних одиниць, як не дорівнює якості або цікавості інформації. Цінність сценарного матеріалу складається з багатьох чинників – перш за все враховується не кількість інформаційного матеріалу, а ступінь його оригінальності, його попередня використовуваність. Недостатня інформація, відсутність потрібної кількості матеріалу викликає негативну глядацьку реакцію.

Відсутність якоїсь інформації або неможливість одержання потрібного матеріалу, що стосується певної конкретної події, або відсутність якихось потрібних фактів, дат, неучасть у заході за цим сценарієм потрібної людини не є ще приводом для того, щоб не розповідати про цей факт, подію, людину. Рекомендується відверто розповісти про те, чому відсутня певна інформація або людина, тобто перетворити відсутність матеріалу у матеріалі;

Який сценарний матеріал потрібен сценаристові? Сценарний матеріал, в якому є нова інформація, треба використовувати дуже обережно, поступово, не весь одразу. Треба також пам'ятати, що відеоінформація сприймається і запам'ятовується глядачами краще ніж аудіо інформація, тому нею не слід зловживати.

Особливості роботи сценариста з документальним матеріалом. Обробляючи документальний матеріал майбутнього сценарію, автор повинен приділяти найбільшу увагу тим фактам, які мають безпосереднє відношення до глядацької аудиторії та до сценарного задуму. Шукаючи чітку послідовність документального матеріалу, треба мати на увазі, що майже кожен документ має декілька значень, з яких сценарист вибирає найдоцільніше, найпотрібніше, пам'ятаючи, що зміст кожного факту залежить від того контексту, в якому він знаходиться. Документальний матеріал лише виграє від неочікуваної форми показу, оригінальної трактовки.

Умовно всі документальні факти можна поділити на позитивні та негативні. У цьому розподілі мається на увазі морально–етична та емоційна оцінка вказаних фактів. Практика сценарної справи доводить, що негативні факти подавати легше, запам'ятовуються вони глядачами краще. Щодо специфічних драматургічних труднощів у справі показу позитивного матеріалу, то заважає тут, перш за все, відсутність гостроти

ситуації, тобто конфлікту, драматургічної боротьби, яка є обов'язковим елементом кожного сценарного твору. А у позитивному матеріалі конфлікт має особливий, закритий характер, він існує не в формі традиційних взаємовідносин персонажів, а виявляється через переборення різних життєвих перешкод у долі реальної людини – і це створює дію, саме те, без чого не буває театралізованого видовища.

Вірогідність документального матеріалу – це той самий поширений засіб підсилення драматизму сценарної творчості, яке більш за все впливає на глядацьке сприйняття. Відомо, що для підсилення емоційності сценарію, для підсилення художнього матеріалу усіх різновидів обов'язково додається деякий документальний матеріал: скажімо, до віршів, прози, музики, світла, художнього оформлення, акторського виконання, режисерських пристосувань додаються, наприклад, слайди фотографій, документів, кінокадри, виступи учасників реальних подій тощо. Документальний матеріал важливий як джерело одержання потрібної інформації для створення драматургічного твору, а не є елементом доповіді чи лекції.

В спеціальній літературі зустрічаються спроби точного аналізу процесу опрацювання документального матеріалу сценарію згідно з формулою

факт – задум – рішення

Діє ця формула таким чином: спочатку іде накопичення фактів, їх аналіз та оцінка, вибір найважливішого, потім настає черга творчої інтуїції, а вже наприкінці іде реалізація творчого задуму. Ніякого відкриття у цих спостереженнях немає, є лише спроба формулювання загальновідомого. Тому особливий наголос робиться на творчій, неквапливий підбір потрібних фактів, які готують поле діяльності.

Усю купу сценарного матеріалу, який зібраний сценаристом, можна приблизно поділити на обов'язковий та факультативний (тобто той, що вводиться в сценарну структуру виключно за бажанням автора) матеріали. Факультативний матеріал не є матеріалом другорядним, а лише таким, який логіка сценарної творчості не вимагає використати обов'язково. Наприклад, у кожному новорічному святі участь таких персонажів, як дід Мороз, Снігуронька, навіть сама новорічна ялинка вважаються обов'язковими. Вибір інших персонажів та складових елементів новорічної казки – це вже факультатив, справа автора. Сценарист повинен весь зібраний матеріал поділити на дві вищезгадані категорії та зробити їх перелік, який під час роботи над сценарієм повинен бути перед очима сценариста, щоб він чогось важливого не забув.

Сценарний матеріал слід збирати з деяким запасом, його повинно бути трохи більше, ніж потрібно, Щоб дати авторові змогу вибору та

драматургічного маневру. І в той же час одним з найважливіших факторів професійності сценариста вважається вміння автора відмовитись від деякої частини накопиченого, навіть вже обробленого матеріалу та окремих фрагментів вже готового сценарію заради більшої компактності та якості сценарію.

Серед деякої частини сценаристів–практиків досить поширений, на жаль, помилковий погляд на сценарій як на щось абсолютно недоторкане, що не можна змінювати та виправляти ні при якій нагоді. Але інколи у конкретній постановочній ситуації сценарій вимагає уточнень чи якихось змін. Та небажання автора торкатись сценарію, щось переробляти, не сприяє підвищенню художнього рівню та якості драматургічної основи масового театралізованого заходу.

Остаточний розподіл матеріалу у структурі вже готового сценарію повинен робитись за такою вже відомою схемою: найцікавіший, найяскравіший матеріал не треба використовувати одразу, на початку сценарію, його треба приберегти для заключної частини, ближче до кульмінації, до емоційного фіналу.

Сценарист, який одержав творче завдання на створення майбутнього сценарію масового театралізованого заходу, може ознайомити замовника зі своїм задумом за допомогою так званої творчої заявки на сценарій.

Для чого потрібна творча заявка на сценарій? Спробуємо охарактеризувати це явище, необхідність в якому дуже велика.

Працюючи над створенням творчої заявки, сценарист має дві важливі мети: по-перше, він повинен зробити творчу розробку, перший начерк свого драматургічного задуму в більш-менш закінченому вигляді, а, по-друге, він повинен розпочати ділові відносини із замовником, бо наявність творчої заявки – це вже достатня підстава для заключення авторського договору на сценарій та його авансування.

Саме тому заявка створюється після розробки сценарного плану та збирання матеріалу, але перед роботою над чернеткою або водночас з нею.

Що ж таке творча заявка на сценарій? Творча заявка на майбутній сценарій дає замовнику сценарію певне уявлення про ще нестворений сценарій та гарантує, що робота над сценарієм іде у потрібному напрямку або навпаки. Наявність творчої заявки дає замовнику можливість ствердитись у творчих здібностях сценариста, зробити необхідні виправлення та уточнення, бо виправляти вже закінчений сценарій значно важче.

Практика роботи над сценарною заявкою доводить, що цікава та оригінальна заявка може перетворитися з часом у цікавий та оригінальний сценарій, в неї дуже багато шансів стати таким сценарієм.

Але драматургічна творчість – це, як відомо, важкий процес, в якому ніхто не застрахований від помилок та невдач. І навпаки, слабка та невиразна творча заявка майже стовідсотково обіцяє такий же сценарій. Відомо, що нечіткість або аморфність, наївність та несамостійність драматургічного задуму обов'язково призводять до поганого результату.

Отже, творча заявка на сценарій – що вона таке? З чого вона складається? За якими правилами створюється?

Творча заявка на сценарій – це коротеньке, обсягом в один–півтора паперові аркуші, викладення загального сценарного задуму драматурга, стислий переказ змісту майбутнього сценарію, найголовніших подій та позицій сценарного плану. В заявці йдеться про час і місце проведення майбутнього масового театралізованого заходу, до якого створюється сценарій, про можливих дійових осіб та виконавців – і все у якомога стислому вигляді! Творча заявка здійснюється завжди у оповідній формі, з врахуванням того, що у заявці творчий задум автора інколи не має остаточного вирішення і буде уточнюватись під час роботи над сценарієм. Таким чином, узгодження творчого задуму із замовником та коректування заявки дає сценаристові змогу розпочати роботу безпосередньо над сценарієм. Затвердження творчої заявки замовником – це свідоцтво того, що драматург обрав вірний шлях.

І хоча творча заявка на сценарій, не є, безумовно, літературним твором у загальноживаному значенні, вона з часом стає базою для подальшої роботи, для формування загального задуму літературного твору. А це можливо лише у тому випадку, якщо автор вже впевнено володіє темою, ідеєю, послідовністю подій, типами персонажів, принципами їх взаємовідносин, має уявлення про жанр майбутнього сценарію і зібраний сценарний матеріал. Ось чому заявка повинна бути написана грамотно, чітко, щоб не виникало перекручених тлумачень, щоб заявка була написана захоплююче, бо вона ж розрахована на одне–єдине прочитання, а тому повинна переконувати миттєво.

Досвідчені фахівці рекомендують під час формування творчого задуму (а процес роботи над заявкою як раз і є часом створення такого задуму!) спробувати такий засіб формулювання першого варіанту майбутньої сценарної структури: треба розповісти комусь з людей, естетичному смаку яких ви довіряєте, найголовніші положення вашого сценарного проекту. Розповідаючи про те, що вам, як авторові, нібито зрозуміло, ви виправите все, ви відредагуєте свій власний задум.

Творча заявка на сценарій цікава і важлива ще й тому, що саме тут сценарист, щоб зацікавити своїм творчим задумом замовника, вдається до мотивування власної роботи, робить спробу найкращим чином

пояснити свою позицію та задовольнити його вимоги. Така пояснювальна робота у самому сценарії інколи неможлива, а тому етап розробки творчої заявки може іноді переконати самого автора в тому, що ним вибраний вірний шлях, а інколи і навпаки.

Ніяких жорстких правил фіксування творчої заявки взагалі не існує, а тому кожен автор може вільно писати її. Заявка повинна бути підписана та датована автором.

Сценарист–початківець, беручись за створення літературного сценарію, інколи стає перед дуже важливою проблемою: як пишеться сценарій, вірніше – як він записується? У неофітів сценарної справи навіть виникає відчуття, що це робиться якимось спеціальними словами. Студенти–сценаристи забувають інколи про те, що мають справу із драматургічним твором, а закони існування усіх видів драматургії однакові. Тому сценарист–початківець, беручись за створення сценарію масового театралізованого заходу, повинен мати чітке уявлення про засоби літературної фіксації таких сценаріїв.

Виходячи з того, що сценарій є кінцевим продуктом творчої діяльності сценариста, слід зауважити, що він призначений для читання і наступного перетворення у режисерську експлікацію, а потім вже у видовище.

Форма літературної фіксації сценарію. З чого саме робиться сценарний текст? З яких складових частин утворюється літературна тканина сценарію?

На ці питання можна дати чітку відповідь. Формою літературної фіксації сценарію є пряма мова персонажів (усі репліки, монологи та діалоги), а також ремарки (авторські вказівки всіх різновидів)! У ці дві форми перекладається згодом весь художній та документальний сценарний матеріал.

У сценарії, як у звичайній театральній п'єсі, на початку повинен бути перелік дійових осіб, а потім вже іде звичайний драматургічний текст.

Сценарій будь-якого тематичного напрямку та жанру не повинен, як це інколи трапляється в деякого з початкуючих сценаристів, уявляти з себе нескінченні монологи та діалоги при майже повній відсутності авторських вказівок на характер сценічної дії, на те, що відбувається. Такий драматичний «напівфабрикат», де автор більше має на увазі, ніж пише, аж ніяк не може вважатись літературним сценарієм. Все, про що автор сценарію не написав, а лише натякнув або що лише припустив, про що лише подумав, ніхто не повинен брати до уваги, бо має вагу лише написаний драматургічний текст.

Водночас не слід перевантажувати сценарії другорядними дрібницями та постановочними подробицями – це взагалі справа

режисерська. Але дуже часто у драматургії масових театралізованих видовищ режисери–постановники виступають у ролі авторів сценаріїв, пишуть сценарії для себе самих, а тому не дуже вдаються до тонкощів літературної роботи. Та кожному авторові сценарію рекомендується спочатку виконати драматургічну роботу за усіма існуючими правилами, а вже потім переходити до постановочної, не роблячи з сценарію режисерсько–драматургічний гібрид.

Методика створення чернетки сценарію. Перші чернетки задуму майбутнього сценарію початкуючі сценаристи переважно роблять на випадкових папірцях чи у блокнотах та зошитах у вигляді окремих шматків драматургічного тексту або у вигляді різноманітних позначок для пам'яті. Особливо це стосується різних цікавих дрібниць, окремих слів та виразів, а також деяких думок щодо розташування найважливіших елементів майбутнього сценарію. Спроби записати сценарний задум відразу у вигляді послідовному та розгорнутому навряд чи дадуть добрі результати. Окрім того, така чернетка має дуже велику кількість виправлень, доповнень, перекреслень і наприкінці роботи інколи матиме такий вигляд, що навіть сам автор не в змозі зрозуміти та прочитати написане. У цьому випадку не слід засмучуватись, це майже природне явище, бо авторський задум ще остаточно не склався, а сценарист ще не оволодів методикою роботи над чернеткою.

А чи існують в цій справі особливі секрети? Остаточним результатом роботи сценариста все ж таки є чистовий варіант, а не чернетка. Воно так, але від грамотної чернетки залежить успіх остаточного варіанту. Тому ж перейдемо до особливої методики складання саме чернетки.

Наведений нижче варіант методики роботи над чернеткою сценарію пройшов багаторічну перевірку у творчості багатьох сценаристів.

Особливість цієї методики полягає ось в чому: весь сценарний матеріал, що зібраний на картках для майбутнього сценарію, поділяється по епізодах сценарного плану. Найбільша увага приділяється тому матеріалові, на основі якого буде створена пряма мова, все, що потім буде вимовлятися ведучими та іншими дійовими особами.

Кожен з таких мовних матеріалів уявляє з себе основу умовного мікроепізоду сценарію. Кожен такий мікроепізод сценарист виписує на окремий паперовий аркуш формату А–4 таким чином, щоб мовний текст опинився приблизно посеред аркуша. Робиться цей запис авторучкою.

Всі ремарки, які мають відношення до тексту, що буде промовлятися, вписуються зверху, знизу та можливо десь посередині, але вже олівцем. Загальна наскрізна нумерація аркушів чернетки робиться також олівцем, бо саме олівцевий запис досить легко стерти та замінити у разі потреби. Окремий мікроепізод, таким чином, легко переставити на інше місце, вилучити з рукопису або додати до нього. Така методика створення чернетки сценарію для переважної більшості початківців незвична, але вона дає авторові змогу обійтись без численних виправлень та зробити текст чистим та зрозумілим. У запропонованому варіанті методики чернетка буде мати акуратний вигляд, що значно полегшить подальшу роботу над нею. Але якщо монолог або вірш, будь-який текст, що складає основу мікроепізоду, не буде вміщуватись на одному аркуші, то такий запис розміщується на двох–трьох аркушах, але таким чином, щоб на першому аркуші залишилась вільною (тобто для олівцевих записів) верхня частина аркуша, а на останньому – нижня.

Для опрацювання цієї методики сценаристові потрібний, безумовно, деякий час та досвід, до неї треба звикнути. Доведено, що методика запису чернетки сценарію «авторучка–олівець» працює значно точніше та зручніше, ніж будь-яка інша.

Заключним етапом роботи сценариста є створення остаточного (чистового) варіанту сценарію. Методика роботи на цьому етапі традиційна, ніякої нової чи незвичної методики тут не існує.

В додатках до остаточного варіанту сценарію, який уявляє з себе драматургічний текст, сценарист обов'язково повинен розмістити перелік літератури, яка ним використана під час роботи над сценарієм. Вказаний перелік треба виконувати згідно з існуючими правилами бібліографічного опису. Сценаристи–початківці, які не знайомі з цими правилами, можуть звернутись до відповідних довідників або одержати необхідні довідки у першій-ліпшій бібліотеці. Не будуть зайвими також і приблизні варіанти (макети) афіші майбутнього масового театралізованого заходу та запрошення.

Текст сценарію повинен бути написаний якомога чіткіше, не дуже дрібно, або надрукований на папері формату А–4.

Оформлення титульного аркуша сценарію. Титульний аркуш сценарію, його умовна «обкладинка», його «обличчя» завжди оформляється за деякими загальними правилами, що сприяють процесу уніфікації оформлення сценарного твору під час проведення навчання. Без цього оформлення викладачу буде важко розібратись у багатьох аспектах вже готового сценарію.

Умовно текст, що вміщується на титульному аркуші, поділений на три групи, розміщується горизонтально у три «поверхи»:

Найвищий, верхній поверх складається з кількох рядків, в яких зафіксована організаційна приналежність автора до якоїсь певної сфери діяльності. У випадку, коли йдеться про студентський сценарій, це назва відомства, тобто міністерства, до якого належить вищий навчальний заклад, наприклад:

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України

Нижче розміщується повна назва навчального закладу:

Уманський державний педагогічний університет
імені Павла Тичини

Ще нижче стоїть найменування факультету, на якому вчиться автор сценарію:

Факультет соціальної та психологічної освіти

Ще нижче стоїть назва кафедри, яка відповідає за викладання цього предмету – це останній напис у цьому поверсі:

Кафедра соціальної педагогіки, соціальної роботи та історії
педагогіки

Середній «поверх» розміщується приблизно посередині паперового аркуша. Перший та найголовніший порядок цього «поверху» – це буде назва сценарію. Вона повинна бути виділена місцем свого розташування, розміром літер або їх написанням, або кольором, або підкресленням, але виділена обов'язково. Назва сценарію не може бути замінена визначенням жанру. Наприклад, інколи замість назви сценарію помилково ставлять жанрове визначення:

Сценарій дитячого новорічного свята

Таке визначення на титульному аркуші може бути, але трохи нижче назви, як доповнення та пояснення.

У лапки назва сценарію береться лише у окремих випадках, а зовсім не завжди, як вважає дехто. Про ці випадки у написанні назви йдеться у розділі цієї книги, що присвячений назві сценарію.

Але ось наступний за назвою рядок – це вже визначення жанрового різновиду сценарію, наприклад:

Сценарій літературно – музичної композиції

Можливий варіант жанрового визначення сценарію може виглядати таким чином:

Літературний сценарій концерту (свята, «капусника» тощо)

У визначенні жанру присутність слова сценарій є обов'язковою, а присутність слова літературний – можливою. Помилковим є визначення жанру такого типу:

Свято зустрічі зими

Помилка тут полягає в тому, що сценарист створює не свято, а сценарій свята.

У нижньому «поверсі» титульного аркушу містяться відомості про характер роботи (учбовий, контрольний, курсовий сценарій) та відомості про автора, тобто вказується на якому факультеті, курсі, відділенні, спеціалізації навчається студент, як його прізвище, ім'я та по-батькові. Ця інформація розміщується у нижній третині паперового аркушу, справа, наприклад:

Учбова робота з курсу «Основи сценарної роботи» студентки 2 курсу, факультет соціальної та психологічної освіти, група 51 Світлани Петрівни Іванової

Нижче розміщуються відомості, що стосуються викладача – його науковий ступінь і посада, ініціали (або ім'я та по-батькові) і прізвище, наприклад:

Педагог – кандидат педагогічних наук,
доцент Н.І. Ревнюк

Щодо послідовності написання прізвища та ініціалів (або імені та по-батькові), то прізвище виносить на перше місце лише у таких випадках:

1. Коли прізвище стоїть у переліку за абеткою;
2. Коли прізвище автора стоїть у бібліографічному переліку;
3. Коли прізвище стоїть у документі;

В усіх інших випадках спочатку пишуть ініціали (або ім'я та по-батькові), а потім вже прізвище. В усній мові прізвище ніколи не ставлять на перше місце.

До «найнижчого поверху» тексту титульного аркуша відносяться рядки, в яких вказується назва міста та рік створення сценарію. Не рекомендується спільне визначення типу:

Умань – 2012

Рекомендується написання цієї інформації окремими рядками, а саме:

Умань
2012

ТЕМА 5 МЕТОДИКА СТВОРЕННЯ СЦЕНАРНОГО ПЛАНУ

1. Схема сценарного плану.
2. Тема та ідея сценарію.
3. Композиція сценарію.

Що таке сценарний план масового театралізованого заходу кожний з фахівців–теоретиків розуміє по-різному. Загальноприйнятої думки з цього приводу, на жаль, не існує. Тому у різних авторів можна зустріти не лише різні формулювання, але й різні методики розробки сценарного плану.

Під час створення сценарного плану суттєву допомогу сценаристові може надати так звана схема сценарного плану, яку інколи називають сценарною розробкою. Ця схема уявляє з себе перелік питань, на які сценаристові треба дати письмові відповіді. Якщо ці відповіді будуть надаватись в усній формі, то це не сприятиме одержанню необхідного результату, бо ж незафіксовані письмові відповіді відразу забуваються. Взагалі дуже важко дати усно коротке та чітке формулювання якогось поняття, а якщо не записати його, то через хвилину–другу ми вже не в змозі повторити вигадане. Тому обов'язковою умовою роботи над сценарним планом є письмовий варіант відповідей на питання вказаної схеми. Саме сума цих відповідей і складає бажаний сценарний план.

Деяка частина відповідей матиме умовний характер, тобто може змінюватись під час роботи над сценарієм. Сценарист, відповідаючи на чотирнадцять питань схеми плану, повинен знати, що його варіант відповіді не є остаточним, що інколи треба зробити багато спроб у пошуках найточнішої відповіді, відшукати декілька варіантів кожного з формулювань, щоб знайти ту редакцію, яка остаточно влаштує автора.

Складання сценарного плану – це завжди особиста справа автора. Зміст цього плану нікого, окрім автора, не стосується. Сценарист взагалі не зобов'язаний будь-кому демонструвати цей план. Та чи може і не треба взагалі робити план? Ні, робити його треба, особливо сценаристам–початківцям для самих себе, бо план цей – перший крок до сценарію, перша спроба формулювання тих думок, тих образів, з яких складається сценарій.

За допомогою вказаної схеми можна не лише створювати сценарний план майбутнього сценарію масового театралізованого видовища, але й також аналізувати вже готові сценарні праці, тобто у цієї схеми дві основні функції, тобто:

- функція розробки первісного задуму майбутнього сценарію, що зветься сценарним планом;
- функція аналізу вже готових сценаріїв.

До схеми сценарного плану входять чотирнадцять питань, які вимагають відповіді сценариста. Послідовність цих питань продумана та відпрацьована, тому порушувати її не рекомендується, особливо в першій половині. Отже, вказана схема має такий вигляд:

1. Тема сценарію.
2. Ідея сценарію.
3. Основні епізоди сценарію.
4. Теми основних епізодів сценарію.
5. Композиція сценарію.
6. Дійові особи сценарію.
7. Конфлікт сценарію
8. Художній образ сценарію (сценарний хід).
9. Жанр сценарію.
10. Єдина (наскрізна) дія сценарію.
11. Засоби театралізації сценарію.
12. Прив'язка сценарію (орієнтація на певну аудиторію).
13. Графік монтажу сценарного матеріалу.
14. Назва сценарію.

Схема, яка пропонується до використання, потребує деяких коментарів та пояснень через те, що у фахових виданнях з питань теорії та практики сценарної справи інколи висловлюються зовсім несхожі погляди. Така ситуація свідчить про відсутність в теорії сценарної творчості загальноприйнятої думки з цілої низки питань.

У даному випадку сценаристам–початківцям нижче пропонуються ті тлумачення теоретичних положень, які стали до вподоби переважній більшості авторитетних фахівців.

Що таке тема драматургічного твору, яким є літературний сценарій масового театралізованого заходу? Це предмет художнього зображення та творчого дослідження, коло питань, які відбивають важливі життєві проблеми, що цікавлять автора, коли він відбирає необхідний саме в цьому випадку сценарний матеріал.

Обмірковуючи тему конкретного твору, сценарист повинен пам'ятати про первісний зміст цього старогрецького слова – тема: те, що покладено в основу. Не слід забувати і про дещо інший погляд на формулювання теми, з якого виходить, що тема твору – це відповідь на питання, про що йдеться у тому чи іншому творі. Взагалі формулювання теми повинне складатися з двох частин, де на першому місці завжди знаходиться дефініція головної проблеми, яка розглядається автором в його творі, а на другому – вказівки на конкретний життєвий матеріал, на обставини, в яких повинне відбуватися розв'язання вказаної проблеми. А тому таке формулювання теми, в якому присутня лише одна з двох частин (найчастіше це перша

половина – проблема), не може вважатися повною. Інколи сценаристи–початківці формулюють тему сценарію як лаконічне викладення тематичного напрямку твору (наприклад, кохання, зрада, творчість тощо), що слід вважати помилковою, хибною тенденцією.

В кожному літературному творі, окрім головної теми, інколи зустрічаються ще й другорядні теми. Вважати їх чимось непотрібним або зайвим не треба. Це лише ті паралельні теми, які доповнюють, підкреслюють головну, а тому наявність у сценаріях додаткових тем – справа досить звичайна.

У різних сценаріях можуть підійматись та вирішуватись одні і ті ж проблеми, але конкретний життєвий матеріал, в якому відбувається дія, у всіх випадках буде різним.

Деякі теоретики сценарної справи вважають, що тема сценарію масового театралізованого заходу будь-якого жанру та проблематики не може бути сформульованою до початку роботи над сценарієм, а сценарист на цьому етапі творчої роботи може формулювати лише загальну тематичну спрямованість майбутнього сценарію, головну проблему, присвяченість його. А чи завжди події у творчій лабораторії сценариста відбуваються саме у такій послідовності? Не завжди, бо все залежить від конкретного сценарного матеріалу і творчого задуму сценариста, від ступеню літературної обдарованості драматурга та ще від багатьох інших чинників творчого процесу.

Кожен задум сценарію починається із визначення теми. Її у самому загальному вигляді визначає святковий календар. Наступна цеглинка у структурі задуму – це вид театралізованого дійства. Далі – місце проведення і майбутні учасники та глядачі. Тема, жанр, місце проведення і адресат, це не так уже й мало для того, щоб фантазія сценариста включилась в роботу.

Спочатку автор намагається конкретизувати тему, віднайти основний прийом для організації матеріалу, визначити кількість епізодів, він перебирає в пам'яті художні колективи і конкретні сценічні номери, які могли б увійти до його сценарію, згадує імена цікавих людей, виступи яких можуть створити емоційний фон майбутнього свята, перечитує літературні твори, на які його вивели перші асоціації. Одні деталі стають відразу чіткими, інші – ще розмиті. Але головне, на цьому етапі придумується щось таке, що дуже подобається самому сценаристу. Ця «задумка» може стосуватися основних елементів задуму (теми, ідеї, жанру, конфлікту, сценарного ходу), так і другорядних (назва, імена персонажів, художні номери). Далі на цю «задумку», «емоційний камертон», будуть рівнятися й інші компоненти задуму. Наприклад, придумуючи сценарій урочистостей, присвячених ювілею однієї із Челябінських шкіл, автор вирішив за основу взяти вислів

«Школа для нас – другий дім». І одна із асоціацій привела до веселого персонажу – «Домовичка». Цей персонажик став також талісманом, якого дарували учителі–ветерани молодим учителям.

Що таке ідея драматургічного твору? Це емоційний висновок з творчого задуму літератора. Цей термін також старогрецького походження і його первісний зміст – поняття, або ще уявлення. Щодо формулювання ідеї, то вона нібито відповідь на питання нащо, для чого, заради чого створений той чи інший твір та яка в ньому головна думка.

Якщо кожний літературний твір має свою особисту, конкретну тему, то формулювання ідеї носить більш узагальнений, абстрактний характер. Тому одне формулювання ідеї може мати відношення до великої кількості, навіть для різних за жанровими ознаками творів. Не рекомендується робити формулювання оповідним за формою, з використанням сюжетних елементів. У визначенні ідеї повинна чітко проявлятися та єдина найголовніша думка, заради якої автор розпочав процес створення сценарію.

Інколи варіанти потрібних дефініцій сценарист може знайти у прозових та віршованих творах, в документальних текстах, які використані для створення сценарію. Доречно нагадати, що коли формулюванням ідеї стає якась цитата, то вона обов'язково береться у лапки. Ось декілька прикладів: «Минають дні, минає літо...», або «Я помню чудное мгновенье...» тощо.

За формою та емоційною структурою дефініція ідеї тяжіє до гаслово–кличної форми, наприклад: «Хвала рукам, що пахнуть хлібом!», «Никто не забыт и ничто не забыто!»...

Якщо сценарист, який працює над створенням сценарного плану, не в змозі зразу знайти потрібне йому формулювання теми або ідеї, які б його задовольняли, він повинен зафіксувати у письмовому вигляді декілька різних його варіантів, щоб під час подальшої роботи відредагувати їх для запису вже остаточного варіанту.

В сценарній справі існують чіткі закономірності поділення сценарної структури на окремі частини, або епізоди. Дехто, мабуть, вважає цю роботу рутинною, нетворчою, хоча вона, на думку автора відомого «Словаря театру» П. Паві, «не є хибною та некорисною теоретичною роботою, яка руйнує враження від цілого... це усвідомлення того, як створений твір, який його сенс».

Поділення майбутнього сценарію на окремі епізоди залежить від того, що ми маємо за епізод. Думки фахівців з цього приводу збігаються: кожний епізод має бути закінченим фрагментом сценарію, тобто такою його частиною, яка має самостійні початок, середину та кінець. Широко розповсюдженим є уявлення про те, що, як зауважив О. Марков, «епізод створює сукупність інформації, які об'єднані поміж

собою тематично та зв'язані сюжетно», або, інакше кажучи епізод сценарію повинен мати у своєму складі подію.

Відомо, що подія є вчинком, дією, яка цілком залежить від низки попередніх подій, вона тягне за собою події наступні. Кожна вагома подія повинна впливати певним чином на всю структуру сюжету та розвиток теми. А та подія, що аж ніяк не пов'язана з усім, про що йдеться у конкретному сценарії, яка не тягне за собою більш-менш принципових змін у встановленні послідовності подій та у логіці їх розвитку, не впливає на тему та сюжет сценарію, повинна бути безболісно усунута з його структури. Під час розподілу сценарію на окремі епізоди не слід його занадто роздрібнювати, інколи сценаристи-початківці чомусь вважають за подію кожне окреме з'явлення чи зникнення будь-якого персонажу, чи не кожен його рух та вчинок. І щоб таке не траплялось, сценаристові повинно бути відомо, скільки саме епізодів може бути у сценарії.

Рекомендована кількість епізодів сценарію. Кожен сценарист повинен знати, яка мінімальна та максимальна кількість можливих епізодів рекомендується до сценаріїв масових театралізованих видовищ.

Мінімальною можна вважати наявність трьох епізодів: початку, середини та кінця. Як доведено ще Аристотелем, саму наявність цих елементів слід вважати за ціле явище. Інакше кажучи, менше ніж три епізоди в сценарії бути не може.

Максимальною можна вважати ту кількість епізодів, яка потрібна авторові, але фахівці наголошують на десяти головних епізодах. Якщо виходити з того, що середня тривалість звичайного театралізованого видовища коливається від 60 до 90 хвилин, а дві години сценічної дії без перерви – це занадто, то на один з десяти епізодів припадає по 6–9 хвилин. Інколи цього часу для показу одного епізоду вистачає, а подекуди – ні. А якщо кількість сценарних епізодів збільшити, то це може привести до миготіння в очах глядачів. Ось чому оптимальною, тобто найзручнішою та найлогічнішою з усіх боків, слід вважати кількість епізодів від чотирьох–п'яти до семи–восьми. Це неодноразово перевірено на практиці.

Але якщо тема та конкретні обставини сценарію наполегливо вимагають збільшення кількості епізодів проти рекомендованої, то це слід робити: скажімо, дванадцять епізодів може з'явитись у сценарії новорічного свята, якщо у ньому йдеться про дванадцять місяців року, про дванадцятю годину опівночі тощо. Але, все ж таки, згадана ситуація є винятком з правил.

Структура епізоду сценарію. Побудова кожного окремого епізоду сценарію цілком залежить від особливостей творчого задуму сценариста, але, якщо окремі епізоди виявляють збіг у деяких

параметрах, для їх структури рекомендується однаковий розмір та деяка загальна схожість. Наприклад, на початку чи наприкінці кожного з таких епізодів можуть бути розміщені монологи ведучих на схожі теми або окремі епізоди можуть мати приблизно однакову кількість якихось важливих елементів – діалогів чи виступів учасників тих чи інших подій, концертних номерів тощо. Конструктивна схожість окремих епізодів сценаріїв масового театралізованого заходу – бажаний, рекомендований, але не обов'язковий елемент. Тому кожен сценарист повинен підходити до рішення цієї проблеми з врахуванням особливостей конкретної теми та певного матеріалу сценарію. Перший та останній епізоди, які обрамляють сценарій, повинні відрізнитись від інших за обсягом та формою викладення матеріалу. Щодо конструктивної однорідності, то приблизно однаковий розмір епізодів створюватиме необхідний драматургічний каркас сценарію в цілому.

Блочна побудова сценарію. В деяких сценаріях масових театралізованих заходів діє подвійне розподілення сценарного матеріалу на структурні одиниці: спочатку відбувається розподіл на окремі епізоди, а потім декілька епізодів складають у так званий тематичний блок. Епізоди об'єднуються за якоюсь спільною ознакою: за темою, за жанром, за настроєм, за напрямком тощо. Найчастіше блочна побудова зустрічається у сценаріях концертів: скажімо, у таких сценаріях можуть поряд існувати блок класичних номерів (балетних, інструментальних, вокальних тощо), блок естрадних номерів (теж досить різноманітних за жанрами), блок номерів народної тематики або група номерів у дитячому виконанні. Такі блоки, або групи номерів, інколи зустрічаються у сценаріях літературних монтажів, літературно-музичних композицій тощо. Автор сценарію сам вибирає потрібну йому структурну одиницю – чи то номер або епізод, чи то тематичний блок епізодів та номерів.

Після того, як сценарист визначить основні епізоди, встановить їх кількість та послідовність, йому конче потрібно визначити тематичну спрямованість кожного окремого епізоду сценарію, сформулювати зміст кожної події, на яких побудовані епізоди. Методика створення цих формулювань повністю відповідає методиці формулювання теми сценарію в цілому. У цьому випадку окремий епізод сценарію виконує роль самостійного мікросценарію.

У деяких сценаріях, що побудовані на суто документальному матеріалі, головна подія епізоду інколи співпадає за змістом та формою із формулюванням теми, тобто автор повинен у такому випадку зафіксувати у відповідних позиціях дві однакові дефініції.

Термін композиція у значенні будова, або структура, став широко вживатися фахівцями лише у ХІХ сторіччі. До того це явище звалось

будь-як, відомий французький вчений та письменник Д. Дідро структуру драми називав планом.

В теорії драми завжди існували дві композиції – це зовнішня композиція та внутрішня композиція.

Зовнішня композиція не потребує ретельного аналізу, вона може бути проведена шляхом елементарного перегортання сторінок, читання сценарію. Аналогічний аналіз звичайної театральної п'єси може показати, з якої кількості дій (актів), картин, сцен та явищ складається той чи інший драматургічний твір. В сценаріях масових театралізованих заходів структурними одиницями композиції, як відомо, є або епізоди, або блоки епізодів. Таким чином, досить перегорнути, уважно роздивитись сторінки сценарію – і його зовнішня композиція становиться наочною. В дуже поширених концертних сценаріях, як вже зауважувалось вище, структурними одиницями сценарію стають або концертні номери, або блоки таких номерів.

Серед деякої частини фахівців інколи використовується така назва зовнішньої композиції, як архітектоніка. Використання цього терміну у вказаному значенні не викликає ніяких заперечень. Докладніше про незвичну термінологічну ситуацію щодо поняття йдеться нижче.

Внутрішня композиція драматургічного твору вимагає від сценариста (так само як і від автора театральної п'єси) ретельного аналізу матеріалу, який він використовує, незалежно від того, чи є сценарій оригінальним авторським твором, чи є компіляцією із запозичених матеріалів. І тут знову треба згадати про те, що драматургія масових театралізованих заходів повинна відповідати всім загальнодраматургічним вимогам, всім канонам драматургічного роду літератури, які розповсюджені на всі просторово–часові твори.

Для внутрішньої композиції літературного твору характерна п'ятичастинна побудова, в якій можна побачити незмінну послідовність таких обов'язкових частин, як експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація та розв'язка. Інколи до них додається пролог та епілог, які не є обов'язковими, звертатися до них чи ні – ці питання вирішує в кожному окремому випадку автор сценарію.

Специфічні особливості сценарної драматургії вимагають невеличкого коментарю до окремих позицій внутрішньої композиції.

1. Експозиція. По групи експозиційних матеріалів можуть бути віднесені такі важливі елементи сценарної структури, як назва сценарію, визначення його жанру, перелік дійових осіб, а також вступна ремарка яка містить в собі інформацію про місце дії, особливості художнього оформлення, світла, зовнішнього вигляду дійових осіб, їх появлення та характер дії у початковій частині заходу. До експозиційних матеріалів

слід віднести також афіші усіх типів, запрошення, а інколи ще і програми видовища.

Деякі експозиційні відомості можуть міститись також у прямій мові дійових осіб, у використаних у сценарії документальних та художніх матеріалах. Іноді у сценаріях використовується так звана пряма експозиція, подекуди матеріали, що містять потрібну інформацію, можуть бути віднесені до непрямой або побічної експозиції. До першого різновиду відносяться всі рекламні матеріали, які згадані вище, а також деякі елементи сценічного оформлення, до другого – ті експозиційні матеріали, що одержують безпосередньо під час самого масового театралізованого заходу, а не ті, які передують йому.

Необхідні експозиційні відомості, що потрібні авторові, вибирає він сам, бо все залежить тут від теми, ідеї, жанру, матеріалу та творчої концепції сценарію, від авторського задуму.

2. Зав'язка. Цей експозиційний елемент, назва якого не потребує додаткового коментаря, складає разом з експозицією той самий початок, про який йшлося у Аристотеля. Поєднання в одну структурну одиницю відразу двох частин композиції – експозиції та зав'язки і є специфічною рисою драматургії масових театралізованих видовищ.

В зав'язці міститься початкова подія, початок конфліктної ситуації, джерело драматичної боротьби. При умові відсутності в сценарній структурі традиційної експозиції театральної п'єси, тобто класичної композиції, сценарій масового театралізованого видовища, як правило, починається безпосередньо з зав'язки. Щодо експозиційної інформації, то ми одержуємо її і під час сценічної дії, вона має форму непрямой експозиції. Цей типовий для документальної драматургії композиційний засіб може примусити сценічну дію до більш жвавого руху, примусити дійових осіб негайно, активно вступати у драматургічну боротьбу. І тому у невеличких перших сценарних спробах сценаристів–початківців вважається за доцільне використовувати саме цей варіант.

Інколи в сценарній практиці зустрічається заміна початкової зав'язки на кульмінацію. А за нею вже тоді в традиційній черзі шикуються всі основні елементи композиції – експозиція, зав'язка, розвиток дії, знов кульмінація, що повторюється, розв'язка... Найчастіше за таким варіантом композиція будується у так званих детективних сюжетах, де дубль–кульмінація (або дубль–зав'язка – обидві назви вірні) – звичайна справа. Не часто, але саме така структура притаманна і сценаріям, які побудовані на документальному матеріалі, на реальних фактах великої емоційної напруги, найчастіше – драматичного або трагічного забарвлення. У сучасній драматургічній

практиці використання дубль–епізоду – це такий собі композиційний штамп, вже добряче відпрацьований композиційний модуль.

3. Розвиток дії. Це, як правило, найбільший за обсягом фрагмент композиції, найдовша структурна частина, яка містить велику кількість різних подій, що щільно пов'язана з драматургічним конфліктом сценарію. У цьому відрізку композиції відбувається дуже стрімкий розвиток теми, а в сюжетних сценаріях саме тут відбувається підсилення тиску життєвих обставин на героїв. Якщо в сценарії документального характеру йдеться про якусь конкретну людину або людське угруповання (колектив цеху, установи, підрозділу курсу тощо), якщо розповідається про його долю, його вчинки, випробування і т.і., то процес накопичення цих труднощів і є найголовнішим призначенням вказаного композиційного розділу.

4. Кульмінація. Цей відрізок сценарної структури завжди сприймається як найвищий рівень, вершина тощо. А тому кульмінацією завжди називають мить найвищої напруги всіх фізичних та моральних сил дійових осіб, мить найвищого емоційного піднесення та найбільшого загострення драматургічного конфлікту.

За думкою теоретика драматургії Д. Лоусона, «кульмінація – це основна подія, яка викликає зростання дії». Кульмінаційний епізод сценарію завжди будують таким чином, щоб подальше напруження, подальше збільшення емоційного загострення було б неможливо. В сценаріях масових театралізованих видовищ кульмінацією найчастіше з'являються або мить загальної урочистості, або аналогічний за рівнем епізод трагічного наповнення, в якому приймають участь не лише більшість виконавців, але і майже всі глядачі. Це може бути, наприклад, радісний та урочистий фінал театралізованого концерту, присвяченого Дню перемоги, а може бути і схвильована та трагічна «Хвилина мовчання», мить загального вшанування пам'яті загиблих у будь-якому за жанром заході тієї ж тематики.

Досить часто в сценаріях, які побудовані на документальному матеріалі, а також інколи в сценаріях деяких театралізованих концертів, кульмінація водночас виконує роль останнього, фінального епізоду сценарію. Відбувається немовби з'єднання кульмінації та наступного епізоду – розв'язки. В деяких сценаріях розв'язки немає зовсім, тому уявлення про кульмінацію як епізод, що завжди передує розв'язці, часом не відповідає реальності. В мить кульмінаційного напруження відбувається різкий злом сюжету в сценаріях, які побудовані на сюжетній основі, а в сценаріях масових театралізованих видовищ у кульмінаційну мить відбувається різке припинення дії, наступає урочистий або ліричний кінець видовища.

5. Розв'язка. Це заключний епізод композиції, в якому, при наявності сюжету, відбувається розв'язання драматургічного конфлікту. Саме розв'язка вкупі з попередньою кульмінацією відіграють роль того самого кінця, про який згадував Аристотель. В переважній більшості сценаріїв несюжетної побудови розв'язка взагалі відсутня або існує у ледве помітній, нечіткій формі.

Отже, композиція драматургічного твору, будь-якого жанрового різновиду та тематичного напрямку, як і взагалі кожного літературного твору, має традиційну послідовність елементів, яка залишається незмінною вже на протязі багатьох сторіч.

6. Додаткові елементи композиції – пролог та епілог. Обидва додаткові елементи драматургічної композиції – пролог та епілог – не є обов'язковими елементами сценарної структури, вони з'являються лише за бажанням сценариста, коли матеріал сценарію та творчий задум драматурга вимагають саме такого рішення.

Пролог, або передмова сценарію, найчастіше являє з себе театралізовані звернення до глядачів, які в тій чи іншій формі настроюють глядацький гурт на тему, на матеріал майбутнього видовища. Це початкова, вступна частина, така собі увертюра, що концентрує увагу глядачів на найголовнішій проблемі. Пролог у більшості масових театралізованих заходів має узагальнюючий, урочистий або ліричний характер. Пролог завжди передує всім останнім композиційним елементам. У повній відповідності значенню грецького слова пролог – той, що стоїть попереду.

Епілог, або післямова сценарію – це останній, фінальний епізод композиції після якого вже не може бути ніяких інших епізодів. В епізоді театральної п'єси або сюжетного сценарію звичайно йдеться про подальшу долю дійових осіб та розвиток подій у часі. А у сценаріях масових театралізованих вистав епілог найчастіше перетворюється в урочистий апофеоз, в якому стверджується авторський задум та авторська ідея. В сценаріях деяких несюжетних заходів – свят, концертів, документальних вечорів тощо – кульмінація або кульмінація разом з розв'язкою складають загальну урочисту частину сценарію, співпадають з нею. Вони і є епілог.

7. Композиція чи архітектоніка? До питання про деяку термінологічну невизначеність. Закінчуючи розмову про композицію сценарного різновиду драматургії, обов'язково треба уточнити один дуже важливий термінологічний аспект проблеми. Справа полягає в тому, що деяка частина режисерів–практиків традиційно називає явище, яке фахівцями з питань теорії літератури зветься композицією, іншим, не латинським, а грецьким за походженням словом

архітектоніка. Чому саме виникла необхідність змінити вже звичне слово на інше, яке значить абсолютно те ж саме, зрозуміти неможливо.

Так саме вважають і більшість авторів різних довідкових видань та словників. Наприклад, в «Литературном энциклопедическом словаре» з цього приводу сказано так: «В значенні синоніму терміну композиція нерідко використовуються терміни архітектоніка та структура...». І також: «Нині поняття архітектоніка звичайно включається у більш поширене поняття композиція». У «Словнику іншомовних слів» читаємо, що композиція – це «побудова художнього твору, зумовлена змістом, характером, і призначенням». А щодо архітектоніки – це «основний принцип побудови, зв'язок і взаємозумовленість елементів цілого, а також «побудова художнього твору, його композиція». Знов-таки уточнюємо, що ці два терміни є одним і тим же поняттям, абсолютно ідентичним та рівноцінним. Тоді вже зовсім незрозуміла ціль цієї плутанини.

Але інколи термін архітектоніка, за аналогією його вживання в теорії пластичних, просторових видів образотворчого мистецтва та архітектури, використовується як паралельна назва зовнішньої структури драматургічних творів, що не може викликати заперечень. Таким чином, якщо внутрішня структура драми зветься композицією, то зовнішня може зватися архітектонікою. Між іншим, в багатотомній російській «Театральной энциклопедии» термін архітектоніка взагалі відсутній.

Згадаймо, що формування професійної термінології в будь-якій області гуманітарного знання проходить за допомогою так званого міждисциплінарного методу, який дозволяє використовувати у разі відсутності оригінальних назв тих чи інших явищ, що вивчаються, термінологію суміжних дисциплін гуманітарного циклу. У нашому конкретному випадку це є курси історії та теорії драми, історії театру, літературознавства, філософії, естетики, теорії режисури та акторської майстерності тощо. Щодо теорії режисури, то ця відносно молода сфера творчої діяльності – і це не дивлячись на дуже шановний вік театру в цілому! – широко користується термінологією деяких суміжних дисциплін. А тому, мабуть, не треба робити заміни вже звичної термінології на незвичну, проте оригінальну. А інколи це робиться заради бажання ствердити самотність режисури – мовляв, це окрема самотійна дисципліна і її термінологія повинна бути оригінальною. Але якщо, скажімо, фізики відмовляться від деяких широко відомих математичних термінів заради ствердження самотності своєї науки – що буде? Не слід забувати, що за правилами сучасного наукознавства у царині гуманітарних знань не рекомендовані перейменування явищ, які вже мають загальноживані назви.

ТЕМА 6. ДІЙОВІ ОСОБИ СЦЕНАРІЮ

1. Найголовніші групи дійових осіб.
2. Ведучі та їх місце у сценарії масового театралізованого видовища.
3. Конфлікт та художній образ сценарію.

Будь-який сценарій масового театралізованого видовища, незалежно від того, є в ньому сюжетна основа чи ні, повинен починатися переліком дійових осіб, як і звичайна театральна п'єса. Як це робиться у п'єсах знають всі, але яким повинен бути цей перелік у сценаріях масових театралізованих видовищ?

«Список дійових осіб, – визначається у «Словаре театра» – будується по-різному, але, головним чином, згадують тих, хто в певній мірі індивідуалізований».

Послідовність перелічування дійових осіб та додаткова інформація, яка міститься у цьому списку, його обсяг та характер будуть залежати від того, що автор сценарію вважає найважливішим, що він має за ціль.

Якщо перелік персонажів, що міститься у сценарному плані, наприкінці збігається з остаточним варіантом перелічування персонажів вже в сценарії, то його слід лише повторити. Та у сценарній практиці абсолютна схожість цих двох списків зустрічається не дуже часто, оскільки, працюючи вже над текстом сценарію, автор майже неодмінно вносить у нього необхідні зміни. В результаті цих змін зміст відповідних позицій сценарного плану може не збігатись з останнім рішенням сценариста. Це у повній мірі стосується і переліку дійових осіб.

Найголовніші групи дійових осіб. Перелік дійових осіб сценарію, хоча і дуже схожий з аналогічним списком у театральній п'єсі, має деякі відміни від нього. Справа в тому, що всі персонажі п'єси вигадані автором, вони є художньою фантазією літератора, навіть у тих випадках, коли йдеться про людей, що існували реально.

Але у сценарії масового театралізованого видовища деякі дійові особи абсолютно не вигадані, вони є реальними учасниками тих чи інших подій, вони не грають ніякої ролі у театральному розумінні. Тому сценаристам треба робити особливий список персонажів, розподіливши його на три частини:

Група дійових осіб, що вигадана сценаристом. До переліку дійових осіб цієї групи належать реально неіснуючі персонажі, наприклад: дід Мороз, Весна, Врожай, Ведучі тощо. Це персонажі вигадані, збірні, найчастіше казкові або алегоричні, образи–символи, узагальнення. Виконавці ролей цієї групи виступають не від власного

імені, а від імені персонажу, якого зображують, або від імені автора – це, переважно, Ведучі.

Група дійових осіб, що є реальними учасниками подій, про які йдеться в сценарії. До переліку дійових осіб цієї групи належать реально існуючі люди. Це, найчастіше, учасники справжніх подій, про які йдеться в сценарії, або його родичі та друзі, знайомі, свідки тощо. Ці учасники масових театралізованих видовищ нікого не зображують, не грають ніяких ролей, вони виступають від власного імені. І тому називають їх власними іменами та прізвищами, які вони носять в житті. До цього сценарист може додати якусь малесеньку, в два–три слова, додаткову характеристику персонажів, що відображує якийсь важливий факт, етап, випадок в житті конкретних дійових осіб, яких запросили до участі у тому чи іншому заході, наприклад:

Петро Сергійович Іваненко, ветеран війни;
Володимир Миколайович Попов, голова місцевої держадміністрації;

Марія Дмитрівна Щербина, вчитель фізики.

Група дійових осіб, що є виконавцями концертних номерів. В цій групі знаходяться учасники конкретної програми. Оскільки у переважній більшості сценаріїв масових театралізованих видовищ існують у структурі вставні концертні номери, які виконуються як професійними виконавцями, так і аматорами, як солістами, так і різноманітними творчими колективами, всіх виконавців, включаючи акомпаніаторів і керівників та постановників, обов'язково треба називати, за виключенням членів великих колективів–ансамблів, хорів, оркестрів тощо.

Додаткові відомості про персонажів. Окрім найменування персонажів до переліку дійових осіб може додаватись ще деяка інформація, що конче потрібна сценаристові та може стати до вподоби режисеру–постановнику.

Скажімо, до імен та прізвищ дійових осіб першої групи (персонажів, що придумані автором) можуть додаватись деякі відомості: вік чи зріст, характер та зовнішність, натяк на національну належність або на літературний твір, з якого взятий той чи інший персонаж, наприклад:

Старий, кремезний чоловік з густим басом;

Стара, маленька бабуся, що командує Старим;

Ряба Курка, що може робити дива.

До назви дійових осіб другої групи (персонажі, що існують реально, які запрошені на масовий театралізований захід) можуть додаватись відомості про вік та фах, національну приналежність та зовнішність, а головне – про те, в яких подіях, де й коли приймала

участь та чи інша людина, про сучасне життя цих людей тощо, наприклад:

Антон Петрович Старовойтов, ветеран Великої Вітчизняної;
Ганна Семенівна Куріпко, мати загиблого воїна–афганця;
Майя Тарупіна, олімпійська чемпіонка.

До назви дійових осіб третьої групи (учасників концертної програми) додаються лише ті відомості, які допомагають якомога повніше представити публіці виконавців та твори, що вони виконують.

В цілому якихось жорстких правил подання інформації про дійових осіб сценарію взагалі не існує. Сценарист сам повинен вирішувати, який обсяг інформації про дійових осіб і в якій формі його твір потребує.

Методика перелічування дійових осіб. За якою схемою перелічуються персонажі та учасники видовища, в якій послідовності? Сценарну практика доводить, що дійових осіб можна називати за абеткою, тобто за першими літерами їх прізвищ чи імен, можна у послідовності їх появи на сцені, можна за вагою їх участі у сценічних подіях тощо. Взагалі автор повинен знати потрібну йому послідовність, в якій повинна бути певна логіка.

Інколи у сценаріях масових театралізованих видовищ з'являються персонажі, в сценічних назвах яких вже закладений порядок їх появи перед очима глядачів або якась інша послідовність, вказівка на їх місце в сюжеті або на місце у списку дійових осіб – це приблизно такі назви, як Перший юнак, Другий ведучий, Сьомий гном і т.ін. Треба обов'язково дотримуватись важливого правила: дійові особи повинні в усіх сценаріях проходити з початку до кінця під тим ім'ям, під котрим вони увійшли у перелік персонажів на початку драматургічного, твору. Скажімо, персонаж на ім'я Перший юнак не повинен в тексті сценарію називатись ані Першим хлопцем, ані Першим парубком, ані якимось інакше. Будь-яка назва – ім'я персонажа, яка утворена з двох або більше слів, повинна писатись таким чином: перше слово – з великої літери, останні – з малої, якщо серед цих слів нема власного імені: Перший ведучий, Новий рік, але Старуха Шапокляк або Стара Шапокляк... Винятком є найменування деяких казкових персонажів, в яких за традицією пишуться з великої літери обидва слова: Червона Шапочка, Синя Борода, Івасик–Телесик тощо.

У рукописному варіанті сценарію назви персонажів перед прямою мовою якимось підкреслюються, виділяються іншим кольором пасти, в друкованих варіантах сценаріїв виділяються розміром літер або друкарським кеглем, тобто зовнішнім виглядом літер та їх розміром.

Вибір персонажів сценарію, методика та умови цього вибору. Ще одним важливим аспектом проблеми дійових осіб в сценаріях масових

театралізованих заходів є проблема вибору персонажів. Головним чином, це має відношення до таких сценаріїв, де присутні загальновідомі персонажі книжок та кінофільмів, найчастіше – герої казок. Інколи сценаристи–початківці не здатні пояснити навіть себе самим, чому вони вибрали того чи іншого персонажа, хіба що за ознакою популярності, загальної відомості.

Вибір персонажа сценарію завжди повинен бути мотивованим, зв'язаним з тематикою того чи іншого конкретного сценарію. Випадковість, невмотивованість вибору персонажів є однією з вірних ознак непрофесійності сценариста. Саме так, як мотивується вибір персонажу, повинні бути вмотивовані всі вчинки, всі дії персонажів, які обрані автором сценарію.

У більшості сценаріїв масових театралізованих видовищ дуже важливу роль відіграють персонажі, що є представниками автора і розмовляють немов би від його імені. Дійові особи, що виконують функції ведення, коментування, яких подекуди називають людьми від автора, людьми від театру, читцями відносяться до так званих наскрізних персонажів, що проходять через увесь сценарій. Вони, окрім своїх безпосередніх обов'язків виконують ще і конструктивно об'єднуючі обов'язки «Словарь театра» називає персонажів такого роду нараторами, що в перекладі з французької значить оповідач, а його прямою справою є «коментарі, резюме, переходи, пісні».

Образ ведучого, який керує дією, заповучений драматургією масових театралізованих видовищ від традиційного театру, ще з періоду його становлення за часів античності, коли хором і взагалі всією виставою керував так званий корифей. Історія драматургії та сценічного мистецтва знає чимало прикладів використання в драматургічних творах персонажів, що вели дію. Можна згадати славнозвісну «Принцесу Турандот» К. Гоцці у постановці Є. Вахтангова або виставу МХАТу «Воскресение» за романом Л. Толстого. В цій виставі перед завісою з'являвся Оповідач, людина від театру, який виступав від імені автора, був його поважним представником. Найчастіше такий персонаж з'являється на театрі у постановках інсценівок прозових творів для того, щоб зберегти в драматургічній формі особливості авторської прозової мови, найхарактерніші риси прозового першоджерела інсценівки. Ведучі у сценаріях масових театралізованих заходів щільно зв'язують у єдине ціле усі окремі епізоди, усі елементи сценарної структури, тобто за допомогою ведучих реалізуються деякі важливі функції, що притаманні сценарному ходові. Тому роль Ведучих аж ніяк не може бути піднесена до так званих технічних або службових ролей, бо це найголовніша роль в сценарній структурі. Від цього персонажу у повній мірі залежить успіх чи неуспіх майбутнього видовища.

Кількість Ведучих. У кожному сценарії, в якому є Ведучі, кількість їх повинна бути логічною та чітко з'ясованою. Традиційна пара Ведучих – Він та Вона – підійде не кожному сценарію. Скажімо, у святі, що проходить у так званий жіночій день у березні, на сцену можуть піднятися відразу вісім чоловіків, щоб привітати любих жінок – кількість Ведучих у цьому випадку підказала дата – 8 березня.

А у святі, що визначається 9 травня в «День Перемоги» – можуть брати участь не дев'ять, а п'ятеро Ведучих, п'ятеро умовних солдат, образи яких символізують п'ять воєнних років – 41, 42, 43, 44, 45...

Літературно–музичну композицію за поетичними та музичними творами, що присвячені темі кохання, можуть і справді вести двоє Ведучих, ті самі Він та Вона, бо це відповідає драматургічному задуму.

У тематичному концерті «Пори року» Ведучих може бути вже четверо, пояснювати їх кількість, мабуть, не треба.

В тексті сценарію не повинно бути якихось спеціальних пояснень кількості Ведучих – це повинно витікати з драматичного задуму, а може підказуватись датами, фактами, логікою. Тому сценарист–початківець повинен усвідомлювати, що випадковою, невиправданою логікою не можна вмотивувати кількість Ведучих.

Автор сценарію повинен мати чітку уяву про те, чому ним запропонована саме така кількість Ведучих, або чому саме вибрані ці персонажі, бо іноді трапляється такі ситуації, коли через невмотивованість деяких елементів сценарної структури особи окремих персонажів, їх кількість, їх вчинки та висловлювання, навіть їх сценічні взаємовідносини подекуди мають випадковий характер, що свідчить про непрофесійність сценарію в цілому.

Драматичний конфлікт, тобто суперечка або зіткнення персонажів за якоюсь проблемою, є обов'язковим елементом кожного сценарію, кожної п'єси, кожного драматургічного твору. Це загальновідоме, аксіоматичне положення інколи заперечується деякими фахівцями, котрі вважають, що в сценаріях масових театралізованих видовищ, побудованих на документальному матеріалі, а також в сценаріях розважальних програм та конкурсних видовищ, в яких нема звичайного сюжету, а є лише наскрізна тема, конфлікту взагалі нема і він там зовсім непотрібний. Це твердження слід вважати не просто дещо суперечливим, а взагалі помилковим.

Конфліктність загалом є універсальним засобом людського буття. Загальна основа конфлікту – це недосягнуте духовне благо людини або початок неприйняття існуючого буття.

Драма – це боротьба, а конфлікт – її рушійна сила. В ньому серцевина драми, її змісту, її моральний пафос. Драматичний конфлікт

знаменує собою вищий ступінь драматичних протиріч. Його виникненню передують виникнення драматичних колізій (колізія – це зіткнення інтересів). Отже, колізія, розглянута в динаміці, і є конфлікт. Поряд з цим, драматург розвиває дію у певному середовищі – вибирає обставини, необхідні для виникнення драматичної боротьби, для розвитку дії. Для того, щоб людина пережила драму, потрібні обставини, які, як з кременю вогонь, викрешували б з її душі небезпечно полум'я драматичної дії.

Лише в тому разі, коли людина здатна до такої дії, нашоувхується на надзвичайні перешкоди і водночас на обставини, що вкрай розпалюють її жагу, виникає драма. У сумнівах між спокусою і небезпекою, між великою надією та загрозою загибелі досягає душа людини найгострішого напруження, вольове прагнення перетворюється на істинну пристрасть.

Такі надзвичайні події і обставини, за яких воля героя набуває характеру єдиного прагнення, мають назву «драматичного вузла» або «перипетії». Яскравим прикладом розвитку драми може бути п'єса Л. Українки «Лісова пісня».

Виходячи з вищевказаного, можна визначити: конфлікт у драмі є зіткнення протилежних сил, боротьба за досягнення мети, подолання перешкод, а також протиріччя між невідомістю і бажанням розкрити її. Він виникає з двох причин: 1) прагнення персонажів до різної мети; 2) досягнення однієї мети різними шляхами. Важливо в цьому процесі визначити основний предмет конфлікту, тобто за що йде боротьба. Крім того, необхідно пам'ятати, що боротьба повинна розпочатися і завершитися в рамках п'єси. Інтерес глядача – чим це закінчиться? – має бути задоволеним.

Завершення конфлікту в різних п'єсах здійснюється по-різному. Основними прийомами вирішення конфлікту є:

1. Конфлікт вичерпаний. Такий прийом найчастіше зустрічається в жанрі трагедії (В. Шекспір «Ромео і Джульєтта»). Зникає об'єкт конфлікту – зникає і конфлікт.

2. Конфлікт вирішений. У цьому разі конфліктуючі сторони домовилися між собою, поступилися.

3. Конфлікт знятий, причому силами чи персонажами ззовні Бог, дзвінок зверху чи телеграма тощо).

4. Підміна об'єкта (предмета) конфлікту (з негативного героя, автор робить позитивного).

За характером конфлікт у драматургії має два типи: антагоністичний, тобто ворожий, непримиренний (трагедія, драма) та неантагоністичний, тобто конфлікт відносно мирного характеру (драма, комедія).

За змістом конфлікт поділяється на три типи: світоглядний (філософський), моральний (зустрічається переважно в психологічній драмі), соціально-побутовий.

Конфлікт розвивається в дії. Дія – це усвідомлена цілеспрямована активність, зосереджена на досягненні певної мети, а виявляється вона у словах, вчинках, тобто в драматичній дії. Чому у словах? Саме в драматичному творі, де люди борються, слово є не лише містком між двома діями – воно саме є дією, ритмізованою, поетично перетвореною, іноді незрівнянно гострішою, страшнішою, ніж дія фізична. Адже команда «стріляти» може пролунати не дуже голосно. Завдяки дієвій природі діалогу драма є, водночас, літературним твором і сценічним матеріалом.

Слово у драматичному творі підлягає розгляду як думка, як почуття, як образ, як звукосполучення, як ритм; але, передусім, воно потребує аналізу як дія в ряду, в ланцюгу інших дій, бо це є слово-дія, слово-вчинок. Отже, головним у драматичному творі є не сама наявність діалогу як такого, а його дієвість.

У складній динаміці драми виділяють: єдині дії окремих ролей, які впливають на основну дію і створюють єдину дію драми – центральну лінію драматичної боротьби. Драматичний твір є перш за все картина єдиної дії, єдиного прагнення.

Перш, ніж сказати про причини незгоди з цими поглядами, треба згадати про природу драматичного конфлікту. Що ж таке драматургічний конфлікт? Це процес подолання головним героєм або героями життєвих перешкод, що стоять на шляху до певної цілі. І як влучно зауважив О. Червинський, конфлікт – «це сума обставин та перешкод, які героям необхідно подолати на шляху до предмету своїх спрямувань». Можна також сказати, що конфлікт в драматургії – це художній засіб, який полягає у зображенні якогось протистояння, протиборства, драматичної боротьби в ім'я ствердження певних ідеалів і досягнення конкретних цілей. Під час цього протистояння і розв'язується суперечка між представниками протилежних гуртів персонажів, окремих таборів, носіями протилежних поглядів.

Уподобання сценариста завжди належать одному з цих таборів, носіям однієї з ідей, що особливо добре помітно у традиційній театральній драматургії та у так званих сюжетних сценаріях. Там стає найчіткішим розподіл дійових осіб на наших та не наших, на позитивних та негативних – цей розподіл відбувається саме по конфлікту. Але школи драматургії афішують таку собі надконфліктність своєї власної позиції. Та ця нейтральність уявлена, бо якщо сценарист демонструє байдужість до подій, що відбуваються у сценарії, то навіщо він взагалі над ним працює, нащо пише?

Типи драматичного конфлікту. Порівнюючи драматичні конфлікти сюжетної театральної п'єси та тематичного сценарію масового театралізованого заходу можна впевнитись, що це явища одного гатунку, але інколи не дуже схожі один на одного за формою та засобами їх втілення, а саме:

– в театральній п'єсі конфлікт – це персоніфіковане зіткнення ідей з якогось найголовнішого, глобального питання, що, як вже вказувалось вище, звичайно має форму драматургічної боротьби окремих дійових осіб або груп персонажів;

– в сценарії масового театралізованого видовища конфлікт – це протиставлення дійсних фактів, шарів документального матеріалу, що не має форми персоніфікованого конфлікту, а лише має вигляд зіткнення, зіставлення окремих фактів та фрагментів матеріалу, творчого змагання окремих частин та номерів, які складають структуру сценарію.

Ці два різновид драматичного конфлікту, безумовно, мають всіляке право на існування, незалежно один від одного. Але що не має права на існування, так це постійні спроби створення так званої безконфліктної драматургії. Сумний досвід у створенні такого роду драматургічних «шедеврів», що мав, на жаль, місце у вітчизняній драматургії наприкінці 40–х – на початку 50–х років минулого сторіччя, красномовно довів, що так званий конфлікт доброго з ще кращим аж ніяк не може замінити конфлікт, притаманний класичній драматургії.

Теоретики драматургії виділяють два головних типи конфлікту – це зовнішній конфлікт, тобто такий, який відповідає так званим об'єктивно існуючим мотивуванням вчинків, та внутрішній конфлікт, тобто такий, який відповідає так званим внутрішнім, або особистим мотивам, яким користуються дійові особи твору.

Типи конфліктів, які зустрічаються у драматургії взагалі, можна також виявити шляхом порівняльного аналізу п'єс та сценаріїв різних жанрових різновидів. І лише на ґрунті такого аналізу можна зробити висновок щодо найтипівіших варіантів драматичних конфліктів. Цей типологічний ряд може мати приблизно такий вигляд:

Варіант А – конфлікт ідейно–соціальний;

Варіант Б – конфлікт морально–етичний;

Варіант В – конфлікт ситуаційний.

Вказані три різновиди драматичного конфлікту перелічені в послідовності, що обумовлена частотою їх використання. Кожний драматургічний твір побудований на одному з вищеназваних варіантів конфлікту, а інколи на декількох водночас.

Окрім цього типологічного ряду у сучасній теорії драми існують і деякі інші пропозиції щодо типів та різновидів конфліктів за їх суттєвими ознаками, а саме конфлікт–розмежування, конфлікт–протиставлення, конфлікт–зіткнення, а також конфлікти головні та паралельні, або допоміжні. Ще існує розподілення конфліктів, що типові для театральної драматургії – це конфлікти хибні або помилкові, а також додамо ще й запропоновані теоретиками драми конфлікти прямі та опосередковані тощо.

Конфлікт чи конфліктна ситуація? Існує безліч варіантів сценаріїв масових театралізованих вистав з чітко виявленим драматургічним конфліктом, але існують і такі, в яких виявити та сформулювати конфлікт іноді буває важкувато. На відміну від театральної п'єси, де конфліктна структура завжди зафіксована у протистоянні протилежних ідей та персонажів, що ці ідеї ототожнюють, у сценаріях масових театралізованих заходів існує багато різноманітних варіантів побудови конфліктної ситуації.

Драматург, який створює логічну послідовність елементів майбутнього сценарію, повинен точно визначити те, які вірогідні факти та документи вступають у суперечку, у протистояння – і тим самим створюють конфліктну ситуацію. В дещо спрощеному варіанті драматургічний конфлікт може бути виражений відомою формулою «за–проти». Саме він, конфлікт, рухає дію сценарію добре відомими сходинками, що зветься елементами композиції: експозицією, зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією та інколи розв'язкою.

У будь-якому випадку конфлікт драматургічного твору може бути розглянутий як той самий елемент сценарної структури, що спонукає дійових осіб до дії, до здобуття потрібного результату. А відсутність в сценарії конфлікту – це лише підтвердження думки про те, що у вказаного драматурга нема ніякої підстави займатись сценарною творчістю.

Для того, щоб конфлікт сюжетної театральної п'єси та конфлікт безсюжетного сценарію масового театралізованого заходу мали в очах сценаристів–початківців певні зовнішні ознаки, рекомендується першому залишити традиційну назву конфлікт, а другий називати трохи інакше – конфліктною ситуацією.

Що ж воно таке – конфліктна ситуація?

Якщо у документальному за матеріалом сценарію масового театралізованого заходу йдеться про долю якоїсь конкретної людини, а факти реальної біографії свідчать про випробування, що припали на життя нашого героя, то, мабуть, не зайвим буде таке питання: а чи не конфліктна ця ситуація? А якщо ні, то що таке тоді ця сама

драматургічна конфліктна ситуація? Або якщо у конкретному сценарії завжди відбувається творче змагання виконавців, в результаті якого хтось одержує моральну перемогу, а хтось відчуває поразку, то це хіба не конфліктна ситуація? Відомо, що в сценарії концерту або конкурсно-розважальної програми окремі номери та тематичні блоки номерів розташовуються у послідовності художньої довершеності, а це і є конфліктна структура змагання.

Якщо у сценарії дитячого новорічного свята, що побудовано, як завжди, на дуже умовному, приблизному сюжеті, де відбуваються досить традиційні за змістом і формою зіткнення добра і зла через взаємовідносини казкових персонажів, то чи це не є конфліктом?

Для більшої переконливості пошлемось на думку широковідомого режисера-постановника багатьох масових театралізованих заходів Д. Тихомирова, який писав: «...Природа драматичного конфлікту в театрі та театралізованій виставі ідентична, тому що у наявності зіткнення життєвих протиріч, зіткнення людських вчинків, ідей, пристрастей і т. ін. Але є суттєва різниця: коли в драматургії театру протиборствують окремі герої або певна соціальна група, що узагальнює явища добра і зла, то у театралізованій виставі, найчастіше, у ролі «героя» виступають основні соціальні сили суспільства, а якщо вводяться окремі персонажі, то вони є яскравими представниками цих сил».

Одним з найважливіших складових елементів будь-якого твору літератури та мистецтва ми вважаємо художній образ, який у сценарній практиці частіше зветься сценарним ходом. Значення цього структурного елементу драматургічної першооснови масового театралізованого видовища настільки важливе, що його відсутність або помилкове використання яскраво свідчить про непрофесійність сценариста. Саме тому кожний художній твір, в якому відсутній художній образ, не може вважатися художнім твором, а тому не має права на існування та не підлягає обговоренню.

Вищезгаданий сценарний хід, що майже невідомий широкому глядацькому загалу, здавна існує в сценарній практиці, інколи під іншими назвами – це ляс-стрибок у С. Ейзенштейна, трюк-сюжет у В. Ардова тощо.

Існує своя специфіка у побудові та використанні художнього образу у звичайній театральній драматургії, у кінодраматургії та драматургії телебачення. Цей специфічний елемент, безумовно, присутній і в сценаріях масових театралізованих видовищ.

Що таке «сценарний хід»?

Як вже згадувалось вище, сценарний хід – це художній образ твору, втілення його головної думки, матеріалізована ідея сценарію і,

водночас, специфічний конструктивний засіб, за допомогою якого збирається, оброблюється, монтується в єдине ціле увесь драматургічний матеріал. Окрім того, він є формою обособлення надзавдання, акумулювання багатофункціональної метафори, а за характером свого використання він більш за все схожий на пісенний рефрен або приспів, тобто тематичний лейтмотив. І тому сценарний хід працює таким чином, що час від часу нагадує читачам чи глядачам, навіщо, заради чого створений той чи інший драматургічний твір.

Оскільки феномен асоціативного світосприймання існує у самій природі людського мислення, то література обов'язково використовує його для створення більш яскравої, наочної форми сценарію.

Сценарний хід завжди складається з двох важливих компонентів: з самого художнього образу у формі мовної дефініції та з адекватних форм і засобів реалізації вказаної дефініції.

Методика пошуку сценарного ходу. Знайти вищезгаданий сценарний хід та грамотно сформулювати його часом буває досить важко. Пошук потрібного варіанту сценарного ходу іноді буває занадто складним, особливо для початківців. Саме від них інколи можна почути нарікання на те, що пошук яскравого асоціативного, узагальнюючого художнього образу дуже ускладнює життя сценаристам. І тому в деякого з студентів, що вивчають «Сценарну майстерність», виникає наївно-радісне здивування з приводу того, що після довгих пошуків, помилок та невдач цей самий майже неловимий сценарний хід несподівано відшукується та й ще і виявляється дуже простим, яскравим та точним.

А справа полягає у тому, що кожний художній образ споконвічно закладений у тому матеріалі, яким володіє драматург, знаходиться у тому матеріалі. Цей образ поки що має форму якоїсь думки, яку ще треба відшукати, ще треба сформулювати та знайти необхідні засоби втілення її у сценарну структуру.

Не буває такого сценарного матеріалу, в якому не був би закладений цей хід, тобто образ, буває лише той, в якому автор не знайшов, не зумів його знайти.

Ускладнення процесу пошуків сценарного ходу відбувається на етапі формулювання головної думки, в якій втілюється художній образ, та створення адекватного варіанту її матеріалізації. Численність спроб та різних помилок, які обов'язково виникнуть в процесі творчих пошуків, збагатять драматургічну форму сценарію, допоможуть авторові набути необхідний досвід, зосередитись на пошуках найкращого з варіантів ходу. І в якусь мить, коли усі варіанти авторського рішення сценарного ходу, всі характерні риси художнього образу несподівано співпадуть, виникне своєрідний емоційний сплеск – і приходять яскраве і просте порозуміння художнього образу сценарію.

Наприклад, якщо проводиться масовий театралізований захід, присвячений святу Дня перемоги, 9 травня, то треба, мабуть, нагадати глядачам про дуже велику ціну тієї перемоги, про необхідність берегти пам'ять про тих, хто заплатив своїм життям за це свято, і виказати свою повагу до тих ветеранів, котрі дожили до нашого часу. Таким чином, образ пам'яті стає головною ідеєю, провідною думкою сценарію. Реалізувати цей образ можна досить різноманітно: через присутність у залі ветеранів, через прояв великої поваги до них, через демонстрацію документальних пам'яток цього часу (фотографій, документів, якихось речей, що залишились – солдатського та офіцерського вбрання, зброї, нагород тощо). Можна, припустимо, вивести на сцену ще й п'ятірку Ведучих, кожний з яких втілює образ одного з воєнних років. Кожен з Ведучих може бути вдягнений у відповідну військову форму того часу, розповідати про події «свого» року тощо.

Ускладнення у пошуках сценарного ходу виникають найчастіше через відсутність необхідних фахових навичок, а також через нездатність сценариста чітко сформулювати найголовніші у вибраному художньому образі риси та знайти необхідні засоби їх реалізації.

У випадку появи ускладнень з формулюванням сценарного ходу та пошуків засобів його реалізації необхідно звернути увагу на якусь яскраву дрібницю – сценічний атрибут, елемент художнього оформлення, мізансцену, світлову партитуру, слово, мелодію тощо – треба звернути увагу всіх присутніх на потрібну деталь, а вже через неї будувати необхідний художній образ, знайшовши відповідні засоби його реалізації.

Засоби реалізації сценарного ходу. У драматургії масових театралізованих заходів, як свідчить сценарна практика, вживаються три найголовніші варіанти засобів реалізації образної структури сценаріїв:

а) варіант тематичний (або інакше – звуковий) – в ньому використовуються лише ті засоби, які сприймаються за допомогою слуху: це слова, музика, різні шуми;

б) варіант дійовий – в цьому варіанті використовуються різноманітна сценічна дія, вчинок персонажу, сценічний рух, що повторюється або без змін, або з якимись варіантами, з'явлення та зникнення дійових осіб, те, що відбувається на сцені;

в) варіант речовий – це використання якихось речей, які легко упізнаються глядачами та асоціюються з головною думкою сценарію.

Варіанти б) та в) сприймаються глядачами візуально, вони мають певну перевагу над варіантом а) через те, що краще сприймаються, краще запам'ятовуються. Використання в одному сценарії декількох варіантів реалізації сценарного ходу зустрічається досить часто.

Функції сценарного ходу у драматургічній структурі. Розробляючи сценарний хід драматургічного твору, сценарист повинен мати достатнє уявлення про те, навіщо саме цей сценарний хід йому потрібний, яку роботу він виконує у сценарії та які в нього функції. Якщо сценарний хід так чи інакше знайдений, але не дуже зрозуміло, як саме його використовувати, треба пригадати яким чином функціонує художній образ в сценарії.

Аналіз різноманітних сценарних творів свідчить про те, що основними службовими функціями, для використання яких і потрібний сценарний хід, є саме такі:

Функція образостворююча її зміст полягає в тому, що сценарний хід в умовно–узагальнюючій формі втілює найголовнішу думку сценарію, його образ.

Функція формоутворююча її зміст полягає в тому, що сценарний хід використовується як засіб, за допомогою якого створюється форма драматургічного твору, що надає йому певного зовнішнього вигляду.

Функція конструктивна її зміст полягає в тому, що сценарний хід зв'язує всі окремі фрагменти, всі частини та епізоди сценарію у якійсь логічній послідовності, виконуючи роль своєрідного драматургічного каркасу.

Функція прокладно–з'єднувальна її зміст полягає в тому, що сценарний хід, який не повинен весь час знаходитись в сфері глядацької уваги, завжди «миготить», тобто з'являється та зникає, уявляючи з себе не безперервну лінію розвитку сценарної структури, а скоріше умовний «пунктир». Сценарний хід завжди повинен проявлятися проміж окремими епізодами, на їх «кордонах», а тому завжди виконує дві важливі ролі: роль такої собі «перебивки», що розсуває сусідні фрагменти та дає змогу глядачам трохи перевести дихання, приготуватись до сприйняття наступного епізоду, а також роль «містків» поміж епізодами, зв'язуючи окремі частини сценарію в єдине ціле.

Функція сигнальна її зміст полягає в тому, що кожне нове «включення» сценарного ходу є умовним сигналом, який сповіщає про кінець одного епізоду та початок наступного.

Закономірність «пульсації» сценарного ходу. Ретельний аналіз особливостей двох останніх функцій сценарного ходу – прокладно–з'єднувальної та сигнальної – доводить досить впевнено, що ці дві функції потребують деяких додаткових коментарів. Так званий «пунктирний» варіант використання сценарного ходу викликаний до життя тим, що його нерухоме, стабільне положення швидко приведе до звикання та до неприйняття глядачами того чи іншого варіанту ходу.

Саме тому і звертаються сценаристи до «пульсуючого» варіанту проявів сценарного ходу.

Ця «пульсація» ходу, його появлення та зникнення є обов'язковою умовою існування цієї важливої складової частини сценарної структури. Виведена дослідниками чітка закономірність цих повторів, кількість яких залежить від кількості головних епізодів сценарію: з'являючись обов'язково на початку сценарію перед першим епізодом, сценарний хід уклинюється проміж усіма останніми епізодами та обов'язково закриває всю сценарну структуру наприкінці. Тому кількість появ сценарного ходу у будь-якому сценарії може бути зафіксована у нескладній формулі $X + 1$, де X – це кількість епізодів сценарію. Наприклад, у сценарії, що має п'ять епізодів, сценарний хід «миготить» шість разів, на вісім епізодів він з'являється дев'ять разів тощо.

Якби сценарний хід не мав такої чіткої послідовності своїх появлень, а «миготів» будь-як, не зважаючи на кількість епізодів, то в такому випадку сценарний хід швидко би забувся, не зафіксувався потрібним чином в свідомості глядачів. Регулярність та чистота коливань сценарного ходу робить його наочним, наче ота синя «блїмалка» на даху спецмашини, що з сиреною мчить вулицею навпростець. Сценарний хід, що «пульсує», привертає до себе увагу завдяки саме отій чіткій фіксації у ряду подій сценарію. Авжеж, в автомобіля, який в нічній темряві завертає за ріг вулиці, палають позаду відразу два червоних ліхтарика, один з яких «миготить» – він і привертає до себе увагу перш за все.

У початкуючих сценаристів може виникнути помилкове уявлення про те, що сценарний хід є якимось стереотипним «клїше», яке постійно бездумно повторюється. Такий сценарист повинен на власному досвіді переконатися в тому, що якщо постійний варіант контакту художнього образу сценарію не працює на ідею, на нього досить швидко перестають реагувати глядачі. Згадаймо, як у телепередачах, коли треба звернути увагу на якийсь запис, зображення тощо, ця деталь починає «миготіти», блїмати, підкреслюючи необхідне. Таким чином, вважати «пульсацію» сценарного ходу якимось відкриттям, чим-то новим аж ніяк не можна. Це явище існує здавна, можна називати його «пульсацією», можна строкатістю, можна «миготінням» – справа не в назві. Повторення появ сценарного ходу інколи сприймається як прояв непрофесійності сценариста, як причина певної одноманітності, що інколи викликає критичне ставлення до сценарної справи. Але таке сприйняття повторів сценарного ходу, повторів думки, яка висловлюється в різноманітній формі, слід вважати помилковим. Можна нагадати і приклад з приспівом або рефреном у піснях – він повторюється декілька разів дослівно, інколи без усяких змін, і ніколи зайвим не буває, бо саме через

нього фіксується якась найголовніша думка, ідея пісні у свідомості слухачів. Тому справа не у самому повторенні, а в його якості, в тому, чи грамотно, чи професійно це робиться. Сам же факт повторення – це технічний прийом, форма виразу думки.

Постійне звертання драматурга до сценарного ходу, його повторення організує певний темпо–ритм наступного видовища, а ритм, як вважав відомий дослідник техніки віршування, автор «Поэтического словаря» О. Квятківський, «це хвилеподібний процес періодичних повторень...».

Наведемо декілька прикладів таких повторень: в літературі зустрічається опис того, як іноді організуються акторські творчі вечори. На сцені, що прикрашена різноманітним реквізитом тих вистав, в яких брав участь винуватець свята, ставлять велику підставку–пюпітр з афішами його вистав. Актор грає одну сцену за іншою, перегортаючи афіші на пюпітрі. Це перегортання афіш (а кожна нова афіша передувала сцені з певної вистави) закінчилось тим, що відкрився великий паперовий аркуш афішного розміру, але зовсім чистий. Майже зовсім, бо на ньому було лише три великі крапки. Це натяк на те, що нашого актора ще чекають нові ролі, що продовження буде. Таким чином, сценарним ходом всього творчого вечора актора стає його творчість, а засобом реалізації цієї думки стає перегортання сторінок–афіш та фрагменти вистав з кінцевим звертанням уваги на чистий аркуш та три крапки, тобто нагадування про те, що зроблено та думки про майбутнє, про ці самі три крапки.

Ще одним яскравим прикладом творчого використання сценарного ходу в драматургії масового театралізованого заходу є структура концерту відомого фестивалю мистецтв імені С. Міхоелса. Головним персонажем цього театралізованого видовища став образ звичайної простої людини, доля якої завжди важка, де б вона не жила. їм став образ старого Тев'є з повісті Шолом–Алейхема «Тев'є–молочник» та драми Г. Горіна «Поминальна молитва». Центральний монолог Тев'є про сенс людського буття, повторювався багаторазово на протязі всього концерту, через кожні декілька номерів. На російській мові цей монолог виконав російській артист, на ідиш – єврейський, на англійській монолог читав американець, а на українській – народний артист України Б. Ступка.

Основний «будівельний матеріал» у руках режисера масового дійства – номери найрізноманітніших видів і жанрів. Слід сказати, що остаточного, раз і назавжди визначеного переліку жанрів, бути не може, тому що життя постійно змінює їх: щось відмирає, а щось, навпаки, виникає під впливом різних соціальних факторів. Основними ж, найбільш розповсюдженими у режисерській практиці є такі номери:

Розмовні жанри – виконання віршів (сольне), виконання прози, конференс сольний, конференс парний, фельєтон, монолог, скетч, пародія, інтермедія, дикторський текст.

Музично–розмовні жанри – куплети, музичний фельєтон, монолог, скетч, літературно–музична композиція.

Музика інструментальна – соліст–інструменталіст (фортепіано, скрипка і тощо), оркестр симфонічний, оркестр духовий, оркестр народних інструментів, інструментальний ансамбль, джаз.

Музика вокальна – виконання класичних творів, сольна естрадна пісня, виступ вокально–інструментальних ансамблів, хорова – академічний хор, хорова – народний хор – сольна народна пісня.

Музика в номерах: оригінального жанру, танцювальних тощо.

Класика – танець сольний, танець дуетний, група артистів балету.

Народний танець – сольний танець, група солістів, масовий танець.

Естрадний танець – сольний, танцювальний дует, ансамбль естрадного танцю.

Оригінальний жанр – пантоміма, акробатичний номер, повітряний політ, жонглери, акробати, клоунада, ілюзійний атракціон, кінноспортивний номер.

Спорт – сольні номери художньої гімнастики, групові номери художньої гімнастики, акробатика (сольна і групова), танець на льоду.

Особливості деяких жанрів номерів

Зупинимося детальніше на особливостях деяких жанрів.

Обов'язковим для кожного концерту чи видовища є конференс. Він може бути стриманим, навіть суворим – лише оголошення номера, може бути тематичним, може представляти репризи, монологи, фейлетони, інтермедії, – у цьому випадку вихід конференсьє перетворюється на самостійний концертний номер. Однак конференсьє повинен пам'ятати, що основним його завданням є об'єднання окремих розрізнених номерів у єдине ціле.

Конференсьє, по суті, є господарем видовища. Він повинен уміти надати вечору святковості, зробити його приємним, цікавим і для глядачів, і для артистів. Це нелегке завдання, і щоб стати конференсьє, потрібно мати особливі людські і акторські дані.

Насамперед конференсьє мусить досконало володіти словом, йому потрібно бути вправним імпровізатором, дотепником, співрозмовником, здатним відразу ж відповідним чином вплинути на глядача, обіграти непередбачену «накладку». Конференсьє повинен бути різноманітно обдарованим артистом, який сам уміє працювати в різних жанрах. У той же час, виявляти ці здібності він може лише в необхідні моменти, щоб не зіпсувати враження від виступу інших артистів, не заступити їх, а

навпаки, сприяти яскравішому розкриттю. Індивідуальності кожного номера. Від конференсьє часто залежить структура концерту, тому він має володіти ще й організаторськими здібностями, відчувати атмосферу концерту, його ритм, темп, адже йому слід впливати на них – від цього залежить успіх видовища.

Розглянемо деякі складові частини конференсу, що можуть існувати й окремо як самостійні концертні номери. Це насамперед – монолог, фейлетон, інтермедія.

Естрадний монолог – може бути ліричним, гостро характерним, публіцистичним. Монолог – це форма естрадного виступу. У монологі розкриваються найрізноманітніші аспекти життя, але не так гостро як у фейлетоні, часом бувають поєднані розмовні та музичні частини.

Естрадний фейлетон. Естрадний фейлетон успадкував від газетного фейлетону окремі його риси: публіцистичність, гостру сатиричну спрямованість. Він має багату палітру сатири і гумору – від легкого жарту і м'якої іронії до іронії злої, до сарказму й гротеску.

Актор, виконуючи фейлетон, повинен звертатися до глядачів від власного імені, ніби він творець тексту.

Естрадна інтермедія або мініатюра – найчастіше інтермедією називають коротку сцену жартівливого змісту, що виконується одним або кількома акторами, це своєрідний мікроспектакль, де дія, як і в будь-якому спектаклі відбувається на очах глядачів.

Скетч – маленька п'єса, яка виконується двома–трьома акторами, відрізняється від інтермедії тим, що у ній декілька сюжетних поворотів, а не один, як в інтермедії.

Інтермедію, сценку, скетч нерідко об'єднують спільною назвою – мініатюра. Зміст мініатюр повинен бути досить витонченим, дотепним.

Інші жанри номерів:

Частівки – музично–розмовний жанр. Особливість частівки – злободенність, гранична стислість, виразність форми, змістовність. Сучасна частівка, створена на конкретному матеріалі, є незамінним за своєю оперативністю жанром.

Пародія – досить поширений музично–розмовний жанр. Пародією називають гумористичну або сатиричну імітацію певного твору мистецтва з дотриманням лише зовнішніх ознак оригіналу. За своїм характером пародії поділяються на приятельський шарж і на сатиричну пародію.

Пантоміма – вистава, в якій передача інформації відбувається без слів, за допомогою рухів та міміки. В. Мейєрхольд говорив про цей жанр так: «...у цих мовчазних п'єсах при їх інсценізації розкривається для акторів і режисерів уся сила первинних елементів Театру: сила маски, жесту, руху та інтриги»? Емоційний вплив пантоміми настільки

великий, що до неї зверталися навіть великі майстри слова. Наприклад, Гоголь у своєму «Ревізорі». Згадаємо фінал комедії. Німа сцена – це масова пантоміма.

Отже, основою видовища є номер – невеликий, завершений за змістом і думкою твір. Кожен номер має чітко визначені межі, має стрімкий розвиток, слово, звернене до глядача у номері, повинно бути живим, гострим, знаходити відгук в його душі.

Найважливішим компонентом номера є творча індивідуальність виконавця, завдяки якій створюється художній характер, сценічний образ. Завдання режисера – допомогти актору знайти свій образ, виявити риси артистичної особистості. «Режисер – дзеркало, яке відображає індивідуальні якості актора», – говорив В. Немирович–Данченко. Тож кожен номер, будь-якого жанру, є результатом копіткої, щоденної праці його творця і несподіваних осяянь, вільної творчої імпровізації.

ТЕМА 7. ЖАНР СЦЕНАРІЮ

1. Жанрові різновиди сценаріїв масових театралізованих видовищ.
2. Прив'язка сценарію.
3. Попередня інформація про масовий театралізований захід.

Специфічний термін мистецтвознавчої (літературознавчої, музикознавчої, кінознавчої тощо) професійної термінології походить від французького слова, яке означає рід, вид, різновид. А звуться жанром характерні ознаки певної групи творів, що є однаковими для змісту та форми усіх творів цієї групи, їх тематичної спрямованості, стилю, а також відношення автора до подій, які у цих творах зображуються, до їх змісту. Ще жанром, або жанровим різновидом, інколи називають сукупність характерних рис, що притаманні певній групі творів, та ті чи інші специфічні засоби художнього відтворення дійсності.

Якщо розглядати увесь існуючий типологічний ряд творів літератури та мистецтва – рід, вид, жанр, то саме жанри і змінюються найчастіше, бо у творчому процесі під впливом подій у оточуючому середовищі постійно відбувається зміна жанрових ознак, а це є результатом оновлення соціально–естетичних категорій та суспільства у цілому. Все це вимагає від творчої особи постійних пошуків нових рис, що характеризують ту чи іншу групу творів, а кожний окремий твір має у своїй зовнішній та внутрішній структурах риси, які відповідають життєвим проблемам, особливостям використаного матеріалу та обдарованості конкретного автора.

Жанрові ознаки твору мають дещо умовний характер, як і саме поняття про жанр, бо у сьогоденні відбувається постійний процес взаємодії, взаємозбагачення усіх жанрових різновидів.

Практика сценарної творчості красномовно свідчить про те, що одна і та ж тема, один і той же матеріал можуть бути використані для різних жанрових різновидів сценаріїв. Структура жанрової приналежності у драматургії масових театралізованих видовищ, на жаль, майже недосліджена. Традиційний жанровий розподіл драматичних творів на трагедію, комедію та драму, а також їх численні різновиди, у сценарній справі майже недійсні. Хоча в сценаріях і залишається визначення жанру за основним, переважним характером дії, за засобом вирішення драматургічного конфлікту.

Сценарист, який має певний задум створення сценарію масового театралізованого заходу будь-якого тематичного напрямку, повинен чітко уявляти собі, в якому саме жанрі він збирається працювати. Невизначеність жанрової структури сценарію тягне за собою невизначеність авторської позиції, тому що жанр літературного твору

обумовлюється тим ракурсом, який вибрав для освітлення тієї чи іншої теми сценарист.

Аналізуючи найголовніші жанри сценаріїв масових театралізованих видовищ, треба неодмінно врахувати деяку умовність будь-якої класифікації, її експериментальний характер. Тому ні в якому разі не слід вважати, що не може бути якогось іншого підходу до проблеми типології. Жанрова приналежність сценарію, особливо документального, залежить, в першу чергу, від того, як побудований той чи інший драматургічний твір, чи залежить він від засобів створення сценарію, що обрані автором, від авторської позиції щодо головної проблеми сценарію.

Таким чином, жанр або тип сценарію визначається за обраною драматургом формою літературного фіксування, за тематичною спрямованістю твору, за методикою опрацювання документально-художнього матеріалу, а також за специфічними особливостями кожного жанрового різновиду сценарної літератури.

Типологія жанрів сценаріїв масових театралізованих заходів. Типологія драматургії масових театралізованих заходів остаточно не розроблена, але деякі фахівці вважають, що серед цих різновидів різноманітних заходів, які здебільшого є так званими тематичними вечорами, перш за все, називають вечір-портрет, коли йдеться про театралізовану біографію певної конкретної людини або якогось людського гурту, який об'єднує щось спільне (фах, сімейні відносини, місце проживання, спільне навчання та робота тощо). Потім у такому умовному типологічному ряду ідуть вечори-оповідання, коли йдеться про досить повний перелік фактів, подій, характерів, місць дії і т.і. Популярною була і така форма, як вечори-ритуали, які завжди присвячені якійсь важливій події, спогадам про минуле або змінам в житті великого гурту людей (наприклад, ритуал посвячення в професію, прийняття військової присяги, церемоніал вручення дипломів, покладення квітів до пам'ятних місць тощо). А ще називають як самостійну одиницю так званий вечір-репортаж, що має підвищену документальну основу і використовує найрізноманітніший фактологічний матеріал.

Якщо зважити на теоретичні дослідження фахівців радянської доби, то в очі кинуться заідеологізовані варіанти тематичних театралізованих заходів, які залишились у нещодавньому минулому. Маються на увазі різноманітні мітинги – мітинг-рапорт, мітинг-концерт, мітинг-реквієм, тощо. Однією з типових рис сценарної структури такого заходу завжди була підвищена зацікавленість сценариста місцевим документальним матеріалом, що має безпосереднє відношення саме до певної глядацької аудиторії.

Отже, фахівці, що знаються у теорії драматургії масових театралізованих заходів, неодноразово робили спроби встановлення типологічного ряду найпоширеніших жанрових різновидів сценаріїв. Але, на жаль, однієї загальної схеми, за якою визначаються жанри існуючих варіантів сценаріїв масових театралізованих видовищ, нема і досі. Висловлюючись з приводу складності класифікації сценарних форм, відомий теоретик вказаного сценарного напрямку О.І. Чететін зауважив, що «будь-яка класифікація в мистецтві недостатня». Хоча автор робить спробу такої класифікації – ось вона:

«агітаційно–художня вистава,
літературно–музична композиція,
театралізований концерт,
масове театралізоване свято».

Найголовніші жанрові різновиди сценаріїв масових театралізованих видовищ. Враховуючи все, що зроблено у цьому питанні нашими колегами та попередниками, пропонуємо ще один можливий варіант типологізації, який побудований за найважливішим принципом – від простішого до складного, тобто у перелік вказаних жанрових різновидів сценаріїв масових театралізованих видовищ закладений принцип послідовного ускладнення кожної наступної «сходинки» цієї типологічної «драбини». Враховується також і різноманітність методик створення кожної з запропонованих жанрових версій сценаріїв масових театралізованих видовищ.

Варіант переліку вказаних нижче жанрових різновидів сценарних творів є одним з можливих, але не єдиним і остаточним, він, можливо, ще потребує уточнень, а тому не виключається можливість існування інших типологічних варіантів.

Отже, у сценарному сьогоденні існують або найчастіше зустрічаються такі різновиди сценаріїв масових театралізованих заходів, або їх жанри:

1. Сценарій літературного монтажу.
2. Сценарій літературно–музичної композиції.
3. Сценарій концерту (збірного, тематичного, театралізованого).
4. Сценарій тематичного масового театралізованого заходу, що побудований на документальному матеріалі.
 - 4.1. Сценарій заходу, що присвячується загальнодержавній даті.
 - 4.2. Сценарій заходу, що присвячується ювілейній даті.
 - 4.3. Сценарій заходу, що присвячується представникам певної професії (присвячення у професію).
 - 4.4. Сценарій заходу, що присвячується певній людській спільноті, колективу, товариству тощо.
 - 4.5. Сценарій заходу, що присвячується певній людині (вечір–

портрет).

4.6. Сценарій заходу, що присвячується урочистому врученню документів (паспортів, перепусток, студентських квитків).

4.7. Сценарій заходу, що присвячується вшануванню заслужених людей (ветеранів, чемпіонів, героїв тощо).

4.8. Сценарій сатирично–гумористичної вистави на місцевому матеріалі («капусник»).

5. Сценарій, що присвячується певній релігійній темі.

6. Сценарій урочистого ритуалу.

7. Сценарій конкурсно–розважальної програми.

8. Сценарій заходу, що побудований на зразок відомих телевізійних передач.

9. Сценарій свята, що проводиться просто неба.

10. Сценарій святкового проходження або кавалькади.

11. Сценарій дискотечного заходу.

12. Сценарій заходу для дитячої аудиторії.

Сценаристи масових театралізованих видовищ повинні мати чітке уявлення про характерні риси кожного з вказаних вище різновидів сценарних жанрів, інакше обов'язково виникне жанрова плутанина, зникнуть ясні межі проміж жанрами. Ця ситуація згодом приведе до занадто вільного використання жанрових особливостей сценаріїв, необов'язковості, а наприкінці – до непрофесійності та погіршення літературно–художніх якостей сценарного першоджерела масового театралізованого заходу.

Під час роботи над літературним сценарієм майбутнього масового заходу, в процесі його текстової фіксації знімаймо відбувається дуже важлива театралізація сценарною матеріалу.

Що таке театралізація? Думки з цього приводу навіть у спеціальній літературі існують різні і несхожі. Адже переважна більшість фахівців схиляється до тієї точки зору, яку в найбільш місткій та точній формі висловив свого часу автор «Словаря театра» П. Паві, який уточнює, що «Театралізувати подію або текст – значить інтерпретувати його сценічно з використанням сцени та акторів для того, щоб поставити ситуацію».

Сценарист під час роботи над сценарієм повинен враховувати без зайвої деталізації всі засоби та пристосування, за допомогою яких створюється масове театралізоване видовище. В літературному тексті сценарію згадується, що під час сценічної дії щось світить чи звучить так чи інакше. В сценарії обов'язково повинен існувати розподіл тексту на пряму мову дійових осіб та авторські ремарки, тобто сценарій повинен бути приведений до форми, в якій споконвіку існує драматургія.

Під час створення сценарного першоджерела майбутнього масового театралізованого заходу потрібно враховувати характер так званої єдиної або наскрізної дії. Для успішної роботи над сценарієм необхідно чітко та грамотно сформулювати цей найважливіший елемент драматургічної структури твору.

Якщо згадати про те, що початкове значення слова драма є дія, то всі разом взяті вчинки та слова дійових осіб сценарію разом складають драматургічний арсенал, який допомагає досягнути конкретної мети. Все, що відбувається із дійовими особами і що вони роблять, створює у сумі нібито єдину дію сценарію, а все сказане та зроблене якимось одним персонажем утворює єдину дію однієї дійової особи.

Для дбайливого та точного визначення єдиної дії необхідно встановити та сформулювати, до якої саме мети прагне кожна дійова особа сценарію та яке спільне прагнення і мета у всіх разом учасників масового театралізованого видовища, а потім вже починати формулювання єдиної дії.

Формулювати її краще у лаконічній формі, бажано одним словом, яке визначає дію, або однією стислою фразою, в якій найголовнішим елементом буде дієслово.

Якщо, наприклад, у сценарії заходу, який присвячений Дню перемоги – 9 травня, все, що відбувається на сцені і в залі, буде спрямовано на те, щоб пригадати про велику ціну, яку колись країна заплатила за перемогу, пригадати кожного солдата Великої Вітчизняної війни, то, мабуть, дієслово пригадати стає формулювання єдиної дії сценарію, хоча можливі і варіанти – наприклад, зберегти пам'ять.

А якщо спробувати оцінювати всі справи та вчинки студентів під час навчання як вчинки умовних дійових осіб якоїсь умовної п'єси, то, мабуть, найточнішим формулюванням усього, що відбувається у цій студентській «п'єсі», буде дієслово навчитись. А в персонажа, який зветься Викладачем, такою єдиною дією буде дієслово навчити.

Театралізовані свята та обряди – це багатогранне суспільне явище, яке відображає життя окремої людини і суспільства в цілому.

Усі масові свята і театралізовані вистави розвиваються в кількох напрямках: відзначення визначних історичних подій; відзначення традиційних дат народного календаря; ознаменування дат і поточних свят професійного календаря; художнє оформлення значимих для тієї чи іншої групи людей поточних подій. Виявляється ж таке відзначення в різних формах святкування: свята, карнавали, гуляння, процесії, театралізовані вистави і концерти, презентації, шоу–програми тощо. Усе це, звичайно не може не диктувати своїх вимог і до драматургії, і до режисури масових форм. Тому серед їх специфічних особливостей є, передусім, звернення до події, яка викликала появу того чи іншого

мистецького заходу, тобто звернення до фактів та документів, без яких немислиме художнє рішення.

У драматургії театралізованих форм роботи, де існує більш-менш стабільна аудиторія (село, підприємство, навчальний заклад), найбільш ефективно на присутніх впливають так звані місцеві факти. Відомо, що в селі всі знають один одного, і коли називають імена загиблих під час війни односельців, зачитують їх листи з фронту, і ці факти входять до театралізованої композиції, реакція глядачів у емоційному плані примножується, викликає додаткові асоціації.

Багато авторів погоджуються із значенням використання факту в драматургії театралізованого дійства, але сам по собі факт – ще не забезпечує успіх дійства, тут необхідна художня обробка реального факту, художнє осмислення події, тобто – театралізація як засіб організації колективного та емоційного дозвілля людей, вона є невід’ємним елементом будь-якої театралізованої вистави чи дійства.

Театралізовані тематичні вечори. Театралізований тематичний вечір відрізняється від інших вечорів не просто наявністю значущої теми, але особливим способом її розкриття, який вимагає обов’язкової сценарної основи, тобто драматургії і використання комплексу виразних засобів. Ступінь їх застосування може бути різним: від мінімального, за якого вечір являє собою об’єднані художню і масову частини, до максимального, коли вечір перетворюється на складну багатобарвну виставу. Такий театралізований вечір присвячується зазвичай важливій події чи знаменній даті, що відповідають психологічному настрою і вимагають справді святкового, яскравого рішення, яке може наближатись до масового свята просто неба. Дійсно, театралізований тематичний вечір близький до свята, але поряд з цим, істотно відрізняється від свята в парку чи на стадіоні: він не може бути на стільки ж масовим, у його арсеналі дещо інші виразні засоби, а комплекс форм не настільки ж різноманітний, він більш конкретизований, більш документальний, на відміну від узагальненого символічного свята на вулиці.

Театралізовані тематичні вечори зазвичай співпадають з ювілеями врученнями нагород, вшануванням відомих людей. У цьому ряду стоять і знаменні дати в особистому житті людини – дні народження, закінчення навчання, посвята в студенти та ін.

Особливість театралізованого тематичного вечора ставить питання про його різновиди. До найбільш поширених і усталених на практиці вечорів відносяться: вечір–розповідь, вечір–портрет, вечір–репортаж, вечір–ритуал, вечір

Вечір–портрет, вечір, у якому йдеться про театралізовану біографію певної конкретної людини або якогось людського гурту, який

об'єднує щось спільне (фах, сімейні відносини, місце проживання, спільне навчання та робота тощо). Здебільшого такі вечори присвячуються ювілеям та іншим знаменним датам у житті видатних людей і дозволяють не лише розповісти про особу, але й показати, розкрити її образ всіма наявними в організатора засобами. Сценарії вечору–портрету являють собою яскравий зразок документальної драматургії. До кожного такого вечора збирається великий біографічний матеріал, на основі якого складається сценарій і який підказує спосіб подачі його. Тут можуть бути використані і колективна розповідь, і інтерв'ю, і показ кінофрангмента, і пісня, і демонстрація фотографій, і читання документів, і віршів, постановка уривка з п'єси, але, як правило, поєднання усіх вищезгаданих елементів. Усе це допомагає змалювати багатогранний образ людини, підкреслити найбільш важливі риси її характеру.

Вечори–розповіді – охоплюють досить широкий перелік фактів, подій, характерів, місць дії і т. ін.; проводяться у розповідній формі, через виступи ведучих та запрошених осіб, у органічному поєднанні з літературно–художнім матеріалом. Вечір–розповідь відзначається спокійними, розповідними інтонаціями, розгорнутим викладом теми, великою кількістю інформації. Інколи вживається прийом «художньої провокації» – неочікувані зустрічі, які дають сплеск емоцій, напруги, який необхідний для розвитку дії.

Розповідна манера не відкидає образного рішення (сценарного ходу). На одному з ювілейних святкувань у м. Кам'янці–Подільському проходив театралізований вечір, де оповідалось про історію міста. Центральним зоровим образом став давно відомий за межами цього міста Старий Замок, від імені якого і відбувалась ця розповідь.

Популярною є і така форма, як вечори–ритуали, які завжди присвячені якійсь важливій події, спогадам про минуле або змінам в житті великого гурту людей (наприклад, ритуал посвячення в професію, прийняття військової присяги, церемоніал вручення дипломів, покладення квітів до пам'ятних місць тощо). Вечір – ритуал містить в собі елементи урочистого акту, дії, яка постійно повторюється.

Практика доводить, що вечори–ритуали завжди значні, носять яскраво виражений святковий характер. Такі вечори – не одноразова акція, вони потребують великої попередньої підготовки, починаючи з ознайомлення і вивчення того об'єкта, відносно якого відбувається подія.

Вечір–репортаж є близьким до вечора–розповіді, тому що теж превалює розповідна манера, теж, як правило, основну лінію здійснюють ведучі, має підвищену документальну основу і використовує найрізноманітніший фактологічний матеріал. Відмінність

їх полягає у тому, що вечір–репортаж – це короткі, стислі виступи різного змісту, що висвітлюють єдину тему, але не послідовно, а паралельно. При цьому саме слово репортаж говорить про те, що йдеться про поточні, а не давно минулі події. Звичайно, це зовсім не означає, що у вечорі–репортажі не можна згадувати про минуле. Такий екскурс здійснюється, якщо йдеться про аналогію нинішніх подій з минулими.

Отже, театралізований тематичний вечір – це документально–художнє дійство, присвячене реальним героям і реальним подіям, побудоване за допомогою монтажу. Сценарій театралізованого тематичного вечора складається із виступів реальних героїв, текстів ведучого, концертних номерів, елементів театралізації («зримі вірші», «зримі пісні», «зримі документи», кінофрагменти тощо), опису церемоніальних дій. Театралізований вечір, якщо він відповідає інтересам і запитам відвідувачів, дає можливість викликати ініціативу і самодіяльність кожного бажаючого, бо цьому повинна сприяти активність, закладена в самому сценарії.

Концерт (від італ. – змагання) – особлива форма видовища, специфіка якого полягає у прилюдному виконанні різноманітних творів.

Театралізований концерт – один із жанрів театралізованого дійства. Це концерт, який має художній сценічний образ, для створення якого використовуються засоби виразності, притаманні театру: сюжетний хід, рольова персоніфікація ведучих, театральний костюм, грим, сценічна атмосфера. Театралізовані концерти влаштовуються з нагоди найбільших подій у житті країни, присвячуються бібліографічним чи меморіальним датам тощо. Театралізований концерт – надбання вітчизняне і саме від колишнього Радянського Союзу поширився в інших країнах. Особливість сценарію театралізованого концерту полягає в тому, що в його основі лежить номер. Концертні номери або ж беруться готові, або ж наново створюються, але обов'язково виконуються повністю.

Основні вимоги до номера:

1. Відносна стислість, концентрація і завершеність дії.

Обрані для концерту номери, а це стосується уривків, фрагментів, сцен, обов'язково повинні мати певну сюжетність і певну драматургію, чітку драматургічну конструкцію.

2. Висока виконавська майстерність.

Окрім професійного виконання, номер має бути відкоригований і поставлений режисером.

3. Зміна жанрів і ритмів, яка дає наростання, нагнітання дії, тобто контраст номерів, який значно краще переключає увагу глядача з номера на номер.

Потрібно, разом з тим, пам'ятати, що не всі жанри можуть бути у близькому сусідстві, крім жанрового, потрібно враховувати і тематичне поєднання.

Й. Туманов вважав, що перший номер – це епіграф до всього театралізованого концерту, його титул, його заголовна літера. Тож концерт слід починати з сильного, ефектного номера, який би міг привернути увагу глядачів.

До участі в концерті можуть залучатися всі жанри і види мистецтва, які допомагають висловити і розкрити його тему. Зокрема відзняті ролики документального матеріалу, пейзажних планів, які допомагають уточнити місце дії і створити необхідну атмосферу. Успішно використовуються слайди, за допомогою яких можна легко змінити місце дії і створити стійкі плани художньо–декоративного оформлення чи окремих його фрагментів. Використовується також і укрупнення номера за допомогою екранів. Таким чином, номер одержує більш розгорнутий сюжет і коментарі до нього.

Щодо використання документів у театралізованому дійстві, то вони частіш за все виступають фоном до певного номера (документальних кадри, фотографії), що підсилює вплив самого номера.

Форма театралізованого концерту узвичаїлася і стала необхідною, слід лише шукати їх оригінального рішення. Образ у концерті виникає в результаті монтажу номерів, і особливе місце у вдалому монтажі має сценарно–режисерський хід. Ходом у концерті можуть бути ведучі у певних образах, хореографічні номери, пантоміма тощо. Готових рецептів не існує. Кожен концерт може мати тисячі найрізноманітніших рішень, може використати абсолютно несподіваний матеріал.

Художньо–публіцистична вистава

Публіцистична вистава (раніше дана форма роботи мала назву агітбригада)– цей жанр народився як можливість вести агітаційну роботу за допомогою сценічних прийомів. Віршовані тексти, відомі пісні які набули нового змісту, використання прийому «апорт» (яскраві словесні заклики, звернення до глядача), масові сцени, пародії, театралізовані мініатюри – ось ознаки цього жанру. У ньому документальний, публіцистичний зміст набуває художніх форм. Публіцистична вистава – це монтаж різноманітних епізодів, сценічних жанрів, деякі з них можуть мати навіть гумористичний гатунок. У цілому, така вистава може стати навіть дієво – профілактичною, якщо інформація в ній буде викладена яскраво і переконливо.

Щодо оформлення, то воно повинне бути лаконічним і помітним, тобто відразу впадати в око. Не можна захаращувати майданчик великою кількістю бутафорії, декорації, інакше програма втрачає в мобільності, оперативності висвітлення поточних подій.

Останніми роками культурно–мистецькими установами поставлено чимало художньо–публіцистичних вистав, в яких основними стали проблеми СНІДу, гуманізму, екології тощо.

Театралізоване дійство–вистава – 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 – відносно самостійний.

Цей жанр дуже цікавий школярам бо дає можливість доторкнутися до таємниць театру. У профілактичній роботі цей жанр дає змогу донести не стільки важливу інформацію, скільки нюанси теми, вплинути на емоційну сферу, справити глибоке враження. Сюжетом такої вистави може бути реальна історія якоїсь людини, що живе з ВІЛ чи вигадана історія. Важливо, щоб така вистава захоплювала глядача, а це можливо, коли актори на сцені самі розуміються на змісті того, що роблять, і переконані в необхідності про це говорити.

Пластично – хореографічна вистава – це вистава, де основним засобом вираження є пластика: рухи тіла, міміка, жест. Така вистава ведеться мовою символів і потребує виразних костюмів, музичного супроводу, яскравих атрибутів (свічки, тканини, стрічки тощо).

Конкурсно–ігрові програми – це театралізовані дійства, основою яких є ігри, конкурси, забави тощо. Сценарії таких програм включають опис ігор і конкурсів та правила їх проведення в переказі ведучого. Подібні ремарки діють уявлення про можливу поведінку гравців і вболівальників.

Змагання команд КВК – найпопулярніший серед молоді жанр. Він легкий, рухливий, емоційний, гумористичний. Дуже важливим у цьому жанрі є «здоровий» гумор, який має викривати вади легковажної поведінки, сценічна культура, жвавість, гнучкість мислення.

Театралізована акція, на відміну од ігрової програми, не має певного сценарію, а лише сценарний план. Акція – це низка заходів, наприклад, профілактичних (розповсюдження спеціальної літератури, презентація організації, що працюють над проблемами ВІЛ/СНІДу тощо) із застосуванням прийомів та засобів театралізації.

Ток-шоу є інтерактивною програмою. Її використання, наприклад, у профілактичній роботі може бути доречним, якщо запросити до участі людей, які живуть із ВІЛ, чи спеціалістів із проблеми: психологів, медиків, юристів, чиє спілкування з аудиторією буде дійсно діалогічним, рухливим, цікавим. Узагалі поняття шоу трактується як сучасна естрадна вистава з великою кількістю спец ефектів та, бажано, за участю досить відомих виконавців. Цей термін часто додається до

назв різноманітних видовищ для надання назві більш сучасного вигляду, наприклад, шоу-концерт, шоу–балет тощо.

Літературно-музична композиція – композиційно побудоване подання літературного матеріалу (необхідної інформації) у музичному оформленні. Цей жанр традиційний для позакласної роботи школи. Тому, використовуючи його, слід прагнути динаміки, дієвості, яскравої візуалізації, а також сучасного музичного наповнення. Слід намагатися подавати інформацію не в лекційній, розповідній манері, а з допомогою виразних сценічних прийомів.

Сценарій кожного масового театралізованого заходу завжди повинен бути спрямований до певної конкретної аудиторії, тобто він особливим чином «прив'язується» до цієї аудиторії, щоб зацікавити її. Необхідність використання різних типів «прив'язок» залежить від того, що кожний сценарій масового театралізованого заходу є драматургічним твором одноразового використання і через те повинен створюватись з врахуванням специфіки і конкретних особливостей певної глядацької аудиторії.

Що ж таке «прив'язка»? Прив'язкою» масового театралізованого заходу є так званий місцевий матеріал, але не будь-який, а лише той, що має безпосереднє відношення до певної конкретної людини, товариства, установи чи підприємства, села чи міста! Використання творчої «прив'язки» матеріалу до тієї чи іншої аудиторії полягає у використанні фактів, які можна знайти лише у місці проведення заходу, тобто того місцевого матеріалу, тих дрібниць та характерних особливостей, яких нема і не може бути більш ніде, навіть у якомусь аналогічному місці.

Наприклад, проводиться вечір зустрічі випускників звичайної середньої школи. У документально–художньому матеріалі, що зібраний сценаристом, неодмінно треба знайти якусь деталь, дрібницю, що складає специфічну особливість саме цієї школи: це може бути, скажімо, номер школи, чимось особливо примітний – припустімо, №75. Цифри номеру 75 в сумі складають цифру 12, що дорівнює найвищій оцінці в сучасній школі, а в недовзі буде дорівнювати кількості шкільних років, в школі №13 можна використати образ такого колективного Ведучого, в ролі якого може виступати бісова дюжина веселих першокласників, яка буде розважати глядачів різними веселими витівками у паузах. Якщо номер школи нічого не дає, не «працює», то сценарист повинен використати будь-яку місцеву особливість: тематичну (спортивну, мовну, математичну, мистецьку тощо) спрямованість учбового процесу школи, або існування у школі плавального басейну «Золота рибка», або існування на шкільному дворі якогось особливо високого дерева, що добре знайомо не одному поколінню школярів, чи то якесь яскраве прізвище директора, чи то

назву вулиці, на якій знаходиться ця школа, чи то виробничий профіль підприємства, на якому працює більшість батьків учнів – так буває у заводських містечках тощо.

Таким чином, добре знайомий всім факт стає основою «прив'язки», глядачі повинні його відразу впізнати, а це можливо лише в тому випадку, коли обраний сценаристом факт є визначною місцевою пам'яткою. Тому автор сценарію вже під час збирання матеріалу повинен звернути особливу увагу на такі, немовби другорядні речі, в яких сторонні люди і не вбачатимуть особливих пам'яток: це можуть бути назви міст, сіл та вулиць, номери будинків та установ, якісь видатні, незвичайні речі, події та їх особливості. Всі ці факти треба уважно збирати та аналізувати, бо ніколи заздалегідь ніхто не скаже, який саме з цих фактів стане засобом «прив'язування» матеріалу до аудиторії, де саме спрацює так званий «ефект впізнавання», без якого «прив'язки» не буває.

Різновиди «прив'язок». Пошуки «прив'язки» полягають у систематизованому та цілеспрямованому доборі фактів, які об'єднують всіх глядачів та добре відомі всім їм. А що саме може об'єднати великий людський загал, якщо навіть ці люди вперше бачать один одного? Це можуть бути факти трьох найголовніших різновидів, які стосуються безпосередньо кожного: або вік, або фах (професія), або місце проживання. Звідси і запропонований нижче типологічний ряд варіантів «прив'язки»:

1. «Прив'язка» вікова.
2. «Прив'язка» фахова (професійна).
3. «Прив'язка» географічна.

Зміст такого маловивченого явища, як «прив'язка», полягає в тому, що кожному людину цікавлять не загальні міркування навіть на найважливіші теми, а, в першу чергу, міркування, думки, факти, що стосуються кожного з нас безпосереднє. Тому сценаристи повинні підбирати і будувати за певною системою матеріал, в якому однаково зацікавлені всі присутні.

Складові елементи «прив'язки» Процес «прив'язування» сценарного матеріалу до конкретної глядацької аудиторії відбувається за допомогою тематичного підбору потрібних фактів, документів, елементів художнього оформлення, концертних номерів, уривків з прозових та віршованих творів, коментарів Ведучих тощо. Має велике значення і безпомилковість у виборі вигаданих персонажів та запрошення до участі у масовому театралізованому заході реальних учасників подій, про які йдеться у сценарії. Тому успішне використання «прив'язки» цілком залежить від професійного рівня сценариста. Якщо, припустимо, проводяться традиційні новорічні свята для дітей у закладі,

який має відношення до медицини, то природно, що маленьких гостей зустрічає та вітає, грає з ними людина у білому халаті. Це може бути казковий доктор Айболить, а події в сюжеті ялинкової видовища можуть розгортатись навколо умовної «хвороби», лікування, ліків тощо. Але той же самий доктор вже аж ніяк не виправданий, якщо на свято збираються діти машинобудівників або кондитерів, тут треба шукати іншого персонажу. На жаль, переважна більшість сценаристів, що працює на дитячу аудиторію, бере до роботи випадкових персонажів, поява яких нічим не виправдана. Так роблять досить часто, а потім дуже дивуються, коли виникає питання про мотивування, про «прив'язування» сценарного матеріалу до місця проведення заходу. А сценаристам–аматорам навіть інколи здається, що нема ніякої різниці в тому, «прив'язаний» сценарій до аудиторії глядачів, чи ні. Саме у цьому і полягає чи не найтиповіша, найхарактерніша авторська безграмотність у сценарній справі. Інколи «прив'язку» зовсім не шукають, навіть не згадують про неї. І це дуже нагадує шиття одягу без врахування існуючих розмірів конкретних людей – може на когось воно прийдеться, а може й ні.

Але «прив'язка» повинна бути у сценаріях всіх можливих різновидів, без неї сценарій масового театралізованого видовища взагалі не має права на існування, бо це ще не сценарій, а лише напівфабрикат, сценарний матеріал.

Працюючи над сценарієм масового театралізованого заходу, автори кожного разу вирішують проблему з'єднання окремих частин сценарію та їх послідовності. Подекуди сценаристи зустрічаються з необхідністю з різних причин переглянути послідовність епізодів сценарію, змінити цей порядок, щось додати або виключити.

За допомогою яких засобів з'єднуються окремі епізоди та , елементи сценарної структури в єдине художньо–образне ціле? Існує багато варіантів засобів, за допомогою яких з'єднуються окремі частини сценаріїв. Найчастіше у сценарній практиці використовуються такі засоби:

- ведучі, які своїм появленням та коментарем подій зв'язують окремі частини сценарію за певною авторською логікою;
- наскрізні персонажі, які можуть виконувати ті ж самі функції, що і ведучі, а можуть бути самостійними елементами сценарію;
- різноманітні тематичні зв'язки, що виникають не лише проміж епізодами, але і можуть проходити через них;
- різноманітні мовні, пластичні, художньо–декоративні засоби, які забезпечують зв'язок окремих епізодів та номерів, навіть тих, які з якихось причин не завершені.

Монтаж – це процес, у якому від складання у логічній послідовності декількох різних елементів утворюється щось нове.

Найпоширеніші варіанти монтажних з'єднань. Існують різноманітні засоби з'єднань окремих елементів сценаріїв масових театралізованих заходів. Найпоширеніші з них є такі:

1. Монтаж по висхідній – це такий варіант монтажних з'єднань, коли окремі фрагменти сценарної структури розташовуються за принципом послідовного зростання їх емоційної насиченості.

2. Монтаж за контрастним співставленням – це такий варіант монтажних з'єднань, коли окремі фрагменти та частини сценарної структури розташовуються в послідовності алогічній, контрастній, тобто кожний наступний фрагмент ніяк не зв'язаний з попереднім, що надає сценарію певної строкатості.

3. Монтаж послідовно–хронологічний. Це такий варіант монтажних з'єднань, коли окремі фрагменти сценарної структури розташовуються у хронологічній послідовності всіх подій, що відбуваються насправді.

Для грамотного та зручного монтажу окремих частин сценарію розроблене методичне пристосування, яке зветься графіком монтажу сценарного матеріалу. Цей графік уявляє з себе умовне зображення структури сценарію, яке розподілене на окремі частини або епізоди у відповідності із сценарним планом, тобто він є зображенням послідовності частин сценарію, їх взаємозв'язку. До цих частин або елементів сценарної структури слід віднести дії, картини, явища, сцени, концертні номери та тематичні блоки номерів, епізоди тощо. У кожному окремому випадку драматург може вибрати конкретну структурну одиницю, яка стане основою монтажної схеми сценарію.

Графік монтажу сценарного матеріалу є методичним пристосуванням, що суттєво полегшує процес монтажу та оволодіння різними монтажними засобами. Якщо, створюючи сценарний план, автор приходить до того чи іншого висновку щодо певної кількості номерів (епізодів, фрагментів тощо), то він малює у своїй чернетці горизонтальну риску, яка символізує цей сценарій:

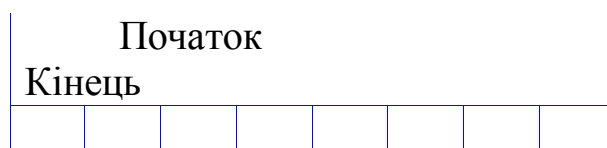
Дія в сценарії рухається від першого епізоду до останнього, умовно – зліва направо. І схема монтажу вже одержує такий вигляд:

Початок

Кінець

Потім ця схема поділяється на таку кількість однакових частин, скільки епізодів повинно бути у сценарії за думкою автора. Наприклад,

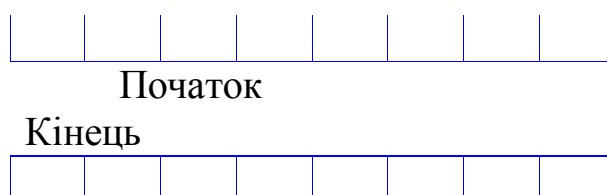
епізодів у сценарії планується вісім. Тоді схема поділяється на вісім однакових частин, які порядково нумеруються за вибраною автором послідовністю:



Добре відомо, що сценарний матеріал потрапляє до рук сценариста зовсім не в тій послідовності, в якому він буде використаний у остаточному варіанті, без врахування його можливого місця в майбутньому сценарії. Тому авторові інколи доводиться багато разів змінювати послідовність окремих епізодів, переставляти їх у пошуках найкращого варіанту, більш логічної та більш зручної послідовності. І будь-який монтажний варіант, відповідно авторській концепції та творчому задуму, слід будувати на саме такій наочній схемі.

Особливу увагу слід приділяти визначенню першого та останнього епізоду сценарію, бо від того, як започаткований сценарій та від того, як він закінчується, залежить його успіх у майбутньому.

Отже, після всіх пошуків та перетасувань на перше місце пішов, скажемо, четвертий епізод, а на останнє – сьомий, тобто утворилась закрита ззаду та спереду структура, в середині якої вже значно легше розмістити згідно з якимось варіантом монтажу останні епізоди, тобто схема монтажу сценарію може тепер мати приблизно такий вигляд (послідовність епізодів – умовна):



Вміння дати сценарію точну, образну, обґрунтовану назву є не менш потрібним та не менш важливим вмінням, ніж пошук імені новонародженої людини.

Треба застерегти сценаристів–початківців від дуже, на жаль, поширеної помилки, яка полягає в тому, що замість назви сценарію та заходу в цілому використовується не лише на титульному аркуші сценарію, а навіть на афішах та запрошеннях вказівка на жанр видовища. За назву сценарію та заходу невмілі автори можуть видати формулювання жанру, (наприклад, «Новорічне дитяче свято» або

«Свято присвячення в студенти» тощо). Але це ж не назва, а лише її сурогат, лише назва жанрового типу або різновиду.

Під час роботи над сценарним планом сценарист повинен створити хоча б тимчасову версію назви сценарію, можливо не єдину, навіть декілька варіантів, з яких потім буде вибраний остаточний варіант.

Сценарист повинен пам'ятати, що коротка назва майже завжди краща за довгу – швидше запам'ятовується. Добре, якщо назва має асоціативний характер, якщо за нею стоїть художній образ – така назва буде змістовною та точною.

Іноді назвою може стати коротка цитата, віршована або прозова, яка-небудь «крилата» фраза, прислів'я чи приказка. В іншому разі за назву може спрацювати формулювання ідеї сценарію, але, знов-таки, за умовою стислості та образності.

Особливості пошуку назви сценарію. Іноколи вдала назва сценарію відшукується під час створення драматургічної основи видовища, а іноколи вже після закінчення роботи. Часом назвою сценарію стає використаний автором влучний вираз, або влучне, дотепне висловлення когось з дійових осіб, іноколи зустрічаються назви, що побудовані на грі слів або на якомусь жарті.

Влучна назва сценарію – це дуже вагома гарантія успіху усього майбутнього заходу. Сучасний глядач щодня витримує такий навальний наступ інформації: що дивитись, а що ні, що читати чи слухати, в чому приймати участь і т. п., що в голові паморочиться. І тому весь час перед нашою свідомістю мерехтять назви статей, рубрик, передач, книжок, кінофільмів та, безумовно, сценаріїв масових театралізованих вистав. І всі ці назви повинні давати вичерпну інформацію, зацікавити своєю несхожістю з іншими назвами, неповторністю та оригінальністю.

Найголовніші вимоги до назви сценарію. Якщо підсумувати всі існуючі вимоги до назви сценарію, то вони можуть бути сформульовані таким чином:

1. Назва сценарію повинна бути оригінальною та несхожою на інші, щоб не виникала плутанина.

2. Назва сценарію повинна бути не дуже складною або надто довгою.

3. Назва сценарію повинна добре запам'ятовуватись.

4. Назва сценарію повинна поєднувати в собі як цінну інформацію щодо змісту сценарію, так і мати певне емоційне забарвлення.

Якихось інших обов'язкових правил, що стосуються пошуків найкращої назви сценарію взагалі не існує, окрім одного, про що вже йшлося вище – назва в сценарії повинна бути.

Працюючи над сценарною першоосновою будь-якого масового театралізованого заходу сценарист повинен мати чітке уявлення про те, протягом якого часу буде тривати майбутнє видовище, тобто сценарист повинен вміти прохронометрувати або, інакше кажучи, полічити час сценічного життя сценарію. Підрахувати тривалість майбутньої вистави не дуже і важко: для цього треба лише зафіксувати час читання вголос усього сценарію, а потім одержану цифру треба збільшити вдвічі.

Таким чином, сценарій, який читався, скажімо, лише п'ятнадцять хвилин, або чверть години, буде жити на сцені тридцять хвилин, тобто півгодини. Другі п'ятнадцять хвилин, або у нашому прикладі – другу половину сценічного часу, ми одержуємо за допомогою необхідних сценічних пауз, різних виконавських та режисерських пристосувань, різноманітних вставних номерів, епізодів тощо.

Одне з найголовніших правил, що існують в сценарній творчості, полягає в тому, що не тільки саме видовище, але і його літературний варіант не можуть бути занадто великими.

Сценарій півторагодинного видовища, яким є типовий масовий театралізований захід, завжди має певну тривалість, яка розраховується досить умовно. Методика такого розрахунку надається нижче:

Розрахунок рукописного варіанту сценарію. Переписаний від руки сценарій може мати приблизно 12–18 сторінок рукопису на папері формату А–4, при умові, що почерк автора не дуже дрібний і не занадто великий, скоріше середній за розміром літер. І у цьому випадку одна сторінка рукопису може дорівнювати приблизно 0,75 сторінки машинопису через два інтервали (це ж стосується комп'ютерного набору в тому ж паперовому форматі А–4). А під час переписування тексту відносно великими літерами маємо вже зовсім інший результат: одна сторінка такого рукопису дорівнює приблизно 0,5 сторінки машинопису. А ось сторінка сценарію, яка переписана дуже дрібним почерком, дорівнює вже приблизно 1–1,5 сторінкам машинопису. Зрозуміло, що ці цифри носять досить умовний характер.

Розрахунок передрукованого варіанту сценарію. Передрукований на машинці чи комп'ютері через два інтервали сценарій півторагодинного заходу може займати приблизно 10–15 сторінок друкованого тексту на папері формату А–4, що дорівнює приблизно 0,5 від так званого друкарського аркуша, який складає 24 сторінки машинопису.

Кожен раз, коли сценарист розпочинає роботу над сценарієм майбутнього масового театралізованого заходу, перед автором обов'язково постає проблема розрахунку обсягу сценарію та тривалості наступного видовища. Цю проблему переважна більшість сценаристів вирішує майже інтуїтивно, на власний смак, хоча здавна існує добре

відомі критерії, за якими визначаються варіанти обсягу сценаріїв та тривалості поставлених за ними заходів.

Розрахунок тривалості масового театралізованого заходу. Згадаємо, що тривалість демонстрації звичайних повнометражних художніх фільмів дорівнює приблизно 1,5–1,75 години. А чому саме так? Тому, що через об'єктивно існуючі причини людина неспроможна зосередитись на чомусь більше ніж на годину–півтори без шкоди для справи, якою вона займається. Про це яскраво свідчать закони психології сприйняття та деякі фізіологічні особливості людини. Не випадково тривалість вузівської лекції також складає ті ж самі півтори години, та ще й з перервою. Існують і інші приклади тривалості різноманітних видовищних заходів: скажімо, акт чи дія у театральній виставі майже ніколи не перевершує годину

Про це слід обов'язково пам'ятати всім сценаристам та режисерам–постановникам, бо, на жаль, всі ми частенько буваємо свідками та глядачами, умовно кажучи, «безрозмірних» масових театралізованих заходів, які тягнуться без будь-якого натяку на перерву по дві, три години та більше. А такого не повинно бути, бо така тривалість заходу є проявом професійної безпорадності.

І йдеться в цьому разі зовсім не про так звані симультанні заходи, різні частини яких проводяться водночас у різних місцях, як це буває, наприклад, у поширених у сьогоднішні «Днях міста». Масові театралізовані свята такого типу складаються з декількох окремих театралізованих заходів, кожний з яких окремо майже ніколи не переважає ті ж самі півтори години. І винятки з цього правила зустрічаються не дуже часто. Вони торкаються, в першу чергу, заходів, які проводяться за участю дуже великої кількості виконавців та глядачів, наприклад – свята просто неба. В цих випадках часто–густо відбувається зміна глядачів. І ті, що пішли, витримали, знов–таки, півтори – дві години. Більше людина витримати не в змозі.

Звичайне масове театралізоване видовище будь-якого жанрового різновиду, яке проводиться в умовах стаціонарного глядацького залу, не повинно тривати більше ніж 1,5 години. І тільки якщо в цьому заході передбачена перерва, то тоді рекомендована тривалість першої частини може дорівнювати 45–60 хвилинам, а другої – 30–40 хвилинам.

Таким чином виходить, що в усіх випадках, коли видовище поділяється на дві частини, друга частина повинна бути коротшою приблизно на третину. Але та же сама друга частина повинна бути значно цікавішою, яскравішою у художньо–творчому відношенні, щоб її запам'ятали краще, щоб її сприйняття та враження від неї було більш значущим. У всіх випадках розподіл видовища на дві частини,

співвідношення між ними повинно відповідати пропорції 3:2 на користь першої частини.

Щодо перерви або антракту, то його тривалість не повинна перевищувати 15 хвилин.

Деякі додаткові засоби розрахунку тривалості масового театралізованого заходу. Під час роботи над сценарною першоосновою майбутнього видовища та для його постановки треба одержати уяву про реальну тривалість окремих частин та епізодів, з яких складається сценарій, а потім і вистава, особливо концертна програма. Розрахувати тривалість такого сценарію, який складається з окремих номерів чи дрібних фрагментів, іноді буває дуже важко, якщо немає точного хронометражу цих номерів та фрагментів. Але практики сценарної справи у цих випадках використовують методику розрахунку, яка існує під умовною назвою розрахунок за середнім варіантом. Його зміст можна роздивитись на прикладі розрахунку концертної програми, а саме: тривалість одного звичайного концертного номеру (йдеться про виконання одного невеличкого твору – пісні, віршу, невеличкого танцю або музично–інструментального твору тощо) дорівнює приблизно трьом хвилинам. Тривалість паузи між номерами (оплески, вихід зі сцени, об'ява, вихід на сцену) дорівнює приблизно двом хвилинам. Отже, якщо взяти за основу розрахунку вказаний варіант, то треба помножити три хвилини на кількість концертних номерів, дві хвилини – на кількість пауз між номерами, а потім скласти цифри, які ми одержимо після помноження. Так і виникне уявлення щодо приблизної тривалості концертної програми в цілому. До цієї схеми рекомендується звертатись лише за умови відсутності точного хронометражу номерів.

Але реальну чи умовну тривалість враховує в своєму творі сценарист, то все одно півтори години можна вважати оптимальним варіантом тривалості масового театралізованого заходу. Максимальною тривалістю такого заходу можуть бути дві години без перерви, хоч це і занадто. А масові заходи на три–чотири години неприпустимі.

Будь-яке анонсування або попередня інформація про майбутній захід – це особлива форма контактування з глядачами, з якої вони одержують необхідну інформацію про те, куди їх запрошують, знайомляться з творчим задумом авторів видовища, жанровим різновидом та можливими учасниками–виконавцями. Таким чином, це особливий засіб, за допомогою якого відбувається оволодіння увагою майбутніх глядачів–слухачів, спроба зацікавлення і запрошення їх до видовища. Тому під час анонсування неодмінно треба підкреслювати все те нове, незвичне, нетрадиційне, що має місце у цьому видовищі.

Засобів анонсування масових театралізованих видовищ існує безліч, але найпоширенішими з них є два добре знайомі усім засоби – афіша та запрошення.

Їх чернетки, макети чи якісь інші пропозиції робляться сценаристами, тобто тими фахівцями, які найкраще знають запропонований глядацькій аудиторії матеріал. Але остаточний варіант афіші та запрошення, після затвердження їх умовних макетів, повинен робити професійний художник–оформлювач.

Афіша – це великий або малий (частіше перше) аркуш паперу, інколи тканини, картону чи фанери, на якому написана інформація про те, що саме за захід відбувається, де і коли він буде проходити, за якою адресою. Отже, афіша, в якій відсутня відповідь хоча б на одне з питань відомої інформаційної формули «Що? Де? Коли?» є лише напівфабрикатом, невдалою чернеткою. Приблизний текст афіші готується тоді, коли вже добре відпрацьований загальний творчий задум, існує остаточний варіант сценарного плану усього заходу або взагалі готовий сценарій, існує загальна домовленість про зміст, час і місце проведення, а також найважливіший елемент, без якого не може бути афіші – назва заходу. Уточнюючи основні питання, на які повинна відповідати афіша, можна запропонувати до відома зацікавлених осіб деяку додаткову інформацію про видовище. Це може бути вказівка на можливий жанр (конкурсно–розважальна програма, концерт, ювілейний вечір, ялинкове свято тощо), на зміст видовища (програма, що містить відомості про твори, які будуть виконуватись, про склад виконавців, про професійність або аматорство учасників, про те, хто запрошений на свято тощо). Афіша може сповіщати про деякі інші важливі речі, а саме: керівництво колективами, акомпанемент, почесні звання, лауреатство, авторство творів, що виконуються, реальних учасників подій і т. ін.

Афіша може мати і більш загальний характер, тобто в ній можуть бути перелічені лише найважливіші відомості про учасників сценічної дії. Можна, безумовно, скласти афішу в стислому варіанті, без зайвих дрібниць – це найчастіше трапляється тоді, коли імена на афіші чи подія, якій присвячується захід, говорять самі за себе і додати до цього нічого.

Афіша не повинна бути дуже складною, заплутаною, вона вдала тільки тоді, коли її можна прочитати та зрозуміти з першого погляду, коли вона добре запам'ятовується, а зовсім не тоді, коли її треба розшифровувати. Тому різноманітні і несхожі складові елементи, з яких створюється афіша – а це може бути не лише зміст напису, але і якість паперу, розмір літер та характер друкарських шрифтів (кеглів), їх розташування, друкарські фарби та їх кольори, наявність чи відсутність

в структурі афіші фотографій чи малюнків–логотипів тощо – всі вони мають дуже велике значення.

Афіша може бути і лише текстовою, без зображень – все це вирішує сценарист, який повинен розробити пропозиції або зробити макет цього рекламного засобу.

Афіша може бути діловою, без зайвих емоційних елементів, але може бути і такою, яка торкається людських почуттів. Коротше кажучи, афіші бувають різні, і це робиться за допомогою різноманітних засобів.

Зробивши макет афіші, не слід поспішати та відразу віддавати його до виробництва. Обов'язково треба почекати якійсь час, придивитись до своєї пропозиції, відкоректувати її, виправити помилки, бо ж афіша – це обличчя майбутнього заходу, професійна марка авторів. Те ж саме відноситься і до запрошення та програми видовища.

Запрошення – це друга важлива частина анонсу масового театралізованого заходу. В дещо іншій формі, може в чомусь спрощеній, запрошення повторює інформацію афіші, але між інформацією на афіші та інформацією у запрошенні є суттєва різниця: інформація афіші звернута до всіх без виключення потенційних глядачів, навіть випадкових, а ось запрошення завжди має певну конкретну адресу. Тому майже завжди запрошення починається звернення, з прізвища або імені та по-батькові можливого глядача, що виписується або вдруковується в вільне місце в друкарському тексті. Але найгірше у цій рукописно–друкарській композиції є те, що звертання звичайно передує повалене слово шановний (вна), яке інколи в організаційних турботах та клопотах скорочується аж до першого складу – шан... От і отримуємо таку собі скорочену шану, яка, між іншим, й не дуже шаноблива. Через те слід, все ж таки, звертання не скорочувати, а писати повністю. І добре було б, якби таке особисте звертання не вписувалось окремо в трафарет – часом і не дуже охайно.

Іноді звертання це носить дещо узагальнений характер, наприклад: Дорогий друже! або Шановний колего!, або просто Пане добродію! тощо. Інколи зустрічаються і варіанти запрошення без особистого звертання, в цьому випадку текст запрошення починається з назви установи чи об'єднання за інтересами, наприклад: Клуб шанувальників авторської пісні запрошує Вас... або Об'єднання ветеранів–фронтовиків міста інформує, що... тощо.

Але, мабуть, кожній людині приємно одержати особисте запрошення, якщо воно не надруковано у великій кількості, що не дає практичної можливості звернутись до кожного запрошеного особисто. Звідси і вписування прізвищ або інших звертань на вільне місце. Але

вже добре розповсюджений у сьогоденні комп'ютер дає змогу шанобливого особистого звернення до кожної запрошеної особи.

Щодо змісту запрошення, то за інформаційним навантаженням воно майже не відрізняється від афіші, тут так саме діє інформаційна формула «Що? Де? Коли?». Велике значення у структурі запрошення, як і у афіші, має розташування окремих слів, фраз, шрифти, колір друку, фотографії, малюнки та елементи орнаменту.

Запрошення майже завжди має розміри у чверть або третину стандартного формату А-4. Форма запрошення може бути якою завгодно: горизонтальною, вертикальною, квадратною, навіть трикутною – відомі випадки, коли ветеранам надсилають запрошення на свято 9 травня у формі трикутника, які оформлюються, наче лист воєнної доби.

Макет запрошення або пропозицію щодо його змісту та вигляду подаються сценаристом разом із сценарієм.

Інколи до афіші та запрошення додається ще і програма або, як частіше її називають – програмка, якщо захід потребує певної додаткової інформації. Такого роду програмка вже давно існує в театрі і глядачі мають змогу не тільки одержати в особисте користування перелік дійових осіб, виконавців ролей або концертних номерів, короткий переказ змісту вистави – лібретто, але і забрати все це з собою на спогад. Так саме в програмці можуть знайти своє місце деякі важливі дрібниці, які не знайдеш ані в афіші, ані в запрошенні. Крім того, святково оформлена, оригінальна за змістом і формою програмка часто густо спонукає глядачів на співучасть, порозуміння з тим, що відбувається, вона не тільки інформує, але і допомагає емоційному сприйняттю видовища. Програмка, якщо над нею попрацював грамотний та вмілий сценарист, а потім ще й оформлювач, може стати чудовим пам'ятним сувеніром. Але це можливо лише у тому випадку, коли автори добре продумують всі складові частини програмки, ретельно відредагують текст, загальну концепцію та формат, а на обкладинці, окрім необхідних написів, розмістять малюнки, фотографії, всілякі логотипи тощо.

Програмка може також прийняти участь у дії. Так, наприклад, програмка однієї з новорічних вистав Харківського цирку мала напис, яким глядачам було запропоновано робити з цього папірця «голубів» та пускати їх на манеж на допомогу казковим персонажам новорічного свята. І в кольорових променях ліхтарів навколо великої ялинки, що підморгувала дітлахам вогниками, кружляло над манежем безліч паперових птахів. Це було і красиво, і несподівано, що, як кажуть у математиці, і треба було довести.

Підводячи деякі підсумки того, про що йшлося вище, та на знайомство з першими спробами сценарної творчості багатьох сценаристів–початківців, хотілось би підкреслити, що переважна їх більшість, майже без виключення, робить дуже схожі, типові помилки. Вони, безумовно, негативно впливають на художню якість та загальний професійний рівень сценаріїв масових театралізованих заходів та вистав, що проводяться за цими сценаріями.

Найпоширенішими вадами сценарної творчості початківців слід вважати саме такі:

1. Помилкова форма літературної фіксації драматургічного тексту, тобто використання перелічувально–експлікаційної, а не описувальної форми запису літературного сценарію.

2. Відсутність у драматичній структурі першооснови масового театралізованого видовища – так званого сценарного ходу, тобто художнього образу сценарію, що суттєво відзначається на професійному художньому рівні як самого сценарію, так і майбутнього заходу.

3. Помилкова композиція, тобто поверхове знайомство з функціями композиційних елементів, алогічний монтаж, невиправданість, випадковість послідовності окремих епізодів, відсутність обумовленого зв'язку між ними, невміння користуватись законами, за допомогою яких монтуються частини сценарію, погана обізнаність із загальними законами літературної композиції.

4. Відсутність конкретної адреси сценарію, тобто розрахунку на певну аудиторію, так званої «прив'язки», що робить сценарій нікому не потрібним.

5. Відсутність в структурі сценарію обов'язкового конфлікту, слабка визначеність конфліктної ситуації, через що в сценарії відсутня дія.

6. Логічна необґрунтованість кількості ведучих, їх сценічного образу та поведінки.

7. Невизначеність та випадковість вибору персонажів, невиправданість їх появи та зникнення.

8. Механічне копіювання чужих сценаріїв, особливо засобів створення рубрик телевізійних передач без врахування їх специфіки.

9. Невміння розрахувати хронометраж сценарію, а також його окремих епізодів, внаслідок чого виникають так звані «безрозмірні» заходи.

10. Відсутність бажання або невміння врахувати конкретну постановочну ситуацію, яка часом вимагатиме змін, виправлень та уточнень сценарію в зв'язку з появленням нових фактів, які раніше були невідомі.

11. Низький загальний рівень мовної культури, стилістики.

12. Невміння сценариста відмовитись від зайвого матеріалу, від дрібниць та окремих епізодів, що перевантажують сценарій і майбутнє видовище.

13. Відсутність в сценарії невеличкого запасу матеріалу, який би дозволив постановщику дещо переставляти або скорочувати під час постановочної роботи.

14. Відсутність в сценарії переліку дійових осіб.

15. Відсутність в сценарії переліку використаної літератури.

16. Використання замість назви сценарію визначення його жанру або відсутність назви взагалі.

Можливо, що деякі з перелічених найхарактерніших помилок сценаристів – початківців суттєво не впливають на загальний професійний рівень сценаріїв, але вони в достатній мірі псують загальне враження від роботи, а тому цих помилок краще уникати.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ III. Технологічні аспекти створення сценарію театрального дійства

ТЕМА 8: АКТИВІЗАЦІЯ УЧАСНИКІВ СВЯТА ЯК ПЕДАГОГІЧНИЙ ПРОЦЕС

1. Театралізація сценарного матеріалу.
2. Активізація учасників театралізованого дійства як педагогічний процес.

Під час роботи над літературним сценарієм майбутнього масового заходу, в процесі його текстової фіксації звичайно відбувається театралізація сценарного матеріалу.

Що таке театралізація? Думки з цього приводу навіть у спеціальній літературі існують різні і несхожі. Адже переважна більшість фахівців схиляється до тієї точки зору, яку в найбільш місткій та точній формі висловив свого часу Д. Генкін, зауваживши, що, мовляв, театралізація літературного тексту є «його організація за законами театру», а автор «Словаря театру» П. Паві уточнює, що «театралізувати подію або текст – значить інтерпретувати його сценічно з використанням сцени та акторів для того, щоб поставити ситуацію».

В драматургічній структурі кожного сценарію будь-якого жанру, що організований сценаристом з урахуванням загальнодраматичних законів, автор повинен закладати в текст свої особисті рекомендації щодо сценічного існування сценарію та особливостей його постановки, виконання, оформлення та характеру сценічної дії.

Отже, театралізація – пристосування літературного матеріалу до вимог театрального мистецтва, переведення його у дійове видовище, використання у показі різних технічних засобів та елементів оформлення.

Звичайно розрізняють дві сторони театралізації – сценарну і режисерську.

Сценарна театралізація – це творчий спосіб перетворення життєвого, документального матеріалу у художній сценарій.

Режисерська театралізація – це творчий спосіб приведення сценарію до художньої образної форми вистави через систему певних засобів.

Особливість драматургії масового дійства специфічна, як було помічено, драматургічна і режисерська робота часто-густо нероздільна, тому здебільшого вживається термін сценарно–режисерська театралізація.

Види сценарно–режисерської театралізації

Практика дозволяє виділити 3 види сценарно–режисерської театралізації.

- Театралізація компільованого (комбінованого) виду – це тематичний відбір і використання сценаристом готових художніх образів з різних видів мистецтв і поєднання їх між собою сценарно–режисерським ходом (найчастіше зустрічається в театралізованому концерті).

Наприклад, в одному із театралізованих концертів на співочому полі (режисер – народний артист України Д. Мухарський) був наскрізний хід – княгиня Ольга зустрічає гостей. Усі привітання гостей різних епох і народів аж до нинішніх часів стали можливими саме завдяки ходу, а номери, навіть відомі, підбрані згідно з історією Києва, вибудувались у струнку розповідь про місто–герой.

У використанні першого виду театралізації сценаристу необхідно пам'ятати головний закон – закон художньої доцільності, який потребує виправданості появи номера, його жанровій відповідності темі, самотності.

- Театралізація оригінального виду – створення сценаристом нових художніх образів згідно зі сценарно–режисерським задумом. Цей вид театралізації широко використовується при створенні сценаріїв документального жанру, в основі яких лежить інсценізація документа, органічне поєднання документального і художнього.

Документальний ряд, використаний у сценарії, надає йому публіцистичного звучання лише в тому разі, якщо сам факт являє собою суспільну цінність. Сценарист, звертаючись до архівного матеріалу, розглядає його крізь призму сучасності і актуальності використання. Синтез документального і художнього повинен полягати не тільки у тематичному відборі матеріалу, але і в органічному їх поєднанні засобами монтажу, шляхом емоційного розвитку думки.

Інсценізований документ, інсценізований вірш, інсценізована пісня – ось основні компоненти створення художнього образу епізоду.

Театралізовані вистави, створені на основі документа, зайняли вагоме місце при святкуванні знаменних подій минулого. Варто, наприклад, організувати постановку вистави за листами: фронтові, дружні, ліричні, поетичні. Зміст їх, безперечно, завжди викличе інтерес, коли крок за кроком простежуються людські долі, їхні почуття, надії і прагнення, і все це в зримій, дієвій формі, яка найчастіше будується на асоціаціях.

Театралізація оригінального виду – це більш складна форма створення сценарію, що вимагає не тільки організаторських навичок і пошуку наскрізного ходу для готових номерів, але й професійної майстерності драматурга, який органічно поєднує документ і художній

матеріал. Цей вид театралізації потребує і більшої тривалості репетиційного часу.

▪ Театралізація змішаного виду – це використання сценаристом першого і другого видів театралізації. У цьому виді одна частина театралізованої дії являє собою компіляцію готових текстів і номерів, друга – оригінальне створення нових текстів і номерів.

Прикладом може бути ритуал посвяти у студенти. Тут у першій частині – вихід першокурсників, обряд посвяти у студенти, що ґрунтуються на оригінальному матеріалі і мають адекватне художнє рішення.

Друга частина побудована за принципом тематичного відбору концертних номерів і зведення їх у композицію за допомогою сценарно–режисерського ходу.

Підсумовуючи вищесказане, можна підкреслити, що в театралізації, як в особливому виді мистецтва на перший план виступає найважливіший компонент дійства – глядач, колективний герой. Він прагне такого масового дійства, яке б змусило його здивуватися, прислухатися і вловити думку, відновити в пам'яті факти і події власного життя, бути учасником дійства, включатися до нього.

Питання про театралізацію, надзвичайно важливе, тому необхідно детально зупинитися не лише на аналізі цього терміна, а й на технології його використання.

Соціально–психологічні механізми театралізованого свята і обряду

Для кожної людини свято пов'язане з особливим святковим настроєм, який і спонукає її до участі в тому чи іншому театралізованому святково–обрядовому дійстві. Відчуття святковості – це відчуття радості, бадьорості, піднесення. Однак цього недостатньо для повної характеристики святковості. Дуже важливими є соціальні мотиви. Поняття «свято» і «святковість» нерозривні і являють собою діалектичну єдність. Адже неможливо поставити перед людиною мету – пізнати те чи інше почуття. Такого прямого шляху до почуттів немає, він іде опосередковано через хвилювання, через створення такої психологічної ситуації, яка сприяє ставленню людини до явища, події. Саме в такій психологічній ситуації у людини проявляються ситуативні емоційні потреби, які в даний момент захоплюють, хвилюють, приваблюють до себе увагу, спонукають до участі в дійстві.

Спостереження, аналіз і систематизація мотивів участі у тому чи іншому театралізованому дійстві дозволяють виділити основні потреби. Перш за все це прагнення до загального відчуття, до однієї мети. Свята та обряди завжди пов'язані з переломними, етапними моментами в житті природи, суспільства, людини. Саме ці моменти, які виражені в

конкретних театралізованих святах і обрядах, і створюють специфічну святковість. Чим більше значення має подія, яка лежить в основі свята, тим більша потреба у людини відчувати свою причетність до неї, виразити своє відношення, об'єднати свої почуття із почуттями інших людей. Відчуття особистої причетності до події – спонукальний стимул до дії разом з усіма.

Це відчуття у свою чергу породжує у людини потребу в широкому соціальному спілкуванні, яке засноване на причетності до свята і являє собою можливість проявити себе в театралізованому дійстві. Потреба в широкому соціальному спілкуванні – друга важлива риса святковості як особливого стану людини.

На кінець, святковість характеризується особливим суспільним настроєм урочистості, радості, оптимізму, який викликається колективними емоціями, які виникають у святковому спілкуванні.

Взагалі на феномен святкового спілкування слід звернути особливу увагу. Спілкування в умовах святково–обрядового дійства має свою специфіку, яка виражається, зокрема, у своєрідному поєднанні масового і міжособистісного, регламентованого і вільного спілкування. Спільність учасників театралізованого дійства під час свята як макроструктура припускає безліч мікроструктур, які є середовищем особистісного спілкування. У якості таких мікроструктур виступають сім'я, навчальний колектив, група, об'єднана спільними інтересами тощо.

Організатори театралізованого дійства обов'язково повинні враховувати необхідність особистісного спілкування як його основи і передбачати умови для такого спілкування. Саме тому важливою вимогою до задуму театралізованого дійства є диференційований підхід до учасників свята не тільки за віком, соціальним станом, освітою, але і, наскільки це можливо, за інтересами, типом дозвілля, життєвим досвідом. Сценарист і режисер повинен чітко уявляти соціально психологічну налаштованість учасників і спиратися на їх потреби при народженні задуму театралізованого дійства.

У свою чергу масове спілкування в театралізованому дійстві – не виникає в результаті сумування людей, які спілкуються, а передбачає спільність їх соціальних позицій і естетичних переживань в суспільному настрої.

Поєднання особистісного спілкування з груповим і масовим передбачає в кожному святі складну внутрішню систему контактів. Успіх святкового дійства у великій мірі залежить від того, наскільки передбачені у сценарно–режисерському задумі можливості спілкування, міжособистісних і групових контактів. Саме активне спілкування

перетворює глядачів в учасників театралізованого дійства під час свят і обрядів, чого не передбачається, наприклад, у театрі.

Розуміння театралізованого дійства в рамках свята як взаємовпливового і взаємодіючого синтезу міжособистісного і масового спілкування дозволяє говорити про широке використання механізму соціально–психологічного і емоційного зараження у святі як про організовану, а не стихійну форму колективної поведінки людей. Соціально–психологічне зараження – надзвичайно ефективна зброя в руках сценаристів і режисерів театралізованих свят і обрядів. Однак історія знає багато прикладів його успішного використання з метою пропаганди найреакційніших ідей. Саме тому на організаторів святково–обрядового дійства лежить велика ідеологічна відповідальність.

Як театралізується драматургічний текст? Сценарист під час роботи над сценарієм повинен враховувати без зайвої деталізації всі засоби та пристосування, за допомогою яких створюється масове театралізоване видовище. В наступному етапі роботи над здійсненням сценічної версії сценарію – під час складання постановочного плану – режисер–постановник вже вкаже на всі необхідні технічні деталі, назве по видах та типах всі необхідні елементи сценічного оформлення, перелічить з вказівками на послідовність використання всю звукову та світлову апаратуру, бутафорію та реквізит, костюми та грими, декорації і т. ін.

У літературному тексті сценарію відсутні зайві технічні деталі, там лише згадується, що під час сценічної дії щось світить чи звучить так чи інакше. Таким чином, загальна драматургічна структура та згадані вище технічні постановочні аспекти сценарію разом і складають ту саму театралізацію. В сценарії обов'язково повинен існувати розподіл тексту на пряму мову дійових осіб та авторські ремарки, тобто сценарій повинен бути приведений до форми, в якій споконвіку існує драматургія.

Сценарні проблеми, що виникають під час театралізації. Засоби театралізації видовищних заходів, які проводяться в умовах стаціонарної сцени, лише в деякій частині співпадають із засобами театралізації, які використовуються у нестандартних умовах, особливо у виставах, що проводяться просто неба – в парку, на вулиці, на площі або стадіоні. В таких місцях виникає можливість використання нетрадиційних засобів театралізації, таких, як, скажімо, велика кількість учасників, а також необхідна техніка. І тому слід уникати непродуманого перенесення різноманітних засобів театралізації, що використовуються на стаціонарній сцені, в нетрадиційні умови.

Особливості ускладнення в сценарній справі виникають під час театралізації документального матеріалу. Справа в тому, що театралізація такого матеріалу повинна бути мінімальною, бо природні якості документу завжди впливають на глядачів більше, залишають яскравіше враження, ніж всі хитромудрі вигадки театралізації. Крім того, співставлення справжнього людського переживання, не прикрашеного ніякою спробою бутафорізації або показом вигаданого життя та персонажів, може створювати в глядачів, попри чекання авторів, відчуття незручності, безтактовності, відсутності смаку. Так, наприклад, трапляється, коли до хвилюючої розповіді про справжнє життєве випробування додається занадто багато театралізації. Особливо це ріже око, коли в сценарії йдеться про людські долі, пов'язані з Великою Вітчизняною, афганською та чеченськими війнами, Чорнобилем тощо, про справжні, а не вигадані події – і до всього цього додається штучний «вічний вогонь» з червоних ганчірок під вентилятором. Це трапляється лише через непрофесійність сценаристів та постановників, які, мабуть, вже ніколи не здогадаються, що цей самий вогонь або солдатська могила не можуть бути бутафорськими за самою своєю суттю, як не може бути бутафорською пам'ять про загиблих.

Особливу увагу слід звернути на використання кіноуриwkів та діапроеkcій, на їх місце у театралізації. Під час використання документальних кінокадрів справа ускладнюється через те, що вплив цього візуального матеріалу на глядачів дуже великий, інколи з емоційним перевантаженням. І якщо цей матеріал чималий, то режисер–постановник масової театралізованої вистави дуже ризикує: він може потім просто не зібрати глядацьку увагу. Театралізований захід, таким чином, не виконає запланованого завдання. Саме через те всі кінофрагменти слід використовувати вкрай обережно, маючи на увазі, що з фактом навіть талановита вигадка не може змагатись, бо він сильніший. Ще обережніше слід використовувати під час театралізації сценарної структури фрагменти художніх кінофільмів. Треба, мабуть, демонструвати дуже маленькі їх фрагменти, навіть окремі сцени або кадри, бо інакше роздуми глядачів з приводу того, з якого фільму взятий той чи інший уривок, хто з акторів там грає та яка доля спіткає героїв, можуть відвернути глядачів від сприйняття масового театралізованого видовища.

Що стосується використання діапроеkcії, яка збільшує наочність та розуміння сценарного матеріалу, то вона може бути дуже корисною, але її кількістю ні в якому разі не слід зловживати.

Для того, щоб театралізація сценарного матеріалу дала необхідні результати, сценаристи–початківці повинні мати досить ясне уявлення

про місце театралізації та її можливості у структурі різноманітних видовищ.

Розглядаючи театралізацію як один із найбільш ефективних каналів реалізації творчого розвитку і соціально–художньої активності мас, необхідно мати на увазі дві важливі методологічні позиції.

По-перше, будучи компонентом духовного світу особистості, сукупністю її психологічних рис, направленості інтересів, установок і вольових якостей, ця активність завжди проявляється в діяльності, яка прямо залежить від суттєвих якостей особистості. У цьому значенні діяльність виступає як важливий показник духовного світу, критерій любої виховної акції. Можна стверджувати, що ступінь ефективності виховного впливу театралізованого дійства знаходиться в прямій залежності від ступеня соціально–художньої активності мас, їх самодіяльності та ініціативи.

По-друге, будь-який різновид діяльності, у тому числі соціально–художню, яка є сутністю театралізації, можна досліджувати тільки в динаміці. Такий динамічний підхід дозволяє розглядати театралізоване дійство як педагогічний процес активізації його учасників, який допоможе перетворити кожного присутнього із пасивного спостерігача в зацікавлену особу, а надалі – в особу, яка відчуває потребу в залученні до дійства, і, на кінець, яка бере участь в ньому.

Організатори театралізованого масового заходу намагаються ставити глядачів у такі умови, щоб вони почували себе активними учасниками постановки. Поняття «активність» включає в себе напругу розумових сил, виявлення ініціативи, інтересу, здатність людини змінювати довкілля відповідно до власних потреб, поглядів, цілей. Творча активність у театралізованому дійстві виникає тоді, як участь присутніх досягає найвищої точки і впливає на подальший хід дії, тобто, коли присутні стають співавторами його

Отже, основні етапи процесу активізації учасників свят і відповідні рівні соціально–художньої активності аудиторії:

I етап охоплює час до свята, тобто процес його підготовки і широкого інформування. Педагогічне завдання на цьому етапі – розкриття соціального значення свята, пробудження інтересу і уваги до того, що відбувається, створення емоційної атмосфери, готовності до сприйняття. При цьому на перше місце виходить соціальний момент значущості події, яка ляже в основу театралізації. Саме він визначає рівень активності майбутніх учасників. Що стосується художньої активності, то на першому етапі вона обмежується підготовчою роботою в колективах. Дуже важливим діяльнісним моментом цього етапу є інформування про майбутнє свято.

Ступінь участі в підготовчій діяльності на першому етапі дає основу для диференціації рівня соціально–художньої активності мас і дозволяє виділити серед учасників такі групи:

1) ініціатори і організатори свята з яскраво вираженою соціальною активністю;

2) учасники свята, які активно схвалюють його ідейно–тематичний зміст і виявляють готовність до участі;

3) пасивні глядачі, які не виявляють готовності до участі.

Стратегія діяльності організаторів театралізованого дійства по відношенню до цих груп повинна сприяти їх переходу на більш високу сходинку активності у ході заходу.

II етап процесу активізації охоплює безпосередньо проведення свята. На цьому етапі художня сторона переважає соціальну, знаходячись у той же час у гармонійному поєднанні з нею. Ведучими засобами активізації є: сценарно–режисерське рішення, образність, компоненти ідейно–емоційного впливу. За рівнем соціально–художньої активності мас можна виділити дві групи у святковій аудиторії – учасники і глядачі. Педагогічне завдання – перетворення глядачів в учасників дійства.

III етап процесу активізації учасників свята – це час після театралізованого дійства, коли стимульована ним активність, дає про себе знати в наступній соціальній діяльності. Соціально–культурна активність за результатами точного педагогічного впливу театралізації проявляється також в готовності бути залученим до проведення наступного свята, але уже в ролі активного учасника, а не глядача. Тож при умові об'єднання попереднього заходу з наступним процес активізації може стати фундаментом ефективною виховної системи.

Здійснюється процес активності не сам по собі, а за допомогою прийомів активізації: цілеспрямовану діяльність організаторів щодо вдосконалення змісту, форми і окремих прийомів свята з метою викликати зацікавлення й підвищити активність присутніх.

До основних прийомів активізації належать:

1. Сила подразників – перша вимога до того, щоб прикувати увагу. Для цього потрібно збільшити масштаб предметів і дій порівняно з їх нормальною величиною.

2. Контраст і різноманітність матеріалу – танець після слова, музика після пантоміми, стрибок від темряви до світа – і навпаки, від тихої музики до голосної, від повільного руху до стрімкого.

3. Наростання дії. Воно має бути безперервним, але з невеликим спадом напруги після кожного піднесення з тим, щоб приготувати присутніх до наступного моменту.

4. «Очуднення» дійових засобів для збудження зацікавлення і наростання уваги аудиторії. На «очудненні» (від слова – чудно, дивно) будується плакат – обличчя розрізане навпіл, постаті надано незвичайного ракурсу, людина скомбінована з машиною і т.п. – все це затримує увагу перехожих і присутніх набагато сильніше, ніж плакат із звичайними, добре знайомими предметами. Прийом «очуднення» можна використовувати не лише в оформленні масового видовища, але і в святкових діях.

Основними засобами активізації масової аудиторії в процесі педагогічно запрограмованого театралізованого дійства є:

- вербальна активізація, яка дає учасникам можливість самовираження через слово, виявити своє ставлення до того, що відбувається, дати свою оцінку (різні запитання, звернені до присутніх, вікторини, загадки тощо).

- пряме звернення до аудиторії, тобто всі слова і дії виконавців безпосередньо спрямовані до присутніх, а не один до одного (як це звичайно відбувається в театрі). А коли «Я» до когось звертаюсь, то, зазвичай чекаю відповідної реакції;

- удавана активізація, яку інакше називають – «виконавці серед глядачів», закликає прилучити до дії присутніх за допомогою виконавців. Це – вигуки із залу, проходження через натовп, тобто перебування в густі глядачів і безпосереднє спілкування з ними. Звичайно ж, і репліки, і запитання заздалегідь передбачені в сценарії, але це не відкидає певної імпровізації, до якої творча група теж певним чином готується.

- фізична активізація (спонукання до руху, переміщенню та іншим фізичним діям), здійснюється в тому разі, коли постановник спонукає аудиторію до ряду нескладних фізичних дій: передати будь-який предмет, листівки з текстами, відійти на декілька кроків, перейти на інше місце тощо. Завдяки таким, на перший погляд, механічним діям, глядачі до деякої міри відчують себе не сторонніми спостерігачами, а учасниками дійства;

- гра – є засобом святкового спілкування.

- художня активізація, стимулює емоційну сферу учасників і викликає їх художню самодіяльність. У мистецтві організації театралізованого дійства оригінальність, неповторність – перша запорука успіху і зацікавленості учасників свята. Видовищність є саме тим ключиком, який відкриває шлях до серця кожного, перетворюючи глядачів у співучасників дійства.

На практиці зустрічається увесь комплекс прийомів та засобів активізації, однак найбільш типовим для театралізації є художня активізація.

На даному етапі питання активізації набирають усе більшої ваги, позаяк тільки видовищне, пасивне споживання культури завдає шкоди активній самостійній творчій діяльності людини.

Отже, сценарист масових заходів повинен знати їхню специфіку, яка полягає, передусім, у документальності, конкретності фактичного матеріалу, а також в активізації присутніх.

ТЕМА 9. РОБОТА ПЕДАГОГА–СЦЕНАРИСТА З УЧАСНИКАМИ ТА ПОСТАНОВОЧНОЮ ГРУПОЮ

1. Режисура театралізованого видовища.
2. Спільна робота педагога–постановника з відповідальними за окремі ділянки театралізованого дійства.
3. Робота над організацією репетиційного процесу.

Сьогодні існує багато різновидів театралізованих видовищ: театралізований концерт, театралізований тематичний вечір, концерт–мітинг, театралізований хід, театралізовані святкові дійства на вулицях і площах, масові театралізовані гуляння в парках, спортивні театралізовані свята, дитячі театралізовані свята, фестивалі мистецтв, свята пісні чи танцю та інші. Усі вони нездійсненні без режисера – фахівця, який створює дійство, втілює в життя ідею, підпорядковує всі зусилля учасників для реалізації єдиного рішення дійства.

Основним структурним матеріалом, цеглинками концертної споруди, будь-якої форми і виду театралізованого видовища – є концертний номер. Це означає, що режисер масових видовищ повинен уміти:

– працювати над номером сам і творчо допомагати іншим, причетним до постановки концертного номера фахівцям (створити номер і допомогти здійснити його постановку);

– режисер театралізованого видовища повинен досконало володіти мистецтвом монтажу.

Чим виразнішою є монтажно–композиційна майстерність режисера, тим ціліснішим у творчому відношенні є все видовище.

Узагальнений образ цілісного видовища оригінально виклав

Д. Тихомиров у своїх бесідах про режисуру театралізованих видовищ. Художню цілісність вистави, вважав він, наочно можна уявити собі так: поїзди різних призначень, що проходять повз нас, не викликають у нас жодних негативних естетичних реакцій – ось пройшов швидкий поїзд далекого прямування, далі приміський, товарний потяг, фірмові поїзди і т.п.

Та уявіть собі потяг, сформованих з різних за стилем і призначенням вагонів: пасажирські вагони упереміж з нафтовими цистернами, приміський вагон поряд з платформою, завантаженою лісом, далі – міжнародний вагон. Ми з вами відреагуємо як на неподобство. «Неподобство» – точна назва для відсутності образу, єдиного стилю, єдиної форми.

У створенні театралізованого дійства монтаж є не стільки технічним прийомом, скільки творчо осмисленим процесом, коли критично, аналітично і водночас синтетично сприймається весь залучений матеріал.

Спільна робота педагога–постановника з відповідальними за окремі ділянки театралізованого дійства

Постановка масового театралізованого дійства вимагає ретельної підготовки, спільних зусиль усіх членів режисерсько–постановочної групи. Її склад формується залежно від складності і масштабу видовища. Як правило до неї входять: режисер його асистент і помічник, художник, композитор чи завідуючий музичною частиною, диригент, балетмейстер, художник зі світла, звукорежисер, режисер спортивних номерів, і т.д.

На першому етапі роботи режисер зустрічається зі своєю командою, читає сценарій, розкриває його тему, ідею, знайомить із власним режисерським задумом. На першій зустрічі режисер – основний доповідач. І ось тут повинне проявитись необхідне для кожного режисера вміння запалити людей, захопити їх своїм баченням, своєю вірою в успіх справи. Якщо режисер не відчув у собі можливостей для цього, він не має права братися за постановку масового видовища. Також режисер визначає для кожного із постановочної групи напрям робіт, а далі сам контролює їх виконання. Необхідно на кожну ділянку підготовки масового заходу призначити відповідальних людей і постійно одержувати інформацію про хід роботи. При цьому фахівці усіх служб повинні відчувати, що їм довіряють.

Один із відповідальних моментів підготовчого періоду – підбір (створення) музики. Режисер повинен знати закони музичної драматургії і уміло використовувати їх щодо специфіки масового дійства. А специфіка полягає у тому, що монтажний принцип драматургії, характерний для масового дійства, зберігається й у музичній драматургії. Режисер може й не бути музикантом–професіоналом, але бути музично грамотним зобов'язаний. І в першу чергу знання музики проявляться, коли режисер розпочне роботу з відповідальним за музичне оформлення (композитором). Найважливіше

для режисера – дати загальний задум. Далі – весь процес створення музичної канви – піде своїм шляхом, режисер лише коректує його.

Танцювальна частина театралізованого видовища підпорядкована хореографу (балетмейстеру). У роботі над такою виставою дуже важливо дійти спільної точки зору, взаєморозуміння між режисером і хореографом. Хореограф такий же режисер–інтерпретатор, але у своєму жанрі, тому усі моменти, які стосуються танцювальних номерів (композицій), обговорюються вже під час першої бесіди режисера з хореографом.

Одним із головних помічників режисера масових театралізованих вистав – є звукорежисер. У масовому видовищі звукорежисура має колосальне значення. Зал чує і голоси акторів, і музику, і шуми, завдяки роботі звукорежисерів, від яких залежить звукова партитура всього видовища. Цілком справедливо, що звукові можливості звукорежисера є найважливішими виражальними засобами масового видовища.

Послідовність режисерської роботи може бути такою:

1. Зрозуміти і осмислити художньо–творчі завдання поставлені перед режисером.
2. Визначити масштаби видовища і місце його проведення, уточнити технічні можливості сценічних майданчиків, можливості комунікацій, уточнити склад учасників, їх кількість.
3. Робота зі сценарним планом і літературним сценарієм.
4. Створення режисерсько–постановочної групи.
5. Робота над постановочним планом (включає такі пункти: зміст роботи, терміни виконання цієї роботи, відповідальні, схему дійства, примітки). Постановочний план є керівництвом до дії, містить завдання для всіх цехів, що включені в загальний процес підготовки майбутнього дійства.
6. Робота з постановочною групою.
7. Робота режисера над організацією репетиційного процесу.
8. Робота з учасниками дійства (акторами, колективами, учасниками масових сцен).
9. Проведення зведеної або генеральної репетиції на основній сцені або майданчику.

Робота над організацією репетиційного процесу

Режисер є головним організатором репетиційного процесу. Незалежно від виду репетиції, режисеру підпорядковані всі. Він повинен уміти повідомити про репетицію так, щоб не виникло навіть приводу для конфлікту.

Організація репетиційного процесу має кілька етапів: спочатку репетиції проходять у репетиційних залах чи додаткових майданчиках, а вже потім – у тому приміщенні, де буде відбуватися театралізоване

дійство. Режисер повинен попередньо оглянути репетиційні приміщення. При цьому звернути увагу на розміри приміщення, освітлення, вентиляцію тощо. Ще до репетицій слід мати всі фонограми видовища.

Спочатку на сцені проводяться технічні та монтувальні репетиції: розвішуються всі оформлення, розподіляється бутафорія, встановлюється освітлення, перевіряються усі світлові ефекти. Такі ж монтувальні репетиції потрібні і для перевірки кіно– та відеоматеріалів. Найдоцільніше було б поєднати монтувальні репетиції для «світла і звуку». Після того, як режисер і постановочна група відпрацювали технічну і звукову схеми майбутнього видовища, настає період перших сценічних репетицій. Тут обов'язково слід продумати мету, час і послідовність їх проведення. Сцени з чисельними колективами краще відпрацювати раніше, а вже потім переходити до сольних номерів. Така послідовність зумовлена тим, що великі колективи не повинні довго чекати у глядацькій залі, це негативно впливає на творчий настрій учасників. Після репетицій, на яких відпрацьовується кожен номер – монтаж усіх, раніше відшліфованих номерів в епізоди, а епізодів – у цілісне видовище. Ці репетиційні години краще використати для послідовної роботи відповідно до сценарію: від прологу – до фіналу. У сценічних умовах на номер і епізод починають працювати світло, звук, декорації, бутафорія, костюми. Тому інколи режисеру доводиться коригувати своє попереднє рішення. Наступний репетиційний етап – прогін усього видовища. Виконавці повинні відчувати ритм, своє місце у загальній композиції, розрахувати свої сили, час виходу на сцену. На цьому етапі перевіряється і драматургія видовища, відбувається детальний аналіз, вносяться корективи. Завершальний етап репетиційної роботи – генеральна репетиція, під час якої перевіряються світлова і звукова партитури, уточнюється музична канва дійства, остаточно визначається заданий темпоритм, хронометрується кожний епізод, вивіряється загальна тривалість видовища, фіксуються усі зауваження. Усі фахівці повинні бути на своїх ділянках, домагаючись чіткості, злагодженості та синхронності дій, адже від їхньої роботи залежить успіх прем'єри. Також слід зазначити, що особливу увагу під час репетицій варто приділити питанням внутрішньої інформації:

- Обов'язково повинне бути письмове оголошення про склад учасників масового видовища чи концерту;
- За лаштунками в кількох місцях вивішується програма або послідовність номерів театралізованого видовища;
- Обов'язково вивішується або роздається на руки керівникам колективів і виконавцям репетиційний план із зазначенням часу появи кожного з них на репетиції

Отже, режисер театралізованого дійства повинен уміти організовувати репетиційну і концертну діяльність його учасників. В ідеалі сучасний режисер повинен поєднувати в собі дві професії: режисера і менеджера. Його мета – знайти обдарування, розвинути талант, створити образ, сформувати імідж, виховати особистість. Режисер має бути діловою, творчою людиною, здатною одночасно вирішувати творчо–естетичні та організаційно–фінансові питання.

РОЗДІЛ 3 КОНТРОЛЬНІ РОБОТИ

Варіант 1.

1. Розкрити значення і специфіку театралізованих дійств у соціально–педагогічній роботі.
2. Визначити місце і роль театралізованих дійств на сучасному етапі.
3. Визначити особливості інсценізації творів художньої літератури: байки, казки, ліро–епічної поеми, пісні, оповідання.

Варіант 2.

1. Назвати основні види мистецтва та їх значення у соціально–виховній роботі соціального педагога.
2. Театралізовані дійства як соціально–педагогічний метод виховної роботи з різними соціальними групами.
3. Драма як різновид мистецтва літератури.

Варіант 3.

1. Функціональні ролі соціального педагога у процесі організації та проведення театралізованих дійств.
2. Народні витоки драматургії.
3. Основні вимоги до слів ведучих (конференсу) в тексті сценарію.

Варіант 4.

1. Виховна функція театралізованих заходів.
2. Композиція драматичного твору.
3. Жанрові різновиди номерів.

Варіант 5.

1. Художньо–творча діяльність як основа педагогічного процесу в роботі з різними соціальними групами.
2. Принцип відбору і використання матеріалів із життя окремих осіб, соціальних груп, колективів, школи, міста, села.
3. Спільна робота соціального педагога з виконавцями та постановочною групою (відповідальними за оформлення, музику, світло і т. д.).

Варіант 6.

1. Педагогічна доцільність проведення театралізованих дійств.
2. Жанрові різновиди драматичних творів.
3. Основні етапи роботи над сценарієм.

Варіант 7.

1. Соціально–психологічні особливості театралізованих дійств та активізація учасників.
2. Композиція і сюжетний хід в сценарії театралізованого дійства.

3. Складання сценарного плану та монтажного листа.

Варіант 8.

1. Основні фактори та умови залучення і самореалізації особистості в підготовчому періоді.

2. Принцип відбору поезії, музики, кіно та відеофрагментів в театралізованому дійстві.

3. Основні етапи та стимули пробудження соціальної і художньо–творчої активності мас, їх ініціативності.

Варіант 9.

1. Специфіка сценарію як різновиду драматургічного дійства. Ідейно–тематична основа сценарію.

2. Функції номерів в театралізованому дійстві.

3. Функціональні обов'язки соціального педагога в реалізації сценарного матеріалу в театралізоване дійство.

Варіант 10.

1. Вплив сценарного задуму на відбір і використання художнього і документального матеріалу.

2. Специфіка номерів в театралізованому дійстві та основні вимоги до них.

3. Художньо–естетичне та емоційно–образне значення номерів різних видів мистецтв в сценарії театралізованого дійства.

Варіант 11.

1. Розкрити основні види і значення театралізації.

2. Професійна етика соціального педагога в організації та проведенні театралізованих дійств.

3. Логіка розташування номерів і блоків номерів в основній частині сценарію.

Варіант 12.

1. Специфіка проведення театралізованих концертів та театралізованих тематичних вечорів.

2. Форми і художні прийоми розкриття теми театралізованого дійства різними жанрами номерів.

3. Значення театралізації в сценарії театралізованого дійства.

ПІДСУМКОВІ ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ З КУРСУ «ОСНОВИ СЦЕНАРНОЇ РОБОТИ СОЦІАЛЬНОГО ПЕДАГОГА»

1. Театралізований масовий захід – це:

- A. форма культурно–історичної діяльності людини
- B. видовищна форма організації процесу соціально–педагогічного впливу
- C. літературний запис всіх елементів майбутньої вистави

2. Сценарій – це:

- A. творчий процес побудови вистави
- B. літературне першоджерело видовища, що реалізується за допомогою різних технічних засобів
- C. відтворення дії дією

3. Сценарій масового театралізованого видовища є –

- A. першоджерелом видовища
- B. вигадкою автора
- C. прикладом одноразової драматургії

4. Різновиди сценаріїв театралізованих масових заходів:

- A. оригінальні та документальні, збірні та сюжетні, тематичні та художні
- B. оригінальні та збірні, тематичні та документальні, художні та сюжетні
- C. оригінальні та збірні, тематичні та сюжетні, художні та документальні

5. Оригінальні сценарії – це:

- A. сценарні твори, які складаються з фрагментів інших творів чи які створенні за запозиченою структурою
- B. сценарні твори, в яких присутній наскрізний сюжет та персоналізований конфлікт
- C. сценарні твори, в яких всі складові частини вигадані автором

6. Документальні сценарії – це

- A. сценарні твори, в яких всі складові частини вигадані автором
- B. сценарні твори, що містять в собі переважно будь-які літературні твори або їх фрагменти, а також твори образотворчого мистецтва, кінематографа, окремі концертні номери різноманітних жанрів.
- C. сценарні твори, що побудовані на суто фактичному, документальному матеріалі

7. Етапи роботи над сценарієм масового театралізованого заходу

- A. збирання сценарного матеріалу, створення творчої заявки на сценарій, створення чернетки сценарію, створення чистового варіанту сценарію, складання сценарного плану

В. складання сценарного плану, збирання сценарного матеріалу, створення творчої заявки на сценарій, створення чернетки сценарію, створення чистового варіанту сценарію

С. складання сценарного плану, збирання сценарного матеріалу, створення чернетки сценарію, створення чистового варіанту сценарію

8. Сценарний матеріал складається з таких елементів:

А. прямої мови дійових осіб та авторських ремарок

В. прозових та віршованих творів, музичних творів, документальних текстів

С. експозиції, зав'язки, розвитку дії, кульмінації та розв'язки

9. Джерела одержання сценарного матеріалу:

А. соціальне середовище

В. літературні твори, засоби масової інформації, Інтернет

С. конспект, підручники

10. Завдання творчої заявки на сценарій:

А. профілактики кризових ситуацій у молодіжному середовищі

В. переказ змісту майбутнього сценарію

С. викладання змісту драматургічного твору

11. Форма літературної фіксації сценарію

А. репліки, монологи та діалоги

В. пряма мова дійових осіб та авторські ремарки

С. сценарна дія

12. Титульний аркуш сценарію має містити:

А. перелік дійових осіб

В. вказівку на час та місце проведення заходу

С. організаційну приналежність автора до якоїсь певної сфери діяльності, назву відомства, учбового закладу.

13. Схема сценарного плану – це

А. переказ змісту майбутнього сценарію

В. розробка первісного задуму майбутнього сценарію

С. аналіз готового сценарію

14. Сценарний план обов'язково має містити:

А. репліки, монологи та діалоги

В. тему та ідею сценарію

С. назву відомства, учбового закладу

15. Тема сценарію – це

А. відповідь на питання, про що йдеться у тому чи іншому творі

В. емоційний висновок з творчого задуму сценариста

С. літературна фіксація сценарію

16. Рекомендована кількість епізодів сценарію:

А. один

В. три

С. п'ять

17. Композиція сценарію – це:

- А. експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація та розв'язка
- В. зав'язка, експозиція, розвиток дії, кульмінація та розв'язка
- С. кульмінація, експозиція, зав'язка, розвиток дії та розв'язка

18. Елементи експозиції:

- А. початок конфліктної ситуації
- В. урочистий фінал театралізованого концерту
- С. назва, перелік дійових осіб

19. Назвати групи дійових осіб

- А. _____
- В. _____
- С. _____

20. Державні свята:

- А. Новий Рік
- В. День Конституції
- С. Великдень

21. Народні–обрядові свята:

- А. Івана Купала
- В. 8 Березня
- С. День Знань

22. Професійні свята:

- А. Різдво
- В. День Незалежності
- С. День медика

23. Композиція сценарію включає:

- А. Сюжет, інтригу
- В. Конфлікт, дійових осіб
- С. Зав'язку, кульмінацію, розвиток дії

24. Інформація про місце, час проведення заходу вказується в

- А. Квитку
- В. Афіші
- С. Сценарії

25. Придумати оригінальну назву до літературно–музичної композиції святкування Нового року

26. Вікторина, Родинне свято, Поетичний вечір – це:

- А. Назва сценарію
- В. Жанр сценарію
- С. Композиція сценарію

27. «Жінка – одвічна загадка природи», «Святкова кав'ярня», «Молитвою тебе вітаємо, мати!» – це:

- A. Назва сценарію
- B. Жанр сценарію
- C. Композиція сценарію

28. Учитель, учень, книжка, однокласники – це:

- A. Назва сценарію
- B. Перелік дійових осіб сценарію
- C. Композиція сценарію

29. Назвіть основні етапи роботи над сценарієм

30. Складіть запрошення на свято останнього дзвоника у школі

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ТА ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Абрамян В. Ц. Театральна педагогіка, – К., 1996.
2. Генкин Д. М. Массовые праздники. – М., 1975.
3. Горленко В.Ф., Наулко В.І. Народні знання і світоглядні уявлення українців // Рад. шк. – 1991. – №1.
4. Державна національна програма «Освіта» («Україна ХХІ століття»). – К.: Радуга, 1994.
5. Житницький А.З. Драматургія масових театралізованих заходів. Навч. посіб. 3–тє видання, перероблене і виправлене. – Х.: Тимченко, 2007. – 128 с.
6. Зайцева В. П. Методические рекомендации по режиссуре театрального концерта. – К., 1986.
7. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. – М., 1978.
8. Злочевський П. О. Оформлення театральних і концертних виступів у школах та позашкільних установах. – К., 1993.
9. Зміст і методика позакласної виховної роботи за інтересами: Методичний посібник – К., 1993.
10. История зарубежного театра. М., 1972.
11. История русского и советского драматического театра (от истоков до современности). – М., 1986.
12. Капська А. Й. Педагогіка живого слова. К., 1997.
13. Каргин А. С. Воспитательная работа в самодеятельном художественном коллективе. – М., 1984.
14. Клековкін А., Кравчук П. Режисерське рішення вистави. – К., 1987.
15. Ковальчук О.В. Українське народознавство: Кн. для вчителя. – К.: Освіта, 1992.
16. Коpecь З. А Драматичне мистецтво у школі. – К., 1965.
17. Корифеї українського театру. – К., 1982.
18. Короткова Р. І. Підготовка соціальних працівників до роботи з волонтерами /Інтерактивний театр/ – К., 2001.
19. Крег Г. Про мистецтво театру. – К., 1974.
20. Кримова Н. Станиславский – режиссер. – М., 1971.
21. Лоусон Дж. Теория и практика создания пьесы и киносценария. – М., 1960.
22. Макаруч Г. Жанрові різновиди сучасної драми. – К.: КНУКіМ, 1978.
23. Мастерство актера в терминах и определениях К. Станиславского. – М., 1961.
24. Молодий театр. Збірник. – К., 1991.

25. Мочалов Ю. Композиция сценического пространства. – М., 1981.
26. Неллі В. Робота режисера. – К., 1962.
27. Пави Патрис. Словарь театра. – М., 1991.
28. Паламшиев А. Мастерство режиссера. Действенный анализ пьесы. – М., 1982.
29. Пацунов В. Театральна вертикаль. – К., 2000.
30. Петров Н. Вопросы мизансценирования. – М., 1956.
31. Попов П. Жанровое решение спектакля. – М., 1986.
32. Ремез О. Мастерство режиссера. – М., 1983.
33. Рождественская Н. Проблема «актер – зритель» в режиссуре XX века. – Л., 1981.
34. Розовский М. Режиссер зрелища. – М., 1973.
35. Романенко А. И. Методические указания по режиссуре театрального тематического вечера. – М., 1980.
36. Рубб А. А. Тематический театральный концерт. – М., 1984.
37. Рубина Ю. И. Завадская Т. Ф., Шевелев Н. П. Театральная самодеятельность школьников. – М., 1983.
38. Самойленко В. М. Массовые музыкальные представления. (Театрализованное представление – концерт).
39. Сапіга В.К. Українські народні свята та звичаї. – К.: 1993.
40. Скуратівський В. Берегиня: Художні оповіді, новели. – К.: Рад. письм., 1987.
41. Театр у школі: Кн. для вчителя. – К., 1990.
42. Технології соціально–педагогічної роботи: Навчальний посібник. – К., 2000.
43. Триадский В. А. Основы режиссуры театрализованных представлений. – М., 1985.
44. Туманов И. Н. Режиссура массового праздника и театрального концерта. – М., 1987.
45. Харченко В. Режиссура як мистецтво і професія. Режисер і вистава. Збірка – К., 1962.
46. Ченкин Д. М. Организация и методика художественной массовой работы. – М., 1987.
47. Черкашин Р. О. Художне слово на сцені. – К., 1989.
48. Шароев И. Режиссура массовых театрализованных представлений. – М., 1980.
49. Янц Н.Д. Основы сценарної роботи соціального педагога. Курс лекцій. – Переяслав–Хмельницький, 2009, 79 с.

СЛОВНИК ТЕАТРАЛЬНИХ ТЕРМІНІВ

Авансцена – передня частина театральної сцени (між оркестром і завісою). Служить місцем для невеликих подань перед закритою завісою до початку дії або по ходу його.

Амплуа – характер, рід ролей, що відповідає сценічним даним актора (трагік, комік, герой, резонер, травесті й ін.).

Амфітеатр – місця в залі для глядачів, розташовані півколом або драбинками, що піднімаються, за партером.

Антракт – перерва між актами (діями) спектаклю або відділеннями концерту, циркової вистави.

Аншлаг – оголошення, що всі квитки на даний спектакль продані.

Бутафорія – предмети сценічної обстановки (меблі, посуд, прикраси, деталі костюма й т.п.), виготовлені із замінників – картону, пап'є-маше, полотна, жерсті і мають на меті створити видимість дійсних речей. Служать для декоративного оформлення спектаклю.

Водевіль – невелика комедійна п'єса з легкою й дотепною інтригою, перевдяганням, жвавими куплетами, з музикою, танцями, обов'язковим благополучним кінцем і звертанням до публіки.

Грим – мистецтво зміни обличчя за допомогою спеціальних фарб, перуки, наклейки вусів, бороди відповідно до характеру ролі.

Дебют – перший виступ актора в спектаклі або взагалі в театрі.

Декорація – художнє оформлення місця й обстановки, де проходить театральна дія (кімната, шкільний клас, лікарняна палата, заводський цех, вулиця й багато чого іншого), заповнення сцени речами, предметами побуту, що створюють зоровий образ спектаклю.

Жест – рух рукою, що є безсловесною дією і супроводжує мову для посилення її виразності.

Інценівка – п'єса, створена на основі переробки прозаїчного або поетичного твору.

Імпровізація – словесна дія, сценічна гра, що виникає без попередньої підготовки.

Лаштунки – дерев'яні рами, обтягнуті декоративно розписаним полотном або шматки щільної матерії, розташовані з боків сцени паралельно або під кутом до рампи. Є доповненням до загальної декорації спектаклю.

Масова сцена – сцена (епізод) у спектаклі, у якій діє велика кількість учасників, що зображують юрбу, народ, масу.

Мізансцена – розміщення акторів, речей, різних предметів на сценічній площадці в окремі моменти спектаклю.

Міміка – вираження почуттів і настроїв (радості, смутку, гніву й ін.) за допомогою руху м'язів обличчя.

Монолог – міркування вголос або мова, звернена до глядачів.

Мюзикл – музично-сценічний твір, у якому використовуються різні засоби естрадної й побутової музики, драматичного, хореографічного й оперного мистецтва.

Народний театр – почесне звання, що привласнюється кращим, постійно діючим колективам художньої самодіяльності.

Пантоміма – безсловесна театральна постановка, у якому розкриття змісту дії й створення художнього образу відбувається за допомогою міміки, жестів, пластичних рухів.

Прем'єра – перша постановка спектаклю в театрі, нової програми на естраді, у цирку.

Партер – місця в залі для глядачів, розташовані рядами від сцени до протилежної стіни залу або амфітеатру.

Рампа – ряд ламп, розташованих на підлозі біля сцени й прикритих довгим і низьким бар'єром. Служить як би границею між сценою й залом для глядачів. У переносному значенні – взагалі театр.

Реквізит – справжні або бутафорські речі, предмети побуту, начиння (посуд, лампи й т.п.), особисті приналежності (парасоль, портфель, сумочка, запальничка й т.п.), використовувані в театральній постановці.

Ремарка – авторська примітка, пояснення в тексті п'єси (звичайно в дужках) для читача, режисера й актора про обстановку, входи й виходи, інтонації, особливостях поведження діючих осіб у той або інший момент дії.

Репертуар – сукупність п'єс, поставлених театром за певний проміжок часу. Говорять також про репертуар окремого актора (зіграних ними ролях).

Репетиція – попередня робота при підготовці спектаклю; багаторазове повторення окремих сцен, епізодів, актів з метою відпрацювання, удосконалювання акторами своїх ролей. Заключний етап – генеральна репетиція спектаклю – остання перевірка готовності, що проводиться в костюмах, у повному декораційному оформленні.

Репліка – елемент сценічного діалогу; фраза, яку актор вимовляє у відповідь на слова партнера.

Рецензія – відзив, критичний розбір і оцінка літературного твору або театральної постановки.

Сезон (театральний) – частина року, протягом якого театр постійно показує свої спектаклі як у своєму власному приміщенні, так і на підшефних підприємствах, у колгоспах, віддалених селищах.

Травесті – амплуа акторки, що виступає в ролях хлопчиків, підлітків, юнаків.

Трупа – колектив, що становить творчий склад театру.