

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**А.П.ОБЕРТИНСЬКА
Л.Ф.ГОЛУБЦОВА**

ОСНОВИ РЕЖИСУРИ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ МАСОВИХ ВИСТАВ

Навчальний посібник

*Допущено Міністерством культури і мистецтв України
як навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв*

Київ ДАКККиМ 2002

ББК 85.33я73

Обертинська А.П., Голубцова Л.Ф. **Основи режисури театралізованих масових вистав:** Навчальний посібник. – К.: ДАКККиМ, 2002. – 87с.

Навчальний посібник з основ режисури масових вистав і свят розглядає питання історії і теорії режисури масових свят та їх специфіки у масових мистецьких формах, професійної термінології, а також особливості адекватного художнього рішення публіцистичного матеріалу.

Вперше розглядається місце української режисури в розвитку театрального мистецтва, осмислюється трансформація основних положень класиків вітчизняної режисури у сучасних масових театралізованих виставах і святах.

Одне з найважливіших питань посібника – детальне розкриття поняття театралізації як творчого методу сценарно-режисерської роботи.

Для студентів режисерських спеціалізацій вузів культури і мистецтв.

Рецензенти: В.М. Судьїн, заслужений діяч мистецтв України, професор;
О.Г. Миронюк, канд. пед. наук, професор

ISBN

© А.П.Обертинська, Л.Ф.Голубцова, 2002

© Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2002

ЗМІСТ

Вступ	3
До питання про теорію та історію режисерської діяльності	7
Дещо про термінологію	33
Театралізація як творчий метод режисера і специфіка її використання в художньо-публіцистичній виставі	55
Література	83

Вступ

Процес відродження традиційних засад української культури потребує активізації уваги до аналізу питань, пов'язаних з означенням її типових рис не тільки з погляду ретроспекції історичного становлення, але й самих змін, що визначають трансформаційні тенденції, котрі прослідковуються на рівні універсальних ознак, притаманних розвитку сучасної світової культури.

Це особливо репрезентується режисерською діяльністю. Остання все більше набуває універсальної якості, охоплюючи своїми засадами майже всі сфери соціокультурного життя суспільства. Така детермінованість – явище невинне. Поступовому розширенню використання режисерських технологій, їх модифікації у площину масових форм та засобів самореалізації (організація масових свят, презентацій, бурхливий розвиток шоу-бізнесу тощо) значною мірою сприяли театральні інновації, пов'язані з новим баченням концептуальних основ режисури, посиленням у них особистісно-мотиваційних вимірів, що демонструють численні експериментальні театри та студії.

Концепція розвитку режисерської діяльності ґрунтується на базових положеннях основ законодавства України про культуру, Законі України “Про освіту”, Національній державній програмі “Освіта. Україна ХХІ століття” та концепції розвитку культури.

Національна державна програма “Освіта. Україна ХХІ століття” одним із першорядних завдань визначила необхідність докорінного реформування всієї системи освіти, яка забезпечувала б формування інтелектуального та культурного потенціалу як найвищої цінності нації. У зв'язку з цим зростає вагомість розроблення проблем, які торкаються підготовки митців – фахівців режисерської спеціалізації, організаторів масових свят, презентацій, ювілеїв, знаменних і пам'ятних дат, бенефісів, меморіалів тощо. Наявність експериментальних театрів та студій, використання в них новітніх технологій, характерних, передусім, для шоу-бізнесу та рекламної продукції, вимагає модифікації суто традиційних положень театральної режисури, яка залишається фундаментом нового культуротворчого процесу в Україні. Все вищезгадане потребує нових підходів до розуміння сутності режисерської діяльності.

Суперечливість між творчою природою режисури та її раціональними засадами існувала від самого початку появи постаті режисера і залишається актуальною і зараз. Щоправда, це зовсім не означає укладення творчого процесу в “прокрустове ложе” формул і правил, а вимагає пошуку оптимального шляху їх зближення та озброєння режисера технологією фахівця, що стає однією з найактуальніших проблем сучасного мистецтва.

Свідченням глибокої уваги до проблеми відродження й подальшого розвитку культурно-мистецького життя є Указ Президента України “Про державну підтримку культури і мистецтва в Україні”, постанова Кабінету Міністрів України “Про концептуальні напрями діяльності органів виконавчої влади щодо розвитку культури”, “Про контрактну форму трудового договору з керівниками та творчими працівниками державних театральних і концертно-видовищних закладів, підприємств та організацій культури” та інші.

Отже, практика сучасних трансформаційних процесів в Україні, входження її у систему світових економічних, соціальних, політичних та культурних зв’язків, звичайно, об’єктивно визначають якісно новий зміст і мету освіти – необхідність підготовки і формування висококваліфікованих конкурентоспроможних фахівців культури і мистецтва високого рівня.

Режисер масових свят і видовищ – професія відносно нова, але узагальнення досвіду майстрів цієї справи привели не лише до збагачення скарбнички режисерської діяльності, але й до створення у вищій мистецькій школі нової спеціальності – режисер масових свят і театралізованих вистав. Нині відбувається бурхливий розвиток цього напрямку режисерської діяльності як у теорії, так і на практиці. Масові свята і видовища – своєрідна форма театрального-концертного дійства, що має свої соціальні, політичні і громадські джерела.

Світовий досвід доводить, що театр масових дій – явище не тимчасове, воно є продуктом насправді загального співпереживання великих мас людей щодо найбільш значущих подій у житті суспільства. Пошуки відомого німецького режисера Є.Піскатора в 20-ті роки, творчість відомих режисерів сучасності Жана Луї Барро та Пітера Брука є досить вагомим свідченням, що “політичний театр вулиць” (а саме так називають театралізовані масові дійства на Заході), є не лише своєрідним видом мистецтва театру, але й,

дякуючи своєму зв'язку з реальним життям, могутнім інструментом впливу на сотні й тисячі людей водночас.

Високе громадянське звучання, пристрасна публіцистичність театру масових вистав зобов'язують виконавця боротись на кону за тих, хто перебуває у глядачевому залі, збагачувати, підносити їхній інтелектуальний і чуттєвий світ.

Режисер спільно з автором текстів повинен створити драматургічний твір, що стане основою майбутнього масового спектаклю.

В жанрі масових вистав для кожного спектаклю пишеться спеціальний сценарій, бо масова вистава, як правило, присвячується знаменним подіям у житті країни, повинна відображати ці події і нести риси часу, бути абсолютно сучасною і своєчасною.

Тому одна з головних складових драматургії масових свят і видовищ – документальність, історична точність і, в повному сенсі, злободенність. Інакше, театр масових дій є цілковито авторським театром, де роль режисера і драматурга значно зростає, а тому і в нашому дослідженні увага звернена саме до нього, як такого, що дає значно більший простір для моделювання режисерської діяльності, ніж традиційний театр.

Масовий театр, який від жовтня 1917-го і до наших днів прибрав назву “агіттеатр” внаслідок величї і багатозначності порушених у них тем, створив і свою власну естетику, в якій поняття Свобода, Рівність, Братерство, Клас, Суспільство виступали через символіку і гіперболізацію, являли народну монументальну героїку і комедійно-сатиричне ярмаркове видовище.

Отже, в театрі масових свят і видовищ ми знаходимо сплав принципів театрального мистецтва з життєвим матеріалом – саме так уявляли перші творці агіттеатр просто неба.

Нині змінилися форми цього своєрідного жанру, народилося багато нових різновидів, які займають міцні позиції і користуються любов'ю народу, але специфіка і самобутність, тенденційність народного театру вулиць вивела його на провідні позиції режисерської діяльності.

Здавалося б, навряд чи можна визначити щось спільне між розвитком культуротворчих здібностей та моделюванням програмно-цільового підходу у діяльності режисера, але, як показало дослідження, воно стало можливим саме завдяки розмежуванню різних напрямів режисерської діяльності.

Візьмімо для порівняння такий аспект у діяльності театрального режисера, як “дієвий аналіз п’єси”. Маючи драматургію, режисер намагається проникнути в задум драматурга і, за М.Кнебель, чітко виділяє основні його компоненти: запропоновані обставини, події, оцінка фактів, надзавдання, наскрізна дія, лінія ролі, етюдні репетиції, другий план, внутрішній монолог, бачення, характерність, слово, творча атмосфера.

Натомість, режисер театру масових дій, як автор, вже у сценарії вирішує поставлені питання і події, дає оцінку фактів, а також визначає надзавдання. Всі ці компоненти формуються в епізоди, які стають частинами композиції. Підкоряючись закону наскрізної дії, кожна з них має свою закінчену думку і внутрішню напругу. Знайти образне рішення епізоду в єдиному прийомі режисерського задуму – це і є пошук режисерського рішення всієї композиції, що здійснюється паралельно з літературним оформленням тексту. Важливими етапами в цьому пошуку виступають масова сцена, мізансцена і епізод, котрі є мовою не лише режисера масової вистави, а й театру взагалі. В мистецтві ж театру масових дій вони посідають своє, особливе місце.

Практичне використання теоретичних питань режисури у майбутній діяльності фахівця надзвичайно важливе для всієї театральної справи, а тому пропонований навчальний посібник стане у нагоді як режисерам масових видовищ і свят, так і всім, хто цікавиться режисурою естради і масових вистав.

До питання про теорію та історію режисерської діяльності

В сучасних умовах, на етапі, який переживає Українська держава, підготовка і виховання спеціалістів Вищої школи є однією з актуальних проблем. У підготовці фахівців відбуваються серйозні зміни, йдуть пошуки нових технологій, урізноманітнюються форми навчального процесу, що тісно пов'язуються з особливими вимогами до професійної майстерності молодих спеціалістів.

Майстерність у будь-якій професії є своєрідним ідеалом, до якого потрібно прагнути, і визначається як високе мистецтво у будь-якій галузі. Майстер – це фахівець, який досяг високого мистецтва в своїй справі.

Професійна майстерність виявляється в професійній діяльності особистості й поза нею не існує. Професійна діяльність виявляється, передусім, у професійній доцільності, по-друге, в індивідуально-творчому характері, по-третє, в оптимальності вибору засобів.

Отже, фахівець-майстер чітко уявляє мету своєї діяльності і при цьому творчо добирає оптимальні шляхи її рішення, тому останню можна визначити як професійно-доцільну, індивідуально-творчу й оптимальну.

Щоб виявити, у чому сутність професійної майстерності режисера, як співвідносяться його професіоналізм і майстерність, у чому різниця між майстром і хорошим фахівцем, яка структура професійної майстерності, необхідно звернутися до психологічного аналізу професійної діяльності режисерів минулого і на цій основі виявити спрямування, структуру, специфіку, вимоги до особистості майбутнього спеціаліста-режисера.

Немає потреби доводити, що кожна професія передбачає певний мінімум знань, навичок та умінь, без яких не можна вважати себе фахівцем в обраній галузі. Тож мистецькі професії не є в даному разі винятком. Необхідність оволодіння основами мистецтва, чи то музика, співи, живопис або ж балет, не викликає ні в кого сумніву. Однак, якщо йдеться про професію актора чи режисера, то одразу ж виникає безліч думок. Мовляв, талановитий актор добре гратиме і без школи і, тим паче, йому не потрібен ніякий режисер. Звісно, талант потрібен як одному, так і іншому. Влучно висловився М.Горький:

“Талант – як породистий кінь, необхідно навчитися управляти ним, а якщо смикати поводи в усі боки, кінь перетвориться на шкапу”.*

Справжнє мистецтво, як відомо, народжується від злиття таланту з майстерністю, а майстерність закладається школою, яка акумулює в собі кращі традиції і досвід багатьох поколінь. Школа розвиває і шліфує природний хист студента, надає йому необхідні знання і навички, сконцентровує талант, робить його гнучким і чутливим до будь-якого творчого завдання.

Не випадково видатні митці, як вітчизняні, так і зарубіжні не лише визнавали важливу роль школи у вихованні митця, але й розробляли теорію і техніку спочатку акторської, а потім і режисерської майстерності, адже першочергове завдання – виховати актора, здатного висловити думку автора і режисера – значно розширюються із розвитком мистецтва естради, цирку, кіно, масових видовищ і свят. У перелічених видах мистецтв змінюються функції не лише актора, а й режисера, бо кожен з цих видів мистецтва має свою специфіку, свої засоби виразності, монтажні прийоми, свій художньо-образний стрій.

Відтак, театральна педагогіка складалася поступово. Шлях цей був складним, суперечливим і не завжди давав бажані результати. Спочатку театральна педагогіка спиралася на досягнення суміжних мистецтв: спів, читання, танець, музика, бо ще не були опрацьовані власні професійні основи.

Найціннішим у старій педагогіці було безпосереднє спілкування учнів з майстрами, за допомогою яких передавалися живі традиції мистецтва. Спадщина М.С.Щепкіна, вочевидь, не втратила свого значення й дотепер. Однак, сучасна театральна педагогіка починає свій відлік від К.С.Станіславського. Саме він уперше розробив питання сценічної теорії, методики і артистичної техніки в акторській творчості. Це вчення зажило широкої світової слави, як “система Станіславського”.

Мета системи – допомогти актору, створити найсприятливіші умови для розкриття його таланту і вміння. Вона спирається на пізнання об’єктивних законів творчості, органічної природи артиста-людини. В цьому процесі не могла не виникнути і теорія режисури, в підвалини якої лягли не лише “система”, але й інші концепції послідовників та учнів К.С.Станіславського. Тут і пошуки творчого

* Кристи Г. Воспитание актера школы Станиславского. – М.: Искусство, 1978. – 430 с.

рішення шляхом біомеханіки, прийомами “відчуження”, “перетворення”, “уявлення” і т. ін., однак усі вони виходять із законів творчості, створених К.С.Станіславським, або ж є їх відгалуженням. Адже й сам творець “системи” не вважав свою спадщину абсолютною істиною, а, навпаки, вбачав у мистецтві більше проблем, аніж рішень. Не в абсолютизації знайдених ним прийомів, а в безперервному розвитку і вдосконаленні сценічного мистецтва, теорії, методу і артистичної техніки – зміст і пафос вчення К.С.Станіславського.

Професійна діяльність режисера, як і будь-яка інша діяльність, має мету (заради чого людина діє), мотиви (чому вона діє), засоби (як вона діє), результат і складається з певних дій і операцій.

Складність і специфіка професійної діяльності режисера полягає в тому, що вона за своєю суттю є діяльністю широкого профілю і включає чотири взаємопов’язані напрямки, що здійснюються у нерозривній єдності:

- організаційно-управлінський;
- соціально-психологічний;
- психолого-педагогічний;
- художньо-творчий.

Кожен з них передбачає практичну, творчу і теоретичну діяльність.

Особливість професійної майстерності режисера полягає, передусім, у її творчому характері і професійно-педагогічному спрямуванні.

Творчість є необхідною умовою ефективності професійної діяльності режисера, засобом досягнення бажаного результату і складає сутність змісту останньої. Проте, професійно-педагогічна діяльність режисера не обмежується застосуванням напрацьованих методик, стандартних форм і засобів, а потребує творчих підходів, постійних пошуків, оригінальних рішень.

Спроби віднайти ключі до розкриття режисерської майстерності через реалізацію практичних постановок як у театральному приміщенні, так і просто неба налічують десятки років. Найвизначніші режисери сучасності намагалися здійснити це завдання шляхом наукових досліджень. В літературі ми можемо зустріти імена В.Мейєрхольда, Л.Курбаса та багатьох інших, які

своєю практичною і дослідницькою працею створили базу для різноаспектного виховання режисера.*

Українська режисура має власний доробок і свої специфічні особливості. Тому незнання шляхів розвитку українського театрального мистецтва, особливо в кінці XIX – на початку XX ст., призводять до недооцінки ролі українських митців сучасними режисерами.

Соціальна природа театру дозволяє йому виступати в ролі інституту, що регулює відносини в суспільстві (етнонації), коли у відповідних просторово-часових межах відбувається символічна взаємодія між митцями і глядачами, котра ґрунтується на продукуванні (митцями) та сприйнятті (глядачами) дій, які відбуваються “фіктивно” – в ігровій формі, і еволюціонує як певна культурна практика. Саме тоді театр стає не тільки специфічною, а й соціальною маніфестацією.

Звідси, історію українського театру – естетичної й соціальної маніфестації – не можна розглядати поза межами історії українського народу, бо першу неможливо зрозуміти без останньої. Це проартикульовано з огляду на твердження деяких сучасних дослідників української історії, в тім числі й історії художньої культури. Їхні твердження можна виділити у три блоки.

До першого увійшли сентенції про “безневинність”, “нешкідливість” для розвитку української культурної традиції відповідної державної культурної політики, що її проводив владний істеблішмент Російської імперії.

До другого – твердження про одноманітність, так би мовити, “монологічність” етнографічно-побутового театру, театру корифеїв, як і розквіт національної сцени нібито зводили лише до “малоросійщини”, “етнографічного балагана”.

Третій блок склали твердження про “смерть” народницького театру (театру корифеїв), до якої нібито спричинилися “ізоляціонізм”, етнографізм, “високі” шевченківські “заповіді”, та про “немодерність” українського етнографічно-побутового театру початку XX ст.

Нагадаємо, що Валуєвський циркуляр, Емський указ та інші законодавчі, нормативно-правові й адміністративні ініціативи

* Черничко І.В. Українське театральне мистецтво другої половини XIX – початку XX ст.: джерела, функції, інновації. – К.: ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України, 1999. – 16 с.

політичної еліти імперії, а загалом – державна культурна політика щодо національно-духовної сфери українців, поставили на межу виживання українську національну культуру, зокрема український театр. Та, незважаючи на це, ключовими словами корифеїв національної сцени (М.Кропивницький, М.Старицький, М.Лисенко, І.Карпенко-Карий, М.Садовський, М.Заньковецька, П.Саксаганський та ін.) стали “відродження”, “воскресіння” українського народного театру, який після самоорганізації, становлення й структурування перетворився на багатовимірне, поліфункціональне, жанрово й стильово різноманітне, естетично самодостатнє мистецьке явище – потужний прояв українського духовно-культурного життя.

Отже, український народний театр другої половини XIX – початку XX ст. був не тільки закорінений у традиційно-побутовій, обрядовій, фольклорній, образно-поетичній, ігровій, сміховій формі культури українців, а й продовжував безперервність української національно-культурної традиції. Саме завдяки своєму етнографізму український етнографічно-побутовий театр став одним з чинників національного самоусвідомлення й самоствердження українців.

Формування української режисури – складна і маловивчена проблема. Вона безпосередньо співвідноситься з процесом становлення творчої особистості Леся Курбаса, чия діяльність стала основоположною для української театральної культури XX століття.

Засновник новаторського Молодого театру (1917 – 1919 рр.), Київського драматичного театру (1920 – 1921 рр.), а також мистецького об’єднання “Березіль” (1922 – 1935 рр.), О.С.Курбас кардинально змінив вигляд української сцени, наповнив її розмаїттям ідей і форм, підніс на якісно новий щабель. З його іменем пов’язане створення не тільки режисерського театру в Україні, але й власної концепції сценічного мистецтва, яка утверджувалася впродовж 1920-х років у гострій полеміці з традиційним театром, що тяжів до життєподібних, життєвідтворювальних форм. Театрові прямих життєвих відповідностей Л.Курбас протиставив зовсім іншу систему сценічних умовностей, яку назвав системою образного “перетворення”. Не мистецтво у формах життя, а життя у формах мистецтва – ось що стало основною засадою курбасівського театру, театру широких філософських узагальнень, який у самотньому українському варіанті відтворив найважливіші естетичні тенденції й пошуки, властиві європейській театральній культурі XX ст. Ім’я Л.Курбаса

вписується у контекст імен найвидатніших режисерів ХХ ст., таких як Г.Крег, М.Рейнгардт, В.Е.Мейєрхольд, Е.Піскатор, Б.Брехт.

Мистецьке становлення Леся Курбаса припадає на початок нинішнього століття – час змін театральних епох, коли відживали старі принципи мистецтва й народжувались нові. Динамізм суспільного життя України того часу визначив інтенсивність художніх процесів у її культурі.

В українське мистецтво прийшло талановите покоління, яке, переростаючи традиційні форми і способи відтворення дійсності, наполегливо торувало шляхи до утвердження нових естетичних, етичних і суспільних ідеалів. Такі творці модерної прози, драматурги, як О.Кобилянська, О.Олесь, В.Винниченко, І.Куліш та ін. широко експериментували, прагнучи збагатити українське мистецтво досягненнями світової культури, активно включилися в загальноєвропейський художній процес.

Український театр з прекрасними традиціями і видатними акторами щораз сильніше відчував на собі тиск того складного комплексу зовнішніх творчих факторів, котрі поступово витворили поняття кризи театральної культури. До того ж, на початок нового століття українська сцена зазнала тяжкої втрати. Після смерті М.Старицького (1904), І.Карпенка-Карого (1907), М.Кропивницького (1910) дещо зменшились міць і єдність театально-культурного фронту корифеїв. М.Заньковецька і П.Саксаганський перейшли на гастрольні виступи, грали іноді у виставах невисокої мистецької вартості. Відчуття кризи посилювали чисельні трупи “малоросів”, що спекулювали на популярності українських вистав і дискредитували національний театр “вічним” гопаком, сивухою і вульгарно гіпертрофованим гумором. Так, навколо українського театру виникла гостра і тривала дискусія стосовно шляхів його подальшого художнього розвитку.

Л.Українка у неопублікованій за життя статті писала, що “сими часами по українських часописах чимало пишеться про те, що наш театр дуже помалу розвивається і в своєму зрості не встигає за зростом потреб і вподобань нашої громади. Ми прагнемо бачити на театальному кону твори преславних письменників тих народів, що випередили нас своєю культурою, ми прагнемо бачити нові п’єси українських авторів, такі п’єси українських авторів, щоб у них малювалося не тільки життя неосвіченої частини нашого народу, а життя всіх частин, усіх шарів нашого народу; щоб театр у нас, як у

інших народів, розширював наш розумовий виднокруг, освітлював ті питання, що турбують душу інтелігента наших часів”.*

Піднести театральну сцену на новий щабель розвитку поставив за мету і М.Садовський, який відкрив в 1907 р. у Києві перший український стаціонарний театр і давши доступ на кін драматургії, що не ставилася раніше. Він звернувся до зарубіжних, а також російських класичних п'єс, ввів до свого репертуару твори нових українських драматургів (Олександра Олеса, Лесі Українки, В.Винниченка та ін.), поставив 13 опер.

Однак, поступово виявилось, що для українського театру, який чверть століття був зорієнтований лише на певний тип соціально-побутової драматургії з її звичними і сценічно відпрацьованими ситуаціями й образами, перехід до іншого репертуару є зовсім не такий уже простий і безболісний, як це могло видаватися, і пов'язаний з серйозними проблемами. Нова драма вимагала ще й нових способів сценічного втілення.

Практика театру М.Садовського переконувала в тому, що одними лише репертуарними нововведеннями стан українського театру змінити не можна. Для цього треба було виховати актора, який би не був пов'язаний зі штампами старої школи, актора тоншої сценічної культури і техніки.

Отже, простеживши культурно-історичні етапи становлення та розвитку українського театального руху, доходимо висновку, що на початку ХХ ст. кризовий стан вимагав появи в українському театрі режисера нового типу, який володів би глибоким знанням театральних ідей сучасності. Потрібні були й нові театри різних напрямків.

Новий час потребує нових людей, які поведуть суспільство уперед. Це – закон життя, закон поступу, пророкував у 1912 р. критик П.Богацький на сторінках часопису “Українська хата”. І незабаром така людина й справді з'явилася. Це був Лесь (Олександр Степанович) Курбас, який став реформатором українського театру. Лесь Курбас, обґрунтовуючи необхідність створення нової театральної моделі, котра задовольняла б естетичні потреби “інакшої” частини “народу”, так прокоментував процес оновлення національної драми та сцени: “Як виростала наша література з вузьких рамок етнографічно-побутового характеру, так і репертуар для театру

* Українка Лесь. Зібрання творів: В 12-ти т. – К.: Наукова думка, 1977. – Т.8. – 319 с.

переміняв місце своєї дії, переміняв предмет художнього відтворення від душ мужицьких до душ інтелігентських”.*

Гідне уваги те, що молода мистецька генерація, творячи евентуальний театр і нібито заперечуючи національну театральну традицію, насправді по-новому її “прочитувала”, відкидала лише застарілі драматургічні й сценічні форми, будувала свій театральний світ на національній архетипній основі.

Ще у першій чверті XX ст., як влучно зауважив Д.Антонович, Леся Українка, В.Винниченко й О.Олесь (на драматургію яких при створенні “Молодого театру” орієнтувався Лесь Курбас) писали свої п’єси “для театру, якого ще не було, але який мусів бути”**. Однок, погоджуючись з Л.Мороз, підкреслюємо, що наймодерніший український модернізм не тільки не розірвав зв’язки з традиціями національної культури, але на новому рівні їх творчо розвинув.***

Розвиток найрізноманітніших естетичних моделей засвідчував, що українське театральне мистецтво було (як і раніше, починаючи від раннього середньовіччя) інтегральною частиною духовно-культурного простору Європи, свідчив про появу нової української культурної парадигми, незважаючи на певні регіональні відмінності.

У кінці XIX – на початку XX ст. зростало розуміння необхідності піднесення національної свідомості, розширення культурної діяльності, розвитку українського мистецтва. У Києві продовжували своє творче життя Соловцовський театр та Театр М.Садовського, відкрились Національний (згодом Народний) театр, Державний драматичний, “Молодий театр”.

Опинившись у складній політичній ситуації Києва 1918 р., кращі майстри українського театру сміливо і неоднозначно заявили про свою громадянську та художню позицію. П.Саксаганський показав 11 жовтня у Народному театрі “Розбійників” Ф.Шиллера, а 16 листопада в “Молодому театрі” відбулася прем’єра “Едіпацаря” Софокла у постановці Л.Курбаса.

Представник славетного українського класичного театру корифеїв П.Саксаганський і молодий режисер-експериментатор

* Курбас Л. Спогади, листи, щоденники. – К., 1969. – 22 с.

** Антонович Д. Триста років українського театру. 1619-1919. – Прага, 1925. – 276 с.

*** Молодий театр. Генеза. Завдання.Шляхи: [Ст., спогади, матері-али / Упоряд., авт. вступ. ст. і прим. М.Г.Лабінський]. – К.: Мистецтво, 1991. – 316 с.

Л.Курбас протиставили кривавому політичному хаосу незаперечні гуманістичні й естетичні цінності. Л.Курбас, глибоко обізнаний з європейськими ідеями оновлення театру, очолив групу випускників Київської музично-драматичної школи. Він будував свій театр, орієнтуючись на світову класику і нову українську драматургію. Зарубіжні враження і книжкові знання поєдналися з досвідом роботи в українському театрі, з життєвими спостереженнями і роздумами українського інтелігента в революційну епоху.

Своїм програмним спектаклем Л.Курбас обрав “Едіпа-царя” Софокла, використовуючи давньогрецьку трагедію для виховання молодого актора і створення нового театру, а також як основу майбутнього репертуару. Напередодні відкриття театру Л.Курбас (голова товариства) виступив у “Робітничій газеті” з програмною статтею “Молодий театр. Генеза – завдання – шляхи”, якою хотів порозумітися з майбутніми глядачами. В “Молодому театрі” навчання акторів було постановлено дуже серйозно. Режисер-експериментатор Л.Курбас приділяв велику увагу вихованню актора як майстра нового театру. Усі члени колективу вважали, що вони роблять революцію в українському театрі саме в галузі форми. Кожна постановка була опануванням якогось нового театрального плану. Чистота стилю вважалася основою основ. Колектив прагнув надолужити постановочну культуру інших театрів світу, але уникнути при цьому сліпого наслідування кого б то не було. Постановки “Молодого театру” здійснювались здебільшого в плані умовного реалізму, іноді в них була наявна стилізація. Л.Курбас прищеплював вихованцям культуру жесту – “мімічного виразу” ролі, як одного з найсильніших засобів сценічного мистецтва. Він вимагав обов’язкової фіксації малюнка ролі, і ця вимога пройшла червоною ниткою через усю його творчість. Здекларувавши, що стиль у формах мистецтва – це головне, Л.Курбас почав з того, що разом зі своїми акторами практично вивчати різні театральні стилі. Стилізація стала основним принципом побудови вистави “Вертеп”. Усе підроблялося під цей стародавній український народний ляльковий театр. Другий сезон Молодого театру закінчився “Шевченківською виставою”, наочно продемонструвавши шлях зростання Л.Курбаса як режисера – майстра різних стилів, різної манери гри акторів.

Блискуче володів Л.Курбас і мистецтвом драматурга. “Шевченківська вистава” складалася з його власних інсценізацій кількох творів великого Кобзаря: “Єретик, або Іван Гус”, “Великий

льох”, “Не спалося, – а ніч як море”, “І небо невмите”, “У недільку та ранесенько”. Л.Курбас вдало знаходив нові засоби для втілення на сцені цих творів, таких різних за своїм змістом і жанром.

Як і Поль Фор, Люньє-По, Жак Руше, Жак Капо, Макс Рейнгард, Гордон Крег, Всеволод Мейєрхольд і багато інших театральних майстрів того часу, Л.Курбас захоплювався пошуками пластичних принципів режисури, створенням нової акторської техніки, використанням художніх стилів минулого. Він опановує закони східного театру, планує до постановки п'єсу давньоіндійського драматурга Калідаси “Сакунтала”. У ці роки режисер прагне поетичного спектаклю, до синтетичного видовища, пройнятого музичним ритмом. Розробляючи принципи умовного оформлення сцени, намагаючись збагатити театр відкриттями сучасного образотворчого мистецтва, Л.Курбас залучає до роботи талановитих живописців А.Петрицького та М.Бойчука.

“Молодий театр” у прискореному темпі пройшов увесь той шлях пошуків, що ними йшли експериментальні театральні формування Росії і Європи у перше 20-ліття нового віку, – це відзначив один із українських критиків 20-х років, у минулому молодотеатрівець Йона Шевченко.*

Л.Курбас прагнув пізнати закони сучасного сценічного мистецтва, знайти нові засоби театральної виразності. Звертаючись до джерел ігрового мистецтва, до стародавніх театральних культур, майстер вважав, що театр здатен відродитися лише із самого себе, мобілізуючи свої внутрішні можливості, що актор і режисер – володарі сцени. Головне завдання полягало, на його думку, у тому, щоб виховати універсального актора-інтелектуала, який щоразу знаходить точну й оригінальну образну форму для художнього втілення своїх ідей. Автору важливо вміти співвідносити себе, свою пластику зі сценічним простором і часом, а імпровізацію – з точним малюнком ролі. Пошуки режисера органічно входять у контекст художніх ідей того часу. Риси романтики і експресіонізму споріднюють Л.Курбаса з Є.Вахтанговим.

У роки національної та соціально-економічної української революції і громадянської війни у спектаклях Л.Курбаса ставились питання про співвідношення особистого і загального, людини і держави, героя і народу. Київська преса багато писала про актуальність його спектаклів.

* Курбас Л. Воспоминания современников. – К.: Мистецтво, 1968. – 203 с.

Умови окупації Києва білополяками не сприяли творчій роботі театру. Населення голодувало, актори змушені були роз'їжджатися по домівках. Щоб не допустити розпорошення трупи, Л.Курбас запропонував виїхати на периферію й утворити мандрівний театр. Цей етап творчості Курбаса позначився новими враженнями і можливостями удосконалювати режисуру. Він першим в історії українського театру здійснив постановку п'єси В.Шекспіра "Макбет", надавши поетичному текстові адекватної пластичної форми.

Трагічні події революції і громадянської війни, голодні зими у містах, свавілля банд на селі диктують українським майстрам театру нові теми і більш драматичні мотиви творчості, ніж це було за часів "Молодого театру". О.Субтельний відзначає, що у двадцяті роки українці отримали хоч позірну державність, яка живила в них свідомість цілком сформованої нації з усіма правами, що передбачалися державним статусом. Процес українізації не лише поширював серед народу здобутки культури, а й ототожнював українську культуру з освітою, модернізацією суспільства та економіки й навіть державою як такою, що, здавалось, веде далі, до плідного симбіозу націоналізму з комунізмом.*

Починається наступний період діяльності Л.Курбаса, пов'язаний з відмовою від різних форм самодостатньої видовищності і музикальності, з захопленням ідеологізацією театрального видовища. У 20-ті роки стиль режисури Л.Курбаса стає монументальним і мужнім. Пластичний і мовний живопис "Молодого театру" змінюється аскетичною графікою революції періоду "Березіля".

Продовжуючи пошуки нових форм і засобів художньої виразності, що активніше діють на глядача, дбаючи про виховання нового покоління акторів і режисерів, Л.Курбас у 1922 році створює у Києві експериментальне художнє об'єднання "Березіль", а В.Мейєрхольд організував у цей час театральні майстерні. Очоливши театр-лабораторію, до якої входили чотири творчі майстерні, режисерський штаб, станція систематизації досвіду, музейна і соціологічна комісії, Л.Курбас розробляє власну режисерську систему і пропонує свою концепцію революційного контакту з дійсністю, зі своїм сучасником – це глядачем.

Режисерські постановки Л.Курбаса співвідносяться з експериментами художників українського живописного авангарду

* Субтельний О. Україна: історія / Пер. з англ. Ю.Шевчука. – К.: Либідь, 1991. – 509 с.

над ритмом, пластикою, кольором. Синтетичний стиль театру “Березіль” пов’язаний з багатим досвідом українських народних театральних видовищ, яким була властива розмаїтість барв, поетична музикальність, гумор, сміливе сполучення трагедійних і комедійних інтонацій. Театр веде діалог зі світовою класикою і національною художньою традицією.

Двадцять років, як відомо, стали епохою розквіту монтажного мистецтва. Багатомірність структурного стилю відзначала роботи Л.Курбаса. Постановка “Жакерії” П.Меріме в театрі “Березіль” була поцінована як значна подія в українській і світовій театральній культурі.

Лесь Курбас у творчому процесі завжди шукав наукову основу і в цьому ж напрямку виховував своїх учнів. Проте, він ніколи не вдавався до менторського тону, не відгороджувався ніякою штучною дистанцією, а вів свою педагогічну роботу, так би мовити, “на рівних”, по-товариськи.

У процесі навчання молодий режисер мав пройти кілька етапів (категорій) підготовки.

Перший етап – технічний лаборант: режисер знайомився в театрі буквально з усім, мусив досконально знати внутрішню структуру, механіку театральної справи.

Другий – творчий лаборант: перед режисером ставили хоч і невеликі завдання, які він мав розв’язувати самотужки.

Третій етап – технічний асистент: разом з Л.Курбасом режисер проходив весь процес створення спектаклю, фіксував всю роботу постановника.

Четвертий – творчий асистент: режисерові доручалось самостійно розробити окремі сцени спектаклю, в основному масовки.

П’ятий етап – співрежисер або режисер-постановник.

Таким чином, у процесі навчання молодий режисер поступово вводився у святу-святих режисури Л.Курбаса. Пройшовши таку школу, він ставав повноправним членом режисерського штабу і брав участь у всіх роботах по керівництву театром.* В.Є.Мейєрхольд у ряді своїх виступів та лекцій для студентів також наголошував на головних моментах роботи режисера, серед яких відзначав роль фантазії у режисерській роботі, водночас, зауважуючи, що, перед тим, як “пускати” у хід фантазію, її необхідно обмежити. Відзначимо,

* Курбас Л. Березіль. Із творчої спадщини / Упор. та авт. прим. М.Г.Лабінський. – К.: Дніпро, 1988. – 517 с.

що ця думка лише на перший погляд є парадоксальною, бо практика підтверджує положення В.Мейерхольда про самообмеження, за якого майстер займається поступовими пошуками шляхів до здійснення фантазії. Режисер переборює перешкоди, які сам же перед собою ставить, і, врешті, віднаходить момент, коли йому вільно працюється, інакше – це пошук у реальному житті, в історичних фактах, підтвердження свого адекватного художнього рішення. В.Мейерхольд доходить висновку, що будьяке рішення “створюється врешті прийомами, які є результатом навчання, вишколу, навичок, тренувань”.*

Нові умови існування сучасного театрального, естрадного, циркового, кіно- та видовищно-масового мистецтва ставлять нові вимоги до виховання талановитих, професійних режисерських кадрів.

Саме з цією метою режисерські відділення відкриті у мистецьких вузах не лише для навчання театральних режисерів, але й кіно, опери, естради, масових свят і видовищ.

Тож існуюча школа зможе успішно виконати своє завдання, якщо розвиткові театральної освіти ушир сприятиме паралельний процес його розвитку усередину. Останнє залежить не тільки від досвіду і хисту педагогів, але й від стану нашої педагогічної науки, розробленості театральної теорії, режисерських прийомів і методів навчання режисерському мистецтву.

Театральна педагогіка, особливо в таких видах мистецтва, як естрада, цирк, масові видовища, потребує нині нових програм та навчальних посібників, які відображали б сучасний розвиток системи Станіславського, узагальнювали б досвід роботи театральної школи і могли слугувати точним орієнтиром в організації і проведенні педагогічного процесу.

Лише з 70-х років з'являються праці, присвячені особистості режисера: Б.Захави “Майстерність актора і режисера”, М.Кнебель “Про дієвий аналіз” і “Словесна дія”, М.Карасьова “Станіславський і сценічні етюди”, Л.Шихматова “Сценічні етюди”, Г.Крісті “Виховання актора школи Станіславського”, Й.Туманова “Режисура масового свята та театралізованого концерту”, І.Шароєва “Режисура естради і масових вистав” та ін. Безперечно, ці праці значно розширили палітру режисерської діяльності, а також стали надбанням театральної педагогіки. Та, все ж, зважаючи на складність професії

* Творческое наследие В.Е.Мейерхольда: Сборник / Ред.-сост. Л.Д.Вендровская, А.В.Февральский. – М.: ВТО, 1978. – 488 с.

режисера, в цих працях аналізується, передусім, емпіричний досвід авторів і їх попередників. І коли вже можна вести мову про основні елементи виховання актора (Захава, Крісті, Кнебель), то у підготовці режисера ще чимало “білих плям”, ліквідація яких залежить від побудови концепції, здатної задовольнити будь-який із згаданих вище видів мистецтва.

Адже й постать режисера, починаючи з праць О.П. Ленського, В.І.Немировича-Данченка, Л.Курбаса, трактувалася по-різному. Нині постає завдання, спираючись на відомі положення театральної педагогіки, створеної протягом багатьох десятиліть провідними митцями, виховати режисера як самостійного художника, творця образності. А для того, щоб виховати майстра, недостатньо озброїти його лише технікою і метода мистецтва. Треба виховати його і як людину, допомогти йому сформуватися як особистості, утвердитися на передових громадянських і естетичних позиціях. Тому поряд з професійними питаннями в даному дослідженні значне місце приділяється таким загальнотеоретичним поняттям, як: “професійна майстерність”, “професійна спрямованість”, “психолого-педагогічний тренінг” та ін.

Тільки засвоївши сутність цих понять, можна поєднати знання про них з елементами творчості, і лише при такому поєднанні можна вести мову про розвиток професійних якостей режисера.

Сутність роботи режисера стала зрозумілою досить давно. Ще один з перших видатних режисерів О.П.Ленський наголошував у своєму виступі “Режисер, актор, драматург”, що “... режисер повинен бути неодмінно педагогом”.*

Варто дослухатися і до думки корифея українського театру П.К.Саксаганського про роль режисера у театрі, який, пройшовши важку школу самоука, поступово розділив свою роботу на такі послідовні етапи:

- 1) ознайомлення з п'єсою та з провідною думкою автора;
- 2) вивчення епохи, в яку діяли персонажі твору;
- 3) аналіз твору, характеристика дійових осіб;
- 4) детальний план виконання п'єси на сцені;
- 5) праця з акторами;
- 6) праця з технічним персоналом театру;
- 7) генеральна репетиція.

* Ленский А.П. Статьи. Письма. Записки / Вступ. ст. Н.Зографа. – Изд.2-е, доп. – М.: Искусство, 1950. – 369 с.

Практично всі ці пункти, чи як висловлювався П.К.Саксаганський, елементи роботи режисера, залишилися у загальному вигляді і нині. Однак стає цілком зрозуміло, що такий діапазон роботи потребує певних специфічних якостей, які треба розвивати.

Послідовник корифея, який і сам вийшов з цього театру, відомий український режисер В.С.Василько теж підкреслював значення режисера у створенні сценічного ансамблю – внутрішнього, глибокого, органічного. Для цього він має створити єдиний творчий організм, у якому б кожен відчував потребу творити разом.* На шляху до формування особистості режисера і розвитку його професійної майстерності не можна не відзначити вагомий внесок російських теоретиків і практиків. І все ж, видається дещо недооціненою робота українських митців, починаючи з корифеїв, де режисерська постать займала свою нішу; не можна забувати досі ще повністю не вивченої спадщини генія українського театру Л.Курбаса. І якщо в Росії його цінують, але поблажливо називають “українським Мейєрхольдом”, то Україна недостатньо використовує творчі здобутки митця, який чи не вперше в історії театру створив школи не лише акторського, а й переважно режисерського виховання. І торував свій шлях він, до речі, паралельно з В.Мейєрхольдом.

Л.Курбас уперше в режисурі проголосив, що “... поза сприйманням глядачів вистава не існує”.** Саме тому він запровадив у театрі систематичне вивчення реакції глядачів на вистави, складу аудиторії, мистецьких уподобань окремих класів і прошарків. Глядачам роздавалися спеціальні анкети, а відповіді на питання ретельно аналізувалися. Майстер любив сам сидіти серед глядачів і спостерігати їхню реакцію.

Багато уваги приділяв Л.Курбас питанню психіки глядачів, характерові впливу на них кожної дійової сцени вистави, вмінню актора свідомо володіти емоціями й думками аудиторії. Висунувши вчення про театр акцентованого впливу, він визначив, що першим напрямом іде МХАТ, а театр впливу – це італійська комедія дель-арте. Іншими словами, якщо перший напрям об’єктивом свого діяння має цілий психічний комплекс, діє через художній образ, то другий будує виставу відверто на публіку.

* Василько В.С. Фрагменти режисури. – К.: Мистецтво, 1967. – 380 с.

** Курбас Л. Спогади, листи, щоденники. – К., 1969. – 22 с.

В обох напрямках використовуються принципи системи К.С.Станіславського, хоч вони і різні за своїм спрямуванням: перший використовує прийоми публіцистичні, спрямовані на партнерів, другий – на глядачів. Незважаючи на різні підходи, слід відзначити, що в чистому вигляді театр вияву і театр впливу не існує. А тому і надбання театру впливу є надбанням для всієї театральної справи, як і надбання Л.Курбаса щодо виховання і навчання режисера театру впливу, стали в нагоді всій вітчизняній режисерській школі. Саме його пошуки в цьому напрямі заслуговують найпильнішої уваги театральних педагогів сучасності.

Заснована у березні 1922 року О.С.Курбасом у Києві, театральна майстерня (студія) “Березіль” незабаром переросла в Мистецьке об’єднання “Березіль” (МОБ). До його складу входило п’ять театральних майстерень, дві з них – у Білій Церкві і Борисполі.

На базі цього об’єднання 4 березня 1923 року майстер створив першу в Україні режисерську лабораторію з наступними завданнями:

а) бути школою нових режисерів для революційних театрів України;

б) бути експериментальним центром, в якому майбутні режисери могли б робити свої перші індивідуальні спроби;

с) провадити теоретичні розробки з питань режисури й системи гри акторів, заснувати основи науки про театр.

Новаторство Л.Курбаса у процесі навчання полягало, передусім, у тому, що він виробляв у своїх вихованців “драматургічну хватку” – здатність зрозуміти не тільки світогляд автора, ідею твору, його цілеспрямованість, громадську доцільність, але й художню самобутність, манеру письма, поетику твору, жанр.

Від майбутніх режисерів Л.Курбас вимагав майстерного аналізу драми не лише в її діловому аспекті, в її сценічних можливостях, але й, з погляду впливу на психіку та емоції глядача, можливості зосередити засобами вистави розум, почуття і волю глядачів у потрібному напрямку, настроїти їх на потрібний сучасності життєвий тонус.

В теорії режисури відома тріада, визначена В.І.Немировичем-Данченком: режисер-організатор, режисер-інтерпретатор, режисер-дзеркало. Часом дослідники навіть не звертають уваги на те, що Л.Курбас висунув аналогічні положення не за В.І.Немировичем-Данченком, а паралельно з ним і абсолютно незалежно, підтвердивши ці положення реальною практикою. Так, Л.Курбас стверджував, що

режисер – не тільки організатор (що буде нами розглянуто нижче), але й інтерпретатор і розглядав це питання значно ширше за В.І.Немировича-Данченка. Режисер, за Л.Курбасом, інтерпретує не лише життя, а й автора, який є також частиною життя.* Спираючись на свій досвід у драматургічній роботі, Л.Курбас вважав, що в разі розходження режисера з автором він має право п'єсу зредагувати, виправити, довести саме до потрібного сьогодні звучання. В такому разі припустимі скорочення, перестановки дійових акцентів, перетлумачення характерів і сценічних ситуацій, додатки у вигляді режисерських інтермедій, прологів та епілогів. Режисер, у крайньому разі, може змінити навіть ідею твору, якщо вона, на його думку, не відповідає сучасному світогляду чи просто незрозуміла нашому сьогоднішньому глядачеві.

На жаль, майстерня припинила своє існування в 1926 р. у зв'язку з перенесенням столиці України до Харкова і призначенням Л.Курбаса директором і художнім керівником “Березіля”. Надалі його робота обмежується потребами провідного театру України, а замість лабораторії залишився лише режисерський штаб.

І все ж коріння, започатковане Л.Курбасом, почало давати паростки, гідні великих філософських курбасівських узагальнень, пошук нових засобів для виявлення змісту реального життя продовжувався. Думка режисера пробивається до усвідомлення наслідків експерименту, до нової істини.

Серед видатних імен продовжувачів ідей учителя не можна не згадати імені В.С.Василька, який був не лише режисером і актором, але й драматургом, що створив чимало інсценізацій. До того ж, як теоретик театру, він написав перші в українському театрознавстві “Фрагменти режисури”.

Спадкоємність і розвиток ідей учителя стануть зрозумілими з одного прикладу. В 1920 році Л.Курбасом було здійснено знамениту інсценізацію шевченківських “Тайдамаків”, в якій при поновленні постановки у 1924 році в ролі режисера-лаборанта взяв участь і Василь Василько. Співробітництво з Л.Курбасом на цьому ґрунті В.Василько закріпить записом тексту інсценізації і видання її тоді ж, у 20-х роках, окремою книжкою. Через багато років у 1961 р. він здійснить постановку “Тайдамаків” у своїй сценічній редакції, з новими наголосами в Одеському театрі ім. Жовтневої революції.

* Курбас Л. Спогади, листи, щоденники. – К., 1969. – 22 с.

Не ставлячи собі за мету дослідження творчого шляху В.С.Василька (він достатньо широко освітлений у праці (монографії) П.І.Кравчука “В.С. Василько – режисер”), все ж звернемося до його доробку в театральній педагогіці, зокрема до питання про виховання режисера, про яке йдеться в його книзі. Він пише: “Я твердо переконаний, що кожен приходить у режисуру своїм, індивідуальним шляхом. Розум і інтуїція, образ і ідея, зміст і форма, національне й інтернаціональне, закони життя і фантазія, традиції і новаторство переплітаються у творчості кожного митця своєрідно. І все ж практичний досвід попередників є хорошою школою”.*

Для наступних поколінь режисерів В.Василько прагнув передати свій досвід. У книзі ним підкреслюється вагомість праці з виховання молодих мистецьких кадрів. У митця-майстра завжди було почуття відповідальності за майбутнє українського театру, а один з його самих улюблених учнів – В.Довбищенко відзначав, що “особливістю педагогічного методу В.Василька було те, що в нього навчальний процес зрощується, поєднується з виробництвом, що в самому театрі прищеплюється принцип студійності... Режисура і педагогіка нерозривно зв’язані в творчості В.С.Василька. І це не механічна суміш, це хімічна сполука, це те, що характеризує творчий профіль майстра...”.**

Майстер був прихильником театральності, за якою вбачав особливу природу художньої творчості театру з сумою виражальних засобів, особливостями композиції і прийомами відображення дійсності, а також сукупністю художніх принципів психотехніки актора і режисера в їх позитивних якостях.

В.С.Василько робить спробу визначити сім ознак театральності незалежно від епохи. Це, передусім, дійовість зовнішня (ситуаційна) і внутрішня (психологічна), лицедійство (створення образу); взаємна заразливість; взаємовплив акторів і глядачів; виразність звука, голосоведення, жестикуляції, міміки; видовищність; національний колорит; образність.

У “Фрагментах режисури” і, особливо, у практичній роботі В.Василько підкреслював необхідність притаманного самому режисеру почуття великої відповідальності як провідної риси режисерської праці. Він не тільки точно, по годинах, планував усю підготовчу роботу по виставі, але й пильно дотримувався такого

* Кравчук П.І. Василько – режисер. – К.: Наук. думка, 1980. – 246с.

** Кравчук П.І. Василько – режисер. – К.: Наук. думка, 1980. – 246с.

розпорядку. Якщо не вкладався з репетицією певного відрізка спектаклю у визначений час, то переходив до наступного за розкладом, щоб актори в чеканні своєї черги не розмагнічувалися.*

В історії людства проблема спадщини взагалі і в мистецтві, зокрема, завжди була актуальною. Тож, не заглиблюючись у питання спілкування і спадкоємності художніх культур різних народів, звернемо увагу на художній досвід, який легко читається в контексті європейської культури.

Використання спадщини К.С.Станіславського, В.І.Немировича-Данченка, В.Є.Мейєрхольда, О.С.Курбаса та інших класиків вітчизняної режисури і театральної педагогіки безперечно спонукало до пошуків і новаторства в цій галузі. В контексті даного дослідження не можна не згадати про відомого театального педагога В.О.Неллі.**

Згадуючи про вплив попередників, ми маємо на увазі творчий вплив, тобто самобутню переробку митцем їхніх традицій, оригінальне втілення їхнього творчого досвіду. В такому впливові нема нічого поганого, – навпаки, без нього неможливий ні розвиток мистецтва, ні справжнє новаторство. Інша справа – вплив пасивний, коли у митця нема справжнього обличчя і він лише переспівує створене іншим. У таких випадках немає і справжнього мистецтва. У великому ж мистецтві впливи, звичайно, виявляються, але вони мають характер творчого переклику самобутніх, оригінальних майстрів.

Отже, продовжуючи далі розвиток театральної педагогіки, режисер-педагог В.О.Неллі визначив основні якості режисера.

1. Режисер має бути передовою людиною, новатором, сином свого народу і своєї епохи.

2. Наявність такту, витримки і високої культури.

3. Всебічна озброєність знаннями.

4. Поетична уява.

5. Хороший смак, тонкий смак у музиці, мові, почуття ритму.

6. Знання драматургії, її техніки, теорії та історії.

7. Режисер – керівник театального виробництва, звідси – знання в усіх подробицях театру і його організації, техніки і допоміжних засобів.

* Василько В.С. Фрагменти режисури. – К.: Мистецтво, 1967. – 380 с.

** Неллі В.О. Про режисуру. – К.: Мистецтво, 1977. – 208 с.

8. Актор – головна постать театру, його центр і основа, тому режисер мусить добре знати актора і його творчість.

9. Бути психологом, намагатися проникнути в “життя людського духу” з тим, щоб точно й поетично відтворити на сцені справжнє життя.

10. Бути від природи особистістю. Під час читання п’єси “чути” твір і бачити його в сценічному виявленні. Іншими словами, бути придатним до професії режисера.

11. Драма – це мистецтво дії. Основна якість режисера – здатність і вміння підмічати, вловлювати зміст подій, уміти бачити різні відрізки життя, в яких виявляється дія, мати таку пам’ять, що зберігала б різні види дії, якими сповнене реальне життя.

12. Невичерпна фантазія, винахідливість, кмітливість.

13. Тверда воля, ясність сприйняття, мистецька спрямованість і вміння передбачати результат, тобто ту кінцеву мету, на яку спрямовані творчі зусилля.

14. Режисура – це, передусім, світосприймання плюс воля, плюс всебічне знайомство з усіма видами мистецтва, плюс достатнє знання виробничого процесу і організаторська здібність розумно, точно керувати ним. Корисно, якщо режисер має ще й літературний хист. Чудово, якщо він володіє майстерністю актора. (Останній пункт сформульовано за висловом відомого режисера-кінематографіста С.А.Герасимова).*

Складність наукового дослідження структури режисерського мистецтва полягає в самій структурі театру. Йдеться не лише про швидкоплинність та неповторність художньої творчості, про неможливість зберегти виставу для нащадків, але й про те, що вкрай важко виділити мистецтво режисера із загального театрального синтезу, який складається зусиллями й інших, митців – драматурга, актора, сценографа, композитора.

В сучасній науковій літературі, мабуть, найближче підійшов до наукового розуміння режисури один з відомих практиків і теоретиків Л.В.Варпаховський, який у своїй праці “Спостереження. Аналіз. Досвід”, слідом за своїм учителем В.Є.Мейєрхольдом, намагається встановити нерозривний зв’язок між поезією і технологією мистецтва режисера.** Потрібно відзначити, що аналіз творчості В.Мейєрхольда

* Неллі В.О. Про режисуру. – К.: Мистецтво, 1977. – 208 с.

** Варпаховский Л.В. Наблюдение. Анализ. Опыт. – М.: ВТО, 1978. – С.15.

має як теоретичний, так і практичний сенс, а висновки автора про творчість великого майстра є справжньою школою режисури.

Звичайно, кожен режисер іде в мистецтві своїм шляхом, користується своїми прийомами, своєю термінологією. Проте з упевненістю можна стверджувати, що відтворений автором книги досвід В.Мейєрхольда, його міркування, конкретні рішення і нині на озброєнні усіх майстрів сцени.

Вторгнення в технологію режисури, прагнення віднайти її структурні принципи, вивести деякі закономірності – ось основні особливості праці Л.Варпаховського.

В аспекті даного дослідження деякі висновки автора вищезгаданої книги здаються нам особливо цікавими. Зокрема, роздуми про спорідненість суті театру і музики. Виходячи з цього, автор веде мову про “композиторську”, “творчу” суть діяльності режисера, стверджує, що сонатно-симфонічний принцип композиції властивий не тільки музиці, але й театру. І ця думка в театральній теорії і практиці непоодинокі. Згадаймо хоча б лекції для студентів відомого режисера Й.О.Туманова, де думка про симфонічні принципи режисури масового свята проходить як лейтмотив через всю його працю.*

Другим важливим моментом у праці Л.Варпаховського є пошук дійового способу фіксації режисерського твору. Він відзначає, що на відміну від інших видів мистецтв (балету, образотворчого), де вивчення праць великих попередників відбувається завдяки записам, театр користується виключно усною традицією. І навіть нині, коли спектакль записується на відеоплівку, немає можливостей детально вивчати його партитуру. Лише за умови перенесення партитури спектаклю на папір, подібно до нотного запису, можна уважно вивчати будь-який його елемент у статистиці, цитувати його.

Перші спроби записати театральну виставу зроблені досить давно – в кінці XIX – на початку XX століття. Проте всі вони фіксували лише видимий бік, тобто рухи окремих частин тіла актора або рух акторів на просторі сцени. І якщо у хореографічному мистецтві запис вистав, програм і окремих номерів за певною системою дає можливість відтворити подібну виставу будь-де, то в театральному такий запис ускладнює необхідність синхронного запису рухів і мови. А тому найчастіше зустрічаються випадки

* Туманов Й.О. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. – М.: Просвещение, 1976. – 88 с.

записів мізансцен, які додаються до тексту п'єси, а партитура створюється переважно для світлозвукового оформлення вистави. Як бачимо, структуру професійної майстерності визначити зовсім не просто, тому що в ній існує чимало нерозроблених у теорії і практиці питань.

Аналізуючи питання професійної майстерності, необхідно звернутися й до думки найталановитіших і найавторитетніших режисерів-сучасників. І тут не можна знову не згадати висновки Г.Товстоногова. Добре знаючи проблеми театру зсередини, він наголошує на тому, що треба виходити із загальних вихідних позицій у питанні створення витворів мистецтва і їхньої оцінки.

“Режисер, – стверджує Г.Товстоногов, – повинен уміти грати на людській душі артиста. Він повинен уміти грати так, щоб разом з артистом і “через нього” знаходити відгук у душах глядачів. Передати авторські і свої людські почуття через почуття іншої людини-артиста третім особам, глядачам; цей складний подвійний контрапункт вимагає глибокого знання психології людини, її душевних поривань. Між автором і глядачем стоїть посередник – артист, який і вирішує творчу долю спектаклю”.*

Отже, щоб виконати це завдання, потрібно, передусім, звернути увагу на питання професіоналізму, питання майстерності. І справа тут не у віці режисера, як іноді помилково вважають у театральній педагогіці. Адже ще К.С.Станіславський мовив, що режисера неможливо виховати, режисером треба народитися. А життєвий досвід тільки додаватиме фарб до таланту, тобто формуватиме й розвиватиме тих митців, які мають “іскру божу”.

Однією з головних якостей режисера Г.О.Товстоногов вважає наявність образного бачення, причому саме засобами театру.

Інша якість таланту режисера – це почуття видовищності. І це рівною мірою стосується як режисури театру, так і режисури естради, цирку, театру просто неба, художньо-спортивного свята, обряду, бо останні, до того ж, мають бути яскравим видовищем.

Велич професії режисера Г.О.Товстоногов, як і раніше Л.Курбас, вбачає у добровільному і свідомому самообмеженні. Знайти єдино правильний, точний прийом, не повторювати його в інших виставах, перетворюючи на штамп, вміння грати чужий твір як свій – високий і складний обов'язок режисера.

* Товстоногов Г.А. О профессии режиссера. – М.: ВТО, 1965. – 287 с.

Крім того, режисер має бути людиною свого часу, добре знати, чим люди живуть, щоб правильно визначити своє ставлення до обставин, про які йдеться у драматичному творі. Потрібно весь час відчувати, чим живе глядачевий зал. Та цього мало для того, щоб бути сучасним режисером.

Громадянська позиція – це вимога, яка живе від К.С.Станіславського до наших днів і залишається постійно протягом багатьох десятиліть. Інакше – сучасність режисури полягає у вмінні кожен драматичний матеріал вирішувати, виходячи з його особливостей. Для кожного драматичного твору треба знаходити свої особливі принципи декоративного, музичного рішення та акторської гри, а це і є гостре, точне і активне сприймання дійсності, вміння висловити її художніми засобами, які впливають на розум, волю і почуття людини.

До того ж, якщо режисер – особистість, індивідуальність, то він максимально розкриється тоді, як відповідатиме тому завданню, що ставить собі в ідеалі, коли матиме мету – знайти єдиний спосіб найкращого розкриття твору.

Варто сказати, що режисура останніх десятиліть зробила досить вагомі кроки у театральній педагогіці. Висловлені вище тези про постать режисера чітко підтвердив один з найвідоміших радянських режисерів театру Г.О.Товстоногов. Він фактично підсумував кращі здобутки режисури у своїй праці “Про професію режисера”, в якій постать режисера розглядалася всебічно (режисер і драматург, режисер і час, підходи до задуму, реалізація задуму, робота з актором і т.д.).*

У роздумах про професію режисера Г.Товстоногов висловив, на перший погляд, парадоксальну думку: навчити режисурі не можна. Однак тут же пояснює, що здібному режисеру можна допомогти розкрити своє обдарування, наштовхнути на цікаве рішення, уникнути помилок. Він також стверджує думку, що деякі режисерські якості можна тренувати і розвивати, поглиблювати і розширювати.

Г.Товстоногов стверджує думку, що в тріаді – драматург, режисер і актор – провідне місце і відповідальність за мистецький процес, все ж, має режисер. Водночас організаційна система сучасного театрального господарства звинила в тому, що постать режисера стала більш адміністративно-організуючою, ніж творчою.

* Товстоногов Г.А. О профессии режиссера. – М.: ВТО, 1965. – 270 с.

Недоліки сучасної режисури, відзначає Г.О.Товстоногов,^{*} полягають у відсутності критерію якості і кодексу творчих законів, а саме вони дозволяють говорити про професіоналізм; адже, на жаль, часом ремесло і дилетантизм видаються за мистецтво.

Майже всі режисери сучасності відзначають, що необхідно виробити загальні вихідні позиції у питаннях створення творів мистецтва та їхньої оцінки. А для того, щоб виконати це завдання, потрібно звернути увагу на питання професіоналізму, майстерності.

Думка про навчання майбутніх режисерів ніколи не полишала провідних митців сучасності. Багато уваги цьому питанню приділяв у навчальному згаданий вище Г.О.Товстоногов. Режисер наголошував на тому, що “найвірніший шлях – захопити молодь тим, що вже завойовано театром, прищепити повагу до того, що зроблено раніше і що треба знати і вміти використовувати. І тоді вони самі зрозуміють безплідність нігілізму і не намагатимуться здивувати нас тим, що вже давно відкрито. Режисерові треба збагнути логіку життя, природність і правду сцени. У безглузді теж є своя логіка, як і в поведінці божевільного чи п’яного. Однак, якщо ця логіка, помножена на неумцтво, береться за основу, тоді виходить абсурд у розумінні вже творчому, а не побутовому.

Звичайно, пошуки нового необхідні, інакше немає творчості; проте вони не повинні ставати самоціллю. Далі – нові виражальні засоби в театрі сьогодні так само важко відкрити, як восьму ноту в гамі. Та й чи потрібна вона? Адже всі музичні шедеври створені на основі семи нот; нове – в їх поєднанні”.^{**}

Таким чином, художньо-образне бачення засобами театру, розвинуте почуття видовищності, бачення особливостей драматичного матеріалу та знаходження адекватних для нього засобів і варіантів втілення, відповідальності за результати мистецького процесу – це критерії, якими майже всі режисери сучасності вимірюють рівень професійної майстерності.

Особливе значення в цих характеристиках надається питанням, котрі виводять на загальні функції театрального мистецтва як соціокультурного явища, його онтологічні та гносеологічні

^{*} Товстоногов Г.А. Круг мыслей. Статьи. Режиссерские комментарии. Записки репетиций. – Л.: Искусство, 1972. – 287 с.

^{**} Товстоногов Г. Думки про сучасний театр // Культура і життя – 1968. – 26 травн.

можливості, генеральну мету соціалізації особистості і ствердження її самоцінності.

Проведений аналіз мистецтвознавчої літератури, де розглядаються механізми формування режисера та основи його професійної майстерності, дозволив авторові виділити її основні складові компоненти: творчі, організаційно-управлінські, соціально-психологічні, психолого-педагогічні і з'ясувати, що їх реалізація передбачає цілісний розвиток особистості, що базується на виявленні інтелектуальних, морально-етичних та естетичних потенцій особистості – світоглядної основи будь-якої культуротворчої діяльності.

У розділі робиться висновок, що виробничі функції сучасної режисерської діяльності вимагають іншого тлумачення в колі її типових задач, вирішення яких спрямоване на створення художнього образу, втіленого різними театралізованими засобами, та досягнення відповідного естетично-виховного впливу на глядачів.

Успішне їх виконання можливе лише завдяки різнобічному розвитку театральної освіти, що залежить як від досвіду і хисту педагогів, так і від стану нашої педагогічної науки, розробленості театральної теорії, прийомів і методів навчання режисерському мистецтву.

Дещо про термінологію

Починаючи розмову про режисуру масових видовищ і свят, ми, безперечно, звертаємося до класичних визначень як професії режисера, так і основних прийомів і методів його роботи, бо як у театральному, так і в інших видах мистецтв режисер є тією особою, яка поєднує прагнення всіх учасників постановки у загальному задумі.

Поряд з цим, є істотні відмінності у режисурі різних видів мистецтв. Якщо в театрі режисер служить немов посередником між автором і акторами, поєднуювальною ланкою між драматургом та виконавцями, то в режисурі масових дій він є і автором, і тлумачем обраної для відтворення теми.

В.І.Немирович-Данченко ідеальним вважав такого режисера, який здатен захопити творчий колектив думкою автора, своїм баченням внутрішнього образу майбутньої постановки. В режисурі масових дій завдання має обов'язково викликати колективну емоцію усіх присутніх, яка значно підсилюється завдяки механізму зараження.

Коли режисер – справжній майстер, то він завжди через свою творчу індивідуальність, як скульптор, виліплює своє творіння. При цьому інструментарій режисера в різних видах мистецтва залишається незмінним, існує лише специфіка використання термінології в тому чи іншому виді мистецтва.

Якщо взяти до уваги, що драматургічний матеріал належить самому режисеру (в крайньому випадку, він є співавтором сценарію), перед ним постають завдання не тільки ідейно-тематичного, а й дійового аналізу. І тут на перший план виходить визначення **надзавдання**. Часом режисери ототожнюють два поняття – ідею і надзавдання. Вони дійсно близькі і стоять поруч один одного, але все ж мають кожне своє значення. Якщо **ідея** – це основна філософська думка, основний висновок твору, то надзавдання – це те, за висловом Є.Б. Вахтангова, заради чого митець хоче втілити свою ідею у свідомість людей, те, до чого митець прагне в кінцевому підсумку.

Це – ідейна активність митця, його громадянська позиція.

Для прикладу можна використати ритуал вшанування загиблих під час святкування Дня Перемоги. Хрестоматійним став вираз, яким можна висловити ідею свята: “Ніхто не забутий! Ніщо не забуто!”.

Але чи варто її ототожнювати з надзавданням цього ж свята. Мабуть, цілком справедливо режисер може виділити надзавдання:

– Прокляніть війну! Не допустіть війну, люди землі!

Поняття надзавдання тісно пов'язане з іншим, не менш важливим – *наскрізною дією*. Адже остання завжди спрямована на досягнення надзавдання, вона поєднує всі елементи дії і спрямовує до єдиної мети. Отже, надзавдання (бажання) і наскрізна дія (прагнення до надзавдання) створюють і забезпечують єдину цілісну дію постановки.

Метод дійового аналізу включає і ряд інших понять (подія, подійний ряд, дія і т.п.). Тому й ці поняття потребують визначення їхньої специфіки у масових театральних жанрах.

Візьмемо для початку поняття “дія”. Запозичене з драматургії і перенесене в режисуру, цей *термін означає цілеспрямоване прагнення до здійснення тієї чи іншої мети*.

Визначити характер дії можливо лише при ретельному аналізі *подій* (дієві факти, що змінюють ситуацію чи характер подальших дій, корінним чином впливають на перебіг дій).

Взаємозв'язок дії і події очевидний, тому що кожна дія обов'язково спонукається тією чи іншою подією. Режисеру при дійовому аналізі твору необхідно визначити основні типи подій, які рухають дію. В режисурі існує розбіжність щодо їх визначення. Не вдаючись до дискусії, яка, певне, й надалі триватиме серед теоретиків і практиків театральної справи, запропонуємо 4 основні події: вихідна, перша, головна і обов'язкова. Вони визначають межі основних моментів дії. До останніх належать складові частини композиції: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка.

Детальніше пояснімо значення і місце кожної з них.

Вихідна позиція – це початкова подія, від якої беруть початок всі наступні дії та події.

Слід зауважити, що від чітко визначеної *вихідної* (початкової) події залежить часом весь подальший дійовий аналіз твору, встановлення єдиної правильної лінії дії, попадання у головний конфлікт і жанр.

Для прикладу можна взяти народне свято “Калита” (Андрія), яке відзначається 13 грудня. Прихід дівчат до господині і прохання відсвяткувати “Калиту”, здійснити усі святкові обряди є власне, тим зачином, тією подією, яка тягне за собою низку інших. Звичайно, конфлікт розпочинається лише після приходу хлопців і суперечки

між ними та дівчатами. І хоч суперечка ця не “справжня” (адже як одні, так і інші прагнуть разом зустріти свято), все ж без неї ми не одержимо тих яскравих характеристик молоді, які лунають в їх переспівках та суперечках, – хто ж кращий? Розгортається жартівливе змагання, яке, в свою чергу, складається з ряду подій, що розкривають прагнення молоді до чистого, світлого життя у парі з коханим (коханою) в добробуті і мирі.

Отож, перша суперечка між хлопцями і дівчатами є тією *першою подією*, яка зав’язує конфлікт і дає поштовх до його подальшого розвитку.

Дуже важливо чітко визначити й *головну подію*, бо саме в ній конфліктність між персонажами досягає найвищого напруження, після якого відбувається докорінний перелом у дії, за висловом Арістотеля, “від щастя до нещастя чи навпаки”. У вищезгаданому обряді – це “кусання” Калити.

І, нарешті, “*обов’язкова подія*” має завершити дію, бо саме вона відповідає на питання “Чим це закінчиться?”. Вона знаходить своє місце у розв’язці.

Підсумовуючи це питання, можна зробити висновок, що все те, що передує подійному рядові, є запропонованими обставинами. В даному конкретному випадку дата святкування і сама тема свята Андрія Первозванного є *запропонованими обставинами*, а поява дівчат для цілком визначеного гуляння – *вихідною подією*.

Вивчаючи основи режисури за “системою Станіславського”, кожен майбутній фахівець добре засвоює елементи цієї “системи”, а потім, захопившись масштабами масових постановок, відправляють у небуття такі необхідні саме в цьому жанрі мистецтва поняття як темпоритм, атмосфера, мізансцена.

При розгляді цих термінів та їх використанні в режисурі театралізованих вистав і свят, необхідно звернутися до основи основ – “системи” Станіславського, який чітко визначив: “Там, де життя – там і дія, де дія – там і рух, а де рух – там і темп, а де темп – там і ритм”.*

Назва темпоритм виникла як єдина лише завдяки Станіславському, який, добре розуміючи необхідність гармонії зовнішніх і внутрішніх виявів людини на сценічному майданчику, об’єднав ці поняття в єдине ціле.

* А.К.Кокорин. Вам привет от Станиславского. – М., 2001, – 186 с.

Відомий режисер-педагог М.О.Кнебель уточнила і розвинула далі його основні висновки. До них належать наступні:

- будь-який життєвій ситуації відповідає свій темпоритм;
- життєвий темпоритм людини постійно змінюється залежно від зміни обставин, від їх впливу на людину;
- темпоритм драматичного твору – це темпоритм наскрізної дії;
- темпоритм знаходиться у прямій залежності від вірної оцінки запропонованих обставин, подій твору і надзавдання автора;
- чим складніші запропоновані обставини твору, тим багатогранніший і складніший темпоритм;
- правильно взятий темпоритм допомагає викликати відповідну емоцію, підтримувати її, сприяє найбільш повному вираженню намірів режисера.

Перераховані вище основні висновки допомагають чіткіше зрозуміти роль темпоритму в масових постановках. Адже святкування, наприклад, Дня Перемоги – це такий складний комплекс, для якого визначення темпоритму загального і в окремих його частинах набувають іноді вирішального значення. Адже свято з його бурхливими виявами поєднується з “Реквіємом” за загиблими, а тому важко визначити часом не просто темпоритм, але й тривалість зупинки дії (покладання квітів, хвилина мовчання). І поруч сцена – Перемога, фейерверк, всі кружляють у загальному запальному танці. Все це – одне свято. При визначенні темпоритму в такому разі слід враховувати характер тієї чи іншої події, правильно розставити логічні і психологічні паузи, враховувати загальну атмосферу, яку має створювати режисер за допомогою масового дійства на тому чи іншому святі.

Атмосфера, в її природньому значенні, завжди справляє великий вплив на людину, на її настрій і поведінку, а також на емоційне сприйняття дійсності. В житті навіть пори року люди сприймають по-різному. В творчому ж плані поняття “атмосфера” складніше, воно справляє значно більше враження на людину, ніж, скажімо, погода. Тому дуже важливо для режисера створити атмосферу, необхідну для тієї чи іншої масової акції, масового свята, а для цього слід пам’ятати, що атмосфера – це:

а) емоційне забарвлення кожної дії, сцени, епізоду, всієї вистави;

б) постійний зв’язок з наскрізною дією, з місцем і часом проведення дії;

в) вона залежить від запропонованих обставин, події, від надзавдання, від конфлікту, від темпоритму;

г) сприяє створенню цілісності дійства без атмосфери не існує образного рішення вистави чи свята.

Цілісність і образність рішення масової постановки залежить також і від вміння будування мізансцени та масові сцени.

Відомо, що вміло сплановані і використані *мізансцени* та *масові сцени* можуть підняти виставу чи театралізований концерт до образного, типового узагальнення, зробити їх подією в культурному житті суспільства; невмілі ж, формальні мізансцени і масові сцени можуть знищити всю попередню роботу виконавців, невірно витлумачити літературну основу та авторське надзавдання.

Термін “*мізансцена*” Станіславський ввів у режисерську практику досить рано, ще займаючись любительськими, “домашніми” спектаклями. Звичайно, в ті часи це поняття трактувалося досить примітивно: праворуч – софа, ліворуч – стіл і два стільця. Одна сцена п’єси відбувалася біля софи, друга – біля стола, третя – посередині сцени, і знову у тому ж порядку.

Станіславський перший зрозумів, як скуто почуваються актори в межах загальноприйнятого “постановчого штампу” і розпочинав свій власний пошук, значно розширивши поняття “мізансцени”.

В мистецтві театру масових дій нині можна простежити подальшу модифікацію поняття, закладеного Станіславським. Важливими етапами в пошуку режисерського рішення виступають масова сцена, мізансцена і епізод, котрі є мовою режисури будь-якого виду мистецтва. В мистецтві ж театру масових дій вони займають своє, особливе місце.

Доцільно зупинитись на кожному з цих етапів. *Масова сцена* – це зіткнення думок, бажань, волі і психології багатьох людей. Для режисера масових вистав мистецтво створювати масові сцени особливо важливе. Проте не можна забувати, що воно тісно пов’язане із загальними закономірностями театру.

Пошук режисерського рішення масової сцени залежить від кількості дійових осіб, а також від драматургії забарвлення тієї чи іншої масовки.

За своєю функцією у театралізованій виставі, як і в театральному спектаклі, масові сцени діляться на дієві і фонові. Наприклад, на стадіоні відбувається фрагмент дії про визвольну боротьбу козаків проти турків. Це масова сцена, в якій перевага то на

одному, то на іншому боці. Нарешті, битва закінчується навалюючою атакою козаків. Вщухають звуки, згасає вогонь пожеж, розсіюється димова завіса, і дійова масова сцена перегруповується на фонову групу, по центру якої у музичному супроводі з'являється постать юнака, лунає арія Андрія із “Запорожця за Дунаєм” – “Блаженний день, блаженний час...” Таким чином, дієва масова сцена перетворюється у фонову.

Динаміка масової сцени, звичайно, максимальна, тому, режисер має знайти її ритм, який органічно пов'язаний з мізансценою. К.С.Станіславський, ставлячись до масової сцени як до вияву психології багатьох індивідів, вважав, що в ритмі індивідуальне організується максимально, впливаючи, своєї черги, на розвиток всієї сцени. Ритм масової сцени впливає зі ставлення її учасників до навколишніх подій. А це означає, що розподіл маси за групами відбувається залежно від спільності чи різниці їхніх прагнень. Ритм масової сцени складається з трьох основних елементів:

1. Напруга (сила, активність).
2. Рух (простір).
3. Тривалість (час).

Таку схему було запропоновано відомим театральним діячем В.Смишляєвим, який вважав мистецтво масового дійства у мистецтві провідним і намагався знайти технологію, інакше – раціональні, розраховані до точності шляхи рішення сценічного видовища. Тому, намагаючись поєднати творчий процес з технологією режисури, будемо дотримуватись положень В.Смишляєва, за якими маса не може бути непорушною, вона повинна рухатися і мати свій розвиток залежно від події та зіткнення індивідуальностей.

Уміння виявити головне у масовій сцені має особливе значення у створенні напруги, де увага глядачів може розсіюватися на велику кількість об'єктів. Зміна об'єктів, залежно від їх смислового навантаження, і миттєве фокусування на них уваги глядача залежать не тільки від режисера, але й від кожного учасника масової сцени. Якщо виконавець не відчуватиме зміни цих смислових центрів і не підкорятиме їм свою поведінку, глядач втрачатиме послідовність подій, які відбуваються.

Існують прийоми, які дозволяють зосередити увагу глядачів на певних сценічних об'єктах. Так, якщо в масовій сцені необхідно виділити одну дійову особу, потрібно, щоб усі інші завмерли, чи, навпаки, для підкреслення нерухомості одного з персонажів,

необхідно ввести в дію інших. Рух кожного у натовпі не може бути випадковим, він повинен працювати на думку даної сцени.

Існують три основні типи забарвлення масових сцен:

1. Барва організованого хаосу. Тут глядач отримує неясні тривожні враження (приємні і неприємні, радісні і сумні). На сцені він вловлює лише головну волю маси, її характер і її дію.

2. Чіткі слухові і зорові враження. Тут вся маса говорить і рухається як одна людина. Ця барва використовується в постановках, де маса трактується як натовп, який унаєвлює єдину дійову особу. Звідси синхронність рухів рук, тіла, голови, хорове скандування віршів.

3. Слухове враження другого типу, а зорове – першого, або – навпаки.

Глядач бачить хаос рухів, але чітко чує виголошені всім натовпом слова, або ж чує хаос звуків, але бачить чіткі, однакові рухи всіх.

Найбільш поширений прийом для досягнення масштабності масової сцени – обмеження простору. Особливо доречний цей прийом у, так званих, “процесіях”. Такі деталі оформлення і обмеження простору сцени, як паркани, ворота, вікна, сходи, дозволяють створити у глядачевому сприйманні ілюзію проходження великого війська, загонів і т. ін. Прийом обмеження простору дозволяє учасникам масової сцени декілька разів дефілювати перед глядачами, міняючи за сценою зброю, знамена, головні убори.

Тут треба відмітити ще одну специфічну особливість режисури театру масових свят – *активну участь присутніх у святковому дійстві*. Саме тому в побудові масових сцен часто використовується прийом поступового розширення радіуса руху в мізансцені шляхом поступового залучення натовпу до дії (за принципом кіл, які розходяться по воді, або хвиль, які перекочуються).

Особливої виразності в масових сценах можна досягнути поєднанням різних радіусів руху з різним звучанням голосів – від шепоту до говірки, від говірки до голосної мови, від голосної мови до крику і, нарешті, до зойку.

Втім, жодна масова сцена неможлива без уміння режисера будувати *мізансцени* – найбільш виразного прийому зовнішнього розташування акторів, що розкриває внутрішній процес їх взаємодії. Через мізансцену режисер може передати глядачеві, чим живе виконавець у дану мить, яке завдання він вирішує в даний момент дії.

Враховуючи масовий характер виконання в святах і видовищах, основні види мізансцени не лише обумовлюють характер дії, але й допомагають у формуванні просторового рішення сценічної дії. Серед них найчастіше зустрічаються:

- симетричні і асиметричні;
- фронтальні і діагональні;
- хаотичні і ритмічні;
- барельєфні і монументальні;
- колові, напівциркульні, спіральні;
- шахматні;
- фінальні.

Завданням сценарно-режисерської діяльності режисера є, таким чином, стимулювання соціально-художньої самодіяльності мас, активності, викликаній яскравою образністю масового дійства, а театралізація (про що свідчить історико-культурологічний аналіз) передбачає художню обробку реального місцевого матеріалу, і це стає резонатором колективної масової дії.

Неможливо досягти високого ступеня майстерності режисури, якщо протягом навчання приділяється недостатня увага розвитку різних елементів роботи над уявою. Остання допомагає створенню одного з основних понять режисури – *пропонованих обставин*. Під ними мається на увазі фабула п'єси, "... її факти, події, епоха, час і місце дії, умови життя, наше акторське та режисерське розуміння п'єси, додатки в п'єсу від себе, мізансцени, постановка, декорації та костюми художника, бутафорія, освітлення, шуми й звуки і так далі, що пропонуються акторам взяти до уваги в їх творчості".*

Пропоновані обставини постають тоді, коли ставляться питання: хто? коли? чому? де? як? І тоді, за словами К.С.Станіславського, оте чарівне "якби" завжди розпочинає творчість, "пропоновані обставини розвивають її".

Вже хрестоматійними стали деякі вправи, що дають поштовх уяві. Ось довільна поза: рука простягнута вперед – треба натиснути дзвоник квартири. Тільки в одному випадку – це власна квартира, куди людина приїхала з відрядження або відпочинку. Нема нікого, отже – дзвінок до сусідів. В іншому випадку – дзвінок до квартири, де живе кохана дівчина. Вона запросила, щоб познайомитися з батьками.

* Станіславський К.С. Собр. соч.: В 8-т. – М.: Искусство, 1954. – Т.2. – С.62.

Звідси, звичайно, різні лінії поведінки начебто за однією дією – дзвінком. Точно так же режисер виховує у актора вправи на виправдання місця дії та на пам'ять фізичних дій, які розвивають почуття правди та віри. Адже як на сцені, так і в масових постановках акторам доводиться пити з келихів, де немає вина, читати ненаписані тексти листів, указів, послань, нюхати паперові квіти, носити “тягарі” з картону. Вправи на пам'ять фізичних дій в такому разі є хорошою школою виховання.

Вправи на пам'ять фізичних дій, виконаних у різний час

Виготовлення фаршу для пельменів	Підвіска завісок
Причісування	Заправляння швейної машини
Лагодження електричних пробок (перегоріли)	Чистка мисливської двостволки
Обклеювання кімнати шпалерами	Риболовля
Заклеювання вікна на зиму	Шинкування капусти
Оформлення стінгазети	Розвішування білизни
Прасування	Самовар (наливати воду, ставити)
Прання білизни	Бинтування руки
Накачування велосипедного колеса	Застилання постелі
Креслення схеми	Друкування на машинці
Заправляння газової лампи	Шиття на швейній машинці
Замішування тіста	Запрягання коней
Роздягання та купання в річці	Миття під душем
Малювання картини олійними фарбами	Виготовлення посилки
Перебивання малюнку для гаптування	Шнурування черевиків
Ремонт годинника	Настроювання скрипки
Розпалювання грубки	Чищення оселедця
Готування до сніданку	Розмотування вовни
Столярна робота	Пересаджування квітів
Робота радіотелеграфіста	Відкриття консервів
	Годівля курей
	Нанизування намистин
	Миття посуду
	Укладання перуки

Шиття	Знімання колеса з
Розбирання велосипеда	автомобіля
Підготовка до вечора	Виготовлення фотографії
Розкроювання костюма	Прибирання кімнати
Розбирання авторучки	Надівання одягу
Ремонтування настінного	Миття підлоги
годинника	Приготування столу
Фарбування матерії	Ліплення з глини
Підстригання волосся	Розв'язування коробки
Вирізання ціпка	цукерок
Виплітання батога	Виготовлення варення
Варіння супу	Чаювання
Піджарювання шашлика на	Діставання води з криниці
вогнищі	Гоління
Отштукатурення стіни	Переплітання книги
Жнива	Прибирання пилососом
В'язання	Чищення картоплі
Перехід через потік	Розпакування посилки

Будь-яка драматична дія вимагає спілкування партнерів, а якщо брати до уваги театр масових дій, в ньому моменти спілкування, особливо засобами мімодрами, займають досить-таки значне місце.

Тому, крім вправ, важливо засвоїти етюдні форми роботи, які використовуються не лише в період навчання, а й під час створення будь-якої постановки у реальній практичній діяльності. Ось приклад відомих етюдів з навчального посібника Л.Шихматової “Сценічні етюди” (с.154-171).

“На жнивах”. Бригада студенток на жнивах. Хата, де розмістився гуртожиток. Постіль чи матраси на підлозі. Одна з студенток хвора, вона заснула. Інша вартує біля неї, міняючи компреси і охороняючи її спокій. З роботи приходить третя. Побачивши, що хвора спить, вона, намагаючись не порушувати тиші, приводить себе до порядку. Потім показує другій листа, який прийшов четвертій, і кладе його на постіль. Повертається четверта, подруги показують їй листа. Вона читає і дає листа подругам. Ті читають (у листі жених сповіщає, що завтра проїздом буде у місті).

Входить бригадирка і сідає за столик, заповнюючи облікові картки. Подруги підбивають четверту просити відпустку. Вона відмовляється, але подруги виривають листа і показують бригадирці.

Остання відпускає її в місто. Тоді вона, при допомозі подруг, починає збиратися. У цю мить хвора проснулась. (Мовчання було виправдане обережністю розбудити хвору).

У таких етюдах ми надаємо великої ваги виникненню думок по суті того, що відбувається, що штовхає до дії. Виникнення цих думок спирається на ретельне і детальне створення пропонованих обставин.

Чергова біля хворої повинна знати, чи був лікар і що він сказав, чи далеко лікарня, чи є транспорт. Якщо лікарня далеко, транспорту немає, температура підвищується, то відповідальність зростає. У чергової будуть підстави шукати вихід з скрутного становища, а звідси виникне багато внутрішніх дій і думок.

“Перш ніж дійти висновку, людина до найвищого ступеня внутрішнім баченням, що і як може відбутися, вона у думці виконує намічені дії. Більше того, артист фізично відчуває те, про що думає, і ледве стримує у собі внутрішні поклики до дії, які прагнуть до зовнішнього втілення внутрішнього життя”, – пише К.С.Станіславський.*

А студентка, яка одержала листа від нареченого, повинна знати, що роботи лишилося багато, що одна із бригади хвора і трьом дівчатам, які залишилися, доведеться працювати за п'ятьох. А з другого боку, якщо вона не скористується відпусткою, то дуже довго не побачить жениха. Коли вона все це врахує, то вирішення питання для неї стане нелегким.

Як же вона повинна поставитися до того, що бригада її відпускає, беручи на себе частину її роботи?

Виправдана відсутність слів у етюді має привчити його учасників до активної внутрішньої дії. Коли внутрішня активність народжує слова, ми дозволяємо їм розмовляти, але зупиняємо етюд, як тільки відчуємо, що починається балаканина і потреби в словах немає.

Ті навички елементів акторської майстерності, які були набуті на попередніх заняттях, мають бути використано під час виконання етюда.

Якщо етюд не вийшов, “справа переважно зрозуміла: то актор не відчуває об'єкта, то не розуміє органічно задачі, то напружений і т.д.”, – говорив Є.Б.Вахтангов.**

* К.С.Станіславський. Собр. соч. – М., 1954. – Т.2., 197 с.

** Е.Б.Вахтангов. Записки. Письма. Статті. – М.-Л., 1939. – 131 с.

І справді, учасники етюда повинні вивільнитися у моменти фізичної напруги, зосередити увагу на об'єкті, ретельно проробляти фізичні дії з речами. Відношення до часу і місце дії створює атмосферу і самопочуття; захоплене виконання завдання і спілкування нададуть дії органічності і т.д. Один елемент потягне за собою інші, виконавець етюда відчує, що він виправився, і матиме задоволення від сценічного життя.

“На екзамені у 10 класі”. Екзамен з математики. Учитель за столом. Ті, що складають екзамени, сидять насамоті, і їхні парти відставлені далеко одна від одної. Залишилися тільки три дівчини. Дві вирішили задачу, але затримуються навмисно, через те, що третя, їхня подруга, по всьому видно, не справляється з задачею. Вони пробують підкинути їй шпаргалку, але та хоче вирішити задачу самостійно, не вдаючись до обману.

Нарешті задача вирішена самостійно. (Виправдане мовчання – обставини екзамену).

“Сварка”. Гуртожиток. Двоє ліжок, стіл. Двоє товаришів посердилися і не розмовляють. Один з них повертається і береться за навчання. Йому потрібна книга, яка є у сусіда по кімнаті. Після деякого вагання він її бере і починає читати, вийнявши з неї вкладений аркуш.

Чутно кроки сусіда. Він хутко кладе книгу на місце, не встигнувши впоратися з закладкою, і лягає на ліжко, удаючи що заснув. Сусід бачить, що з книги вийнято аркуш, розуміє, що книга потрібна товаришеві для навчання, кладе її на стіл і виходить. Перший, що непомітно стежив за сусідом, бере книгу і, коли сусід повертається, мириться з ним.

В етюдах, де зустрічаються сварка і примирення, учасники досить часто не помічають моменту, коли обидві сторони готові до ліквідації сварки. Здебільшого це довгий процес, у якому треба чимало в собі подолати, відчувати свою помилку і знайти зачіпку до примирення.

“Передача по телебаченню”. По телебаченню показується нова квартира робітничої родини. Поки диктор веде репортаж, помічник режисера без слів показує членам сім'ї, куди сідати і що робити. Реквізитори телебачення обставляють стіл. Усі готуються до

передачі. Раптом з'ясовується, що одного з учасників немає. Він вийшов покурити. Його знаходять і в паніці садовлять на чуже місце. Нарешті все приходить до порядку і можна починати передачу. (Мовчання виправдане чутливістю мікрофона).

“Біля телефонної будки”. Дівчина розмовляє по телефону в будці телефону-автомата. Підбігає юнак. Йому треба терміново подзвонити по телефону, і він нетерпляче чекає, коли минуть належні три хвилини розмови. Потім починає стукати у двері будки. Дівчина захоплено розмовляє і обурена його втручанням. Юнак втрачає витримку і нарешті вимагає кінця розмови. Дівчині доводиться поступитися перед вимогою.

“Переїзд на нову квартиру”. Дитина спить. Батьки переїжджають на нову квартиру. Під'їхала машина і починається обережна виноска речей, дуже тихо, мовчки, щоб не розбудити немовля. Майже усі речі винесені і батьки прощаються зі старою квартирою. Потім обережно забирають сонну дитину.

“Біля родильного будинку”. Чоловік, що перебуває на вулиці, знаками розмовляє з дружиною, яка сидить біля вікна родильного будинку. Вона показує йому, що почуває себе добре, але боїться суворой медсестри. Раптом вона зникає у вікні. Чоловік удає, що прогулюється вулицею. У вікні знову з'являється дружина і показує йому новонародженого. Чоловік у захопленні. Та несподівано у вікні з'являється сувора медсестра, яка відводить дружину і вимагає, щоб чоловік зник.

“У читальному залі”. Читальний зал бібліотеки. За столом сидять дві дівчини. Входить юнак, котрий знайомий з однією з дівчат, і сідає за цей же стіл. Дівчина на нього ображена і навмисне його “не помічає”. Юнак розгублений і намагається привернути увагу, але це йому не вдається.

Подруга непомітно стежить за обома. Юнак пише записку, кладе її перед ображеною дівчиною і виходить з залу. Дівчина не хоче читати записку, та подруга змушує її прочитати й умовляє (без слів) вислухати освідчення юнака. Дівчина йде за ним для рішучої розмови.

“Товариші”. Два студенти підглядають у щілинку дверей за тим, як складає залік їхній товариш. Їм доводиться удавати з себе тих, що теж готуються до заліку, щоб їх не прогнали. Потім один вилазить на другого, щоб подивитися через верхнє скло, як іде залік. Хтось наближається. Обидва ховаються. Виходить товариш, який склав залік. Студенти повертаються і вітають його.

“Птахолов”. На сцені зображена галявина. Співають пташки. Тихо входить юнак з сіткою для ловлі птахів чи з сільцем. Він обирає місце, встановлює сітку, розсипає приманку і закликає дудочкою пташок. З глибини сцени, збираючи ягоди, входить його знайома. Вона зацікавилася ловлею і, боячись налякати пташок, знаками просить дозволу взяти участь у ловлі.

Птахолов погоджується, передає їй мотузку, а сам награв пташкам. У напруженім чеканні дівчина занадто рано сіпає мотузку і пташка злітає. Птахолов засмучений, а дівчина, відчуваючи свою провину, виходить. (Текст був у кінці етюда. Виправдане мовчання – обставини ловлі).

“Геолог”. Загальна готельна кімната у тайзі. На одному з ліжок спить людина. Прибиральниця тихо вводить двох геологів, які щойно повернулися з походу, стелить їм постіль і виходить.

Один з них починає розглядати принесені з собою зразки порід, йому здається, що в одному із зразків він побачив той мінерал, який вони давно і настирливо шукають. Він розповідає про це товаришеві, той приводить з сусідньої кімнати підняту з постілі лаборантку з мікроскопом. У мікроскоп ясно видно, що потрібний мінерал знайдено. Бурхлива радість геологів розбудила того, хто спав. Він виявляється їхнім начальником.

“У ложі”. Йде концерт піаніста. У ложі сидить дружина, чекаючи свого чоловіка, який запізнюється. На місці чоловіка тимчасово сидить консерваторка, яка перевіряє по нотах, як виконується твір. Позаду пара шанувальників музики у захопленні оцінюють гру піаніста. З’являється той, хто спізнився. Консерваторка звільняє його місце. Чоловік прийшов прямо з роботи, квапився і ніяк не може віддихатися, опам’ятатися. Дружина сердиться, їй незручно перед сусідами, а чоловік тільки розводить руками у відповідь на мовчазні дорікання дружини. Нарешті дружина заспокоюється, вони

починають слухати музику. У ліричному місці стомлений чоловік починає засинати.

Дружина його розбуджує і, щоб він знову не заснув, дає йому цукерку. Але цукерка потрапляє не в те горло і чоловік починає кашляти, заважаючи усім слухати. Нарешті він виходить у супроводі гнівного шипіння сусідів.

“Подарунки”. Мати й батько, намагаючись не розбудити сина, готують йому подарунки до завтрашнього дня народження. Між ними виникає неузгодженість у зв’язку з порядком вручення подарунків. Нарешті непорозуміння зникає, і задоволені батьки виходять. Син проснувся і почав роздивлятися подарунки. За цим заняттям його застає мати.

“У радіостудії”. Радіостудія. Диктор оголошує номер і вмикає запис музики. Артистка, яка мала читати текст одразу після музики, запізнюється. Схвильований диктор без слів радиться з звукооператором, що перебуває в операторській, яка відділена від студії товстим, звуконепроникним склом, про те, що робити. Звукооператор показує диктору, де міститься резервний запис і пропонує приготувати його. Нарешті прибігає артистка, яка спізнилася. Є ще декілька хвилин. Між диктором і артисткою відбувається безслівна розмова. Музика кінчається. Диктор оголошує, що буде читати артистка. Вона починає свій виступ. (Мовчання виправдане чутливістю мікрофона).

“З відпустки”. Зранку прибули з відпустки молоді. Вони думають, що батьки ще сплять і, намагаючись не порушувати тиші, готують їм у подарунок привезені з півдня фрукти й вино. Нарешті молода причепурилась, і чоловік йде будити своїх батьків. Виявляється, що ті поїхали на вокзал зустрічати молодих і розминулися з ними.

“Мінери”. Два мінери, озброєні міношукачами, перевіряють, чи не замінована покинута німцями квартира. Після уважного обшуку вони знаходять міну під диваном. Починається напружений процес її знешкодження. Нарешті справа закінчена і мінери можуть закурити.

“Соловейко”. Лава в парку. Співає соловейко. Тихо входить молода пара. Дівчина уважно слухає спів соловейка. Юнак хоче

освідчитися, але дівчина його стримує, боячись налякати співака. Юнак робить спробу знову освідчитися, але дівчина знову не дає йому змоги розпочати, затягуючи вирішальний момент. З будинку мати кличе дівчину додому. Дівчина деякий час не відгукується, а потім, коли юнак хоче їй щось сказати, біжить додому. (Виправдане мовчання – спів соловейка).

Примітка. Цей етюд може прозвучати сентиментально, якщо в ньому не буде знайдено активної внутрішньої дії. Признатися перший раз у своїх почуттях не дуже легко. Для цього потрібно подолати зовнішні й внутрішні перешкоди. В опису етюдів ми не даємо тих зверхзадач, заради яких грали етюди виконавці. Якщо хто-небудь захоче повторити тему цього етюда, то йому потрібно знайти свою зверхзадачу. У нас вона сформульована так: зберігання чистоти взаємин між юнаком і дівчиною. Звідси випливали й задачі: юнак не хотів бути безтактним, а дівчина не бажала руйнувати чарівність ці-єї хвилини.

“Сортування насіння”. На сцені стіл, за яким сидять декілька дівчат, що сортують насіння. Під час роботи, вони співають пісню. Одна з дівчат стривожена тим, що давно не одержує листів від свого жениха. За вікном з’являється молодий солдат, що боязко загля-дає через скло. Хтось із дівчат помічає його і, не зупиняючи пісні, показує на нього всім, крім засмученої дівчини. Бригадир, розуміючи, що солдат соромиться зайти, непомітно посилає за ним одну з сортувальниць, а сам ставить біля засмученої дівчини великий мішок з насінням, щоб закрити від неї появу солдата. Його тихо вводять у хату і садовлять поруч з мішком. Потім мішок прибирають. Дівчина впізнає жениха, що прибув у відпустку. Інші, сміючись, виходять, залишаючи їх удвох.

“Туфлі”. Дві подруги посварилися. Одна лежить на ліжку і, читаючи книгу, готується до заліку. Друга прибігає, вона дуже поспішає, залишилось мало часу, а у неї квиток у театр. У квапливому вбиранні друга ламає закаблука і не може піти до театру. Перша зжалилась над нею і мовчки віддала свої святкові туфлі. Примирення відбулося, і задоволена студентка побігла до театру.

“Неспокійне немовля”. Чоловікові й дружині необхідно ненадовго піти з дому. В колисці немовля. Дружина його заколихує, сподіваючись, що дитина проспить до їх повернення. Нарешті немовля вщухло. Батьки тихо одягнулися і попрямували до виходу.

Немовля почало кричати. Чоловік і дружина по черзі його заколисують, нарешті воно заспокоїлось і заснуло. Батьки пішли. Немовля знову заплакало і батькам довелось повернутися з коридора. Вони дуже запізняються, і чоловік приводить сусідку, яка погодилась до їх приходу поглядіти дитину.

“У Люксембурзькому парку в Парижі”. Дві лавки. На одній сидить чоловік і читає газету. Приходить дівчина, сідає на лавку і починає читати книгу. Потім оглядається, дістає щось із книжки і причіплює за свою спиною до лавки. Чоловік з газетою виходить. Дівчина тікає. На лавці залишається плакат: “Бундесвер, геть із Франції!”.

“Розвідники”. Поле. Посередині пагорб. Лізуть два розвідники. Вони підлізають до пагорба і починають спостереження. Потім один з них з міною лізе у бік гітлерівців. Другий спостерігає за ним, готуючись в разі потреби виручити його. Нарешті перший повертається, тягнучи за собою шнур. Вони деякий час прислухаються і, почувши гул машин, піднімають шнур. Міст зірвано. З боку гітлерівців стрілянина. Перший розвідник поранений, другий його виносить разом зі зброєю. (Виправдане мовчання – близькість ворога).

“Посилка”. У гуртожитку два студенти сплять. Приходить третій і приносить з собою посылку з дому. Намагаючись не розбудити тих, що сплять, він тихенько її розпаковує. Його товариші прокинулися, дивляться, як він тихо розпаковує посылку, і, гадаючи, що той не хоче їх погостувати, удають, що сплять. Коли третій студент на хвилину виходить із кімнати, обидва сплигують і оглядають посылку. Почувши кроки третього, вони знову шугають у ліжка. Третій їх “будить” і частує.

“Перший стрибок”. На сцені – літак у польоті. (Два стільці, що стоять один за одним, прикриті ширмами, гул мотора). У літаку пілот і парашутистка. Їй дуже подобається політ і відчуття великого вітру. Пілот подає знак стрибка. Парашутистка виходить на крило літака з боку глядача і готується до стрибка. Несподівано у неї запаморочилась голова, вона хапається за борт літака і лізе назад у кабінку. Стурбований пілот хоче заходити на посадку, але парашутистка просить його продовжувати політ. Вона заспокоюється,

за знаком пілота виходить на крило, яке глядач не бачить, і рішуче кидається донизу. Пілот спостерігає за стрибком і, заспокоївшись, іде на посадку.

Примітка. В етюдах, які пов'язані з військовою службою, наукою, технікою, сільським господарством і т.п., вірна лінія поведінки і самопочут-тя, а також виникнення думок по суті того, що відбувається, можливі лише тоді, коли учасники хоч би приблизно ознайомлені з цими сторонами життя.

“У блокаді”. Вулиця. Нею важко ступає жінка з відром у руках. Зупинившись, вона сідає на сходинку, щоб перепочити. Потім, зібравши сили, підводиться і робить спробу зійти до річки по воду. Сили її залишають, і вона падає. Вулицею проходить матрос Він бачить на землі жінку і помічає, що вона жива. Потім приносить воду у відрі і дає жінці напиться. Вона приходить до тями і дякує матросові за допомогу. Матрос віддає їй свою пайку хліба і, допомагаючи йти, несе відро з водою їй додому.

“Святкування прем'єри”. Артисти пересувного театру святкують прем'єру після вистави у загальному номері готелю, де сплять декілька сторонніх людей. Все свято відбувається у цілковитій тиші.

“Карикатура”. Три молоді художники малюють у класі голову Аполона. Викладач спостерігає за їхньою роботою і зрідка щось виправляє у малюнках. Потім сідає за столик і читає книгу. Один з учнів починає малювати карикатуру на викладача. Другий помічає, що його товариш намалював карикатуру, просить показати йому. Він бере малюнок і починає його виправляти. Викладач застає його за цим і відбирає карикатуру. Потім уважно розглядає малюнок, щось пише на ньому, кладе на столик і виходить. Художники кидаються до карикатури. Там – жирне “5”.

“Мисливці-початківці”. Сцена зображує галявину. На задньому плані кущі. З'являються двоє стомлених мисливців, які повертаються з порожніми руками. Один відразу звалився спати, а другий відкриває портфель і дістає їжу. В глибині сцени з'являються двоє знайомих мисливців. Вони задумали пожартувати над своїми недосвідченими товаришами. Один з них виходить, а другий ховається за кущі. З-за куліс лине качине крякання. Другий мисливець кидає їжу, будить першого, бере рушницю і обережно крадеться за кущі.

Перший мисливець іде за ним. Знайомий, що заховався, виходить із-за кущів, забирає їжу і знову ховається. Качине крякання припиняється і мисливці, повернувшись ні з чим, помічають пропажу. Знову з-за кущів звучить крякання, і з'являються знайомі, які пропонують разом поїсти.

“В окупації”. На горище обережно входить дівчина з корзиною білизни. Потім дістає дротину, натягує її і вішає на неї білизну так, щоб дротини не було видно.

Таким чином приготувавши антену, дівчина відчиняє вікно на горище. По залізному даху гримлять кроки. У вікно заглядає юнак і подає папір. Дівчина дістає з тайника радіопередатчик і починає передачу. По даху хтось іде. Юнак дістає ніж і зникає за вікном. Дівчина напружено чекає. За якийсь час юнак повертається і каже: “Кішка!” Дівчина закінчує передачу і переходить на прийом. За хвилину вона пошепки повідомляє юнакові: “Ура! Наші Київ взяли!”

“Полярники”. Полярна станція. Група полярників оточила товариша, який шукає в ефірі спеціальну передачу, присвячену працівникам їхньої полярної станції. Нарешті радистові вдається зловити частину передачі. Чутно голоси родичів полярників. Одному з них дружина розповідає про те, як живуть його рідні, другому дочка – про те, як вона вчиться, третьому дружина повідомляє, що у нього народився син і як немовля себе поводить. Чутно, як плаче немовля. Передача закінчується, і товариші починають підкидати щасливого батька.

“Шахматисти”. Сеанс одночасної гри в шахи проти п'яти противників. Шахматисти сидять в ряд за довгим столом, а майстер переходить від однієї дошки до другої, після того як зробить хід. Перший із противників – тугодум. Йому важко одразу знайти потрібну відповідь на хід майстра. Другий – підступний: розміщає пастки. Третій – песиміст, переконаний, що все одно програє. Четвертий – удосконалюється в грі, записує ходи і цікавиться станом партій на інших дошках. П'ятий – у великому захопленні від гри майстра і кожний його хід сприймає як велике шахматне досягнення.

Під час сеансу майстрові приносять записку. Він читає її, потім підходить до першої дошки, кладе короля і каже: “Здався”. Те ж саме він проробляє й на інших дошках.

Противники нічого не розуміють. Майстер повідомляє, що у нього захворіла дружина і йому необхідно терміново бути дома.

“На вокзалі”. Чоловік з речами і дружина з дитиною входять до залу чекання. Чоловік садить дружину, кладе речі і йде купувати квитки. Стомлена дружина засинає. На протилежній лаві сідають дві дівчини. У чоловіка не вистачило грошей на квитки і він повертається. Не бажаючи будити дружину, він обережно витягає її сумочку, розкриває і бере гроші. Обидві дівчини з жахом спостерігають за такою відкритою крадіжкою. Чоловік помічає здивований вираз дівчат і нічого не розуміє. Та в цей час просинається дружина, і непорозуміння розвіюється.

“Нічний гість”. Юнак і дівчина затримались на репетиції драмгуртка до пізньої ночі. Юнак живе за містом, і поїзди уже не ходять. Дівчина запропонувала йому переночувати у себе вдома. Батьки її уже сплять. Не бажаючи їх будити, дівчина тихо заводить юнака до світлиці, дає йому поїсти, і приготувавши йому постіль на дивані, йде до своєї кімнати.

“За вітриною”. Вітрина магазину готового одягу. На вітрині два манекени – чоловічий і жіночий. (Ролі манекенів виконують юнак і дівчина). На манекенах висять ярлики і ціни. За вітриною продавець за вказівкою завідуючої, що перебуває на вулиці, змінює пози манекенів і розміщення виставлених у вітрині речей. Завідуюча виходить, і продавець починає витирати пилюку з манекенів.

До вітрині підходить юнак, що знайомий з продавцем-дівчиною. Він приніс два квитки в театр і через скло домовляється з нею про зустріч перед виставою.

“Розлучилися”. Кімната і передня. У кімнаті сидить молода жінка і латає чоловіку сорочку. В передню входить молода людина з чемоданом. Молода жінка розуміє, що в передню увійшов її колишній чоловік, і в напруженні чекає роз’яснення причини його приходу. Молода людина якийсь час вагається, а потім входить у кімнату, вітається і починає збирати свої речі. Дружина розуміє, що все кінчено, дошиває сорочку і мовчки кладе її на стіл. Колишній чоловік хотів щось сказати, але, помітивши, що дружина не бажає з ним розмовляти, ображено складає речі. Нарешті речі зібрані,

наступає гнітюча хвилина прощання. Колишнє подружжя з підкресленою чемністю уклоняються один одному. Він виходить.

“На лекції”. У той час, коли викладач пише на дошці довгу формулу, студентки приміряють нові туфлі, які тиснуть тій, що купила і тепер вона їх продає. Туфлі гарні, і всі їх приміряють. Формула написана, і викладач викликає одну із студенток. Виклик застав її зненацька, вона йде до дошки в різних (чорному й коричневому) туфлях. Викладач здивований.

Групова вправа “Друкарська машинка”.

1. Розташувати групу півколом. Роздати літери алфавіту (у невеличкій групі кожний може узяти дві чи три літери). Перевірити, чи знає кожний, які саме літери у нього. Потім викладач каже яку-небудь фразу, скажімо “Біліє парус одинокий”. Починають з слова “біліє”. Викладач плескає в долоні. Йому озивається літера ”б” – теж плеснувши. Знову плеснув викладач – і знову плеснула – вже літера “і”. Ті, у кого “л”, “ї”, “є” – плескають по черзі у відповідь викладачеві. Наприкінці слова плескає уся група. Так – ціла фраза.

2. Та ж сама фраза, але викладач участі не бере. Студійці самі її відплескують.

Ці вправи порушуються, коли хоч один із учасників неуважний. Тут і виявляють відставання.

“Арифмометр” (1). Учасників – 15 (14 – у колі, ведучий). Десять чоловік – цифри від 0 до 9. Четверо – знаки: плюс, мінус, множення, ділення. Ведучий називає: $5 + 9 = ?$ Він плеснув – і “5” виступає наперед, плюс плескає – “9” й собі виходить наперед. Усі двічі плескають – знак рівності. “1” і “4” виходять на два кроки – це значить, що дорівнює “14”. Усі плескають тричі (кінець).

“Арифмометр” (2). Учасників – 7 (1-й – одиниці, 2-й – десятки, 3-й – сотні, 4-й – тисячі, 5-й – десятки тисяч, 6-й – сотні тисяч, 7-й – ведучий).

Ведучий називає число – скажімо 125102. Плескає. “Сотня тисяч” вклоняється, “десять тисяч” двічі обертається, “тисяча” п’ять разів підносить руки, “сотня” один раз присідає, “десяток” стоїть нерухомо, “одиниця” двічі тупає ногою. Плескають усі.

“Відсталі рухи”. Студійців розташовують у два ряди – навпроти один одного. Перший студієць робить кілька чітких гімнастичних рухів. Другий стежить за першим і повторює його рухи, відстаючи на один. І так – уся група. Вправу можна виконувати в повільному темпі, який прискорюється наприкінці.

“Дзеркало”. Двоє учасників стають напроти. Один начебто дивиться у дзеркало, а другий є “відображенням” і повторює усі рухи першого. Ця вправа має особливість. “Дзеркало” виконує рухи лівою рукою, тоді як його “візаві” – правою (як у дзеркалі). У цій вправі одночасність є вирішальною. Тому перший має розпочинати свої рухи повільно, щоб “дзеркало” вчасно помічало їх і копіювало.

Перед “дзеркалом” можна робити гімнастику, зачісуватися, пудритися, протирати скло, вив’язувати галстук, голитися тощо. Потім учасники міняються місцями. Можна поставити порожню раму і виконувати вправу через неї.

“Тінь”. Студієць ходить по кімнаті. За ним слідом – інший, копіюючи його рухи і ловлячи їхній ритм; зупиняється, коли спинився ведучий; водночас із ним починає рухи інший. Потім “тінь” стає ведучим, а той – “тінню”.

“Провідник”. У кімнаті або на сцені із стільців чи столів влаштовують перешкоду. “Провідник” веде групу через неї. Решта один по одному йдуть за “провідником”, копіюючи його рухи.

“Режисер і актор”. “Режисер” виконує якусь дію. Скажімо, сторожко підходить до дверей і слухає. “Актор” стежить за ним із залу, стараючись точно запам’ятати його рухи. Далі він повторює їх. “Режисер” перевіряє. Потім вони міняються ролями.

“Вузли та фігури”. Студієць вив’язує складні вузли на мотузці, на краватці, хустці, робить із газети всілякі фігурки: півня, капелюха, човна тощо. Решта – стежать і роблять те ж саме. У цих вправах зосередженість, увага посилюється тим, що її поєднано з фізичними діями. “Уважність, – за Станіславським, – зливаючись із діянням і переплітаючись між собою, створює міцний зв’язок з об’єктом”.*

* Шихматов Л. Сценічні етюди. – К.: Мистецтво, 1968. – С.44-47.

Театралізація як творчий метод режисера і специфіка її використання в художньо-публіцистичній виставі

I. Театралізація – один із досить складних методів творчої діяльності режисера, а не просте ілюстрування, що використовується в художньо-масовій роботі.

Театралізація припускає художню організацію матеріалу, стимулювання реальної й ігрової дії самої маси учасників, перетворення її в основного діючого героя художньо-масового заходу.

Таким чином, театралізація виступає одночасно в якості методу організації за законами театру не тільки художньо-масового заходу, але і діяльності його учасників.

Театралізація може бути застосована не завжди, не в будь-яких, а тільки в особливих умовах, що співвідносять те, або інше реально, коли відзначається подія, до якої причетна конкретна аудиторія, як із створеним нею способом цієї події, так і з його художньою інтерпретацією.

Така двоїстість функції театралізації, що синтезує реальну і художню діяльність, пов'язана з конкретними моментами життя людей, що вимагають осмислення повсякденного значення тієї або іншої події, вираження і закріплення своїх почуттів стосовно нього. У цих умовах особливо сильний потяг до художнього підсилення дії, до символічної узагальненої образності, до організації діяльності мас за законами театру. Тим самим театралізація постає не як звичайний прийом педагогічного впливу на маси, що можна використовувати завжди й усюди, а як складний творчий метод, що має глибоке соціально-психологічне обґрунтування і найбільше тісно пов'язаний з мистецтвом.

Як специфічний творчий метод театралізація в силу двоїстості своєї функції сприяє перетворенню масового заходу в біфункціональну утилітарно-художню форму, в якій “перша й основна функція (тобто сила, що викликає їх до життя) є функція дидактична, педагогічна, інформаційна, пропагандистська, агітаційна, а художній зміст і естетична насолода “прикладаються” тут... до цієї позаестетичної життєво-практичної, комунікативної функції”^{*} саме завдяки своїй соціально-педагогічній і художній біфункціональності. Театралізація виступає одночасно як соціальне художнє опрацювання

^{*} Каган М.Г. Морфологія мистецтва. – Л., 1972. – С.318

життєвого матеріалу й особливої організації поведінки і дії маси людей.

Режисер масової дії – це завжди психолог і педагог, що вирішує, в першу чергу, проблему активізації його учасників, організації не спектаклю, а масової дії, в якому художня образність виступає в якості ефективного спонукального стимулу. Театралізація народжує образне рішення, документально-художнє по суті, в якому ідеї дійсно укладені в художню форму, тобто насамперед діють не міркуванням, а живим показом життя в образах.* Образне вирішення, що являється суттю театралізації і виступають у якості сценарно-режисерського ходу, перетворює свято в специфічний спосіб опрацювання соціальної інформації.

Однак було б невірно зводити театралізацію переважно до художнього осмислення, зокрема до створення організаторами масового свята художніх способів, що відбивають значимі, цінні для людини життєві події і факти. Тут саме і небезпека зведення масового свята до видовища. Естетична цінність події стимулює соціальну активність особистості і дозволяє перетворити будь-яку святково-обрядову дію з приводу цієї події в організований вияв самодіяльності масою його учасників.

Отже, механічне тлумачення театралізації як внесення до тієї або іншої форми масової дії художності і документальності, зв'язано з розумінням цього методу лише як специфічного способу опрацювання й організації матеріалу у відриві від організації діяльності самої маси. Навпаки, організація театралізованої дії маси, не підкріплена відповідною сценарною художньо-публіцистичною основою, позбавляє цю дію реального ґрунту.

А.В. Луначарський стверджував, що “театралізація життєвого матеріалу можлива і застосована в роботі серед дорослих саме у відомому “педагогічному сенсі”, тому що вона допомагає активізувати, втягнути глядача в дію, сприяє цілеспрямованому сприйняттю”.** На його думку, сценарій театралізованої дії вигідно відрізняється від багатьох інших тем, що це не дія окремих акторів, не спеціально розучена пантоміма, не формальні переміщення різнокольорової одягненої маси, а саме масова дія, сценарно вибудована і художньо оформлена.

* Луначарський А.В. Критика і критики. – М., 1938. – С.230

** Луначарський А.В. Мистецтво і молодь. – М., 1929 – с.10.

II. 1. Театралізовані свята проводяться для конкретної аудиторії лише один раз. Їхня неповторність зобов'язує сценариста, висловлюючись по військовому, наносити по-снайперськи точний удар, потрапляти в десятку з першого разу. Не можна нічого “досягти” на сцені, дорепетувати, щось змінити.

Мистецтво театралізованих форм художньо-масової роботи вирішує задачу активного впливу на смаки широкої маси людей, не поступаючись при цьому яскравістю і видовищністю. Тому режисери художньо-масових заходів повинні навчитися, говорячи словами Ф.И. Тютчева, мистецтву “високого видовища”. Вони не мають права на помилку, тому що якщо режисер у театрі може знов повернутися до спектаклю, до прем'єри, то свято, обряд пройде тільки один раз і при цьому має залишити глибоке емоційне враження.

Тому, розглядаючи проблеми театралізації як творчого методу режисера, необхідно враховувати наступні аспекти:

А. Сценарій театралізовано-масових заходів має у своїй основі документальний характер. Драматургія і режисура масової дії, як правило, засновані на конкретних, реальних, а не вигаданих подіях і фактах. Це ні в якому разі не означає, що сценарій позбавлений художнього вимислу, що в ньому не може бути узагальнених героїв минулого, сьогодення і майбутнього. Властиве художньо-масовій роботі сполучення документальної, публіцистичної і художньої образності додає сценарію масштабності, виразності, глибини. Їх не можна взаємовиключати і протиставляти один одному.

До документального матеріалу відносяться кіно- і фотокадри, фонограми, публікації в пресі, історичні документи й інші епістолярні матеріали. Але перед тим, як починати працювати з документальним матеріалом, сценаристу потрібно вивчити психологічну потребу конкретної аудиторії.

Це дає можливість органічно об'єднати в задумі. Документальність не є особливістю тільки художньо-масових форм. Вплив документальності відчують на собі театр, кіно, телебачення. Однак вона найбільш специфічна саме в масовому народному дійстві в приміщенні, парку, на вулиці, площі, що ближче усього стоять до конкретної спільності людей. При цьому ступінь документальності у різних сценаріях може бути різною – від вечора-портрета до символічної дії на площі, що асоціюється з реальною подією.

Розглянемо найважливіші художні принципи реалізації документального матеріалу в сценарії художньо-масового заходу.

За своєю художньою природою будь-яка художньо-масова дія – це висока ідея, виражена в яскравій образній формі. При цьому образне рішення, що виступає в якості сюжетного ходу, перетворює сценарій у визначений спосіб опрацювання соціальної інформації.

Спостереження показують, що особливе значення має образний хід для сценарію художньо-масового заходу, проведеного в роззосередженому просторі, що тяжіє до символічних способів, великих узагальнень.

1. У сценарії можуть використовуватися різні типи образності: символічна образність припускає пошук умовно-знакової системи, що асоціюється в учасників театралізованої дії з ідеєю по утриманню й еквівалентній їй за формою; історична образність ґрунтується на пошуку асоціацій, що мають у своїй основі близькі аудиторії аналоги в минулому. Сюди ж варто віднести і фольклорні джерела, що опираються на народні традиційні основи, використовують алегоричні і міфологічні персонажі, костюмування, художньо-спортивні змагання.

2. Персоніфікована образність дає можливість апробувати себе як особистість у різних ролях, наслідувати обраним героям. Часом, за задумом організаторів, у рамках такої образності “оживають” предмети, яким додається характер “живих” персонажів у театралізованому дійстві.

Образне рішення – найважливіший художній принцип реалізації документального матеріалу в режисурі масового заходу, що дозволяє покласти в його основу реальні факти, залучити реальних героїв. В той же час відбувається пошук ходу, що рухає розвиток дії та композиційно пов’язує його воєдино.

Іншим важливим принципом є співвідношення художнього і документального матеріалу. В одних випадках лінія художніх способів не з’єднується з лінією документальною, а проходить другим планом, асоціацією. В інших – художній і документальний матеріал синтезується в рамках єдиного епізоду. У таких випадках потрібна особлива методика, надзвичайно точна продуманість побудови дії.

3. Третім найважливішим художнім принципом реалізації документального матеріалу є суворий добір фактів, покладених в основу сценарію, що не може бути просто викладом зібраного матеріалу, а припускає показ чіткої ідеологічну позицію автора.

Факти – річ не безстороння, з якою би холодною об'єктивністю вони не викладалися. Як визначив Максим Горький, “факти різні за схованою в них педагогікою”. Вони можуть бути патетичними або іронічними, викликати радість або сум, можуть змусити обурюватися або кликати на подвиг – у всіх цих випадках вирішальну роль грає точка зору, позиція того, хто набирає і відбирає факти, зв'язує їх між собою і робить висновки.

Звертання до фактів, документів і втілення їх у художній спосіб – процес надзвичайно складний. Це дозволяє сказати, що в роботі режисера над сценарієм масової вистави є спільне зі специфікою роботи кінодокументалістів у плані перекладу факту і документа в дієву художню систему.

Б. Шлях образного рішення у театралізації завжди йде від граничної конкретизації героїв сценарію, особливо в кожному з його епізодів, до узагальненого збірного способу сценарно-режисерської розробки, найбільш адекватному ідеї святково-обрядової дії. Причому, цю образність підказує саме реальний матеріал, життєвий шлях героїв театралізації, покладений в основу сценарно-режисерського ходу. Діалектика загального і окремого, збірного і конкретизованого надзвичайно характерна для театралізації, складає її сценарне ядро. Сутність театралізації висуває найважливішу методичну вимогу: у сценарній розробці будь-яке навіть найзагальніше свято має бути конкретизоване до рівня тієї спільності людей (трудового колективу, району, міста, села), у якому воно відзначається. А це значить, що в першу чергу необхідно точно підібрати героїв театралізацій. Їхні долі, їхнє життя і їхня трудова діяльність повинні перегукуватися з подією, що святкується, бути співзвучними їй.

Тому герой у сценарії театралізованого свята часто-густо не вигаданий узагальнений персонаж, а конкретна особистість або група людей, які, пройшовши через весь сценарій, створять в результаті узагальнений соціальний і художній образ нашого сучасника.

Театралізація завжди ситуативна, викликається визначеними соціальними потребами особистості, що повинні бути реалізовані організаторами в ході свята. Людина приходить на свято спонукувана своїм відношенням до реальної події, якій воно присвячене, і обов'язково повинна виявити своє активне ставлення до цієї події. А для цього їй потрібно відчувати себе одним із героїв-учасників. Якщо ж ми запропонуємо людям спектакль, композицію, а не театралізовану

дію, то залишимо незадоволеними ті потреби, що викликали до життя театралізацію.

4. Не менш важливим моментом є розробка в сценарії дії, у якому бере участь герой, а також його виступи.

Робота режисера і сценариста з реальним героєм театралізації надзвичайно складна, вимагає уміння і такту. Адже тут доводиться мати справу, по-перше, щораз із новими людьми, їхньою індивідуальністю; по-друге, із героями, що не є професійними акторами; найчастіше вони не вміють виступати привселюдно, не володіють поставленим голосом, розгублюються, як тільки з'являються в якості об'єкта уваги у великій аудиторії.

Режисеру потрібно враховувати особисті якості реального героя, найважливіші з яких – мовні особливості. В даному випадку мова виступає як засіб комунікації, а тому режисеру важливо: звернути на себе увагу, бути компетентним, демократичним, сміливим у судженнях, мати сильну волю, володіти імпровізаційністю і швидкістю реакції, бути емоційним. У повному обсязі такий комплекс зустрічається досить рідко, але задача сценариста і режисера при роботі з реальним героєм полягає саме в умінні підкреслити в ньому найбільш вирашені риси, що виявляють спільність настрою героя з учасниками свята, залучають аудиторію до спільної дії.

Функціональна лінія дії реального героя в театралізації припускає чітке розуміння режисером задач, поставлених перед ним у контексті сценарно-режисерського задуму... Реальний герой може яскраво й образно зв'язати епізоди, додати динаміку театралізованій дії, персоніфікувати ідею, акцентувати увагу на конкретних подіях, прокоментувати їх і зробити висновки. Звідси – постановка конкретних задач перед реальним героєм: згадати пережиті події, організувати переклик із сьогоденням, рапортувати, вимовити клятву, призвати до реальної дії.

Конкретизація біографічного матеріалу в сценарії виступає як важливий ідейно-емоційний засіб. Чим конкретніший сценарний матеріал, тим яскравіший реальний спосіб подачі героя театралізації. Неконкретність матеріалу робить героя менш виразним, навіть при посиленні його виступу художніми засобами.

Суть театралізації саме в тому, що реальний герой не грає на сцені, а проводить лінію природної, близької йому дії, несе дуже конкретну інформацію, яку сценарист і режисер покликані

підкреслити, підсилити, акцентувати виразними засобами. Ці лінії реального і художнього взаємодіють у рамках епізоду, але не зливаються в єдине ціле. Задача режисера – створити навколо героя атмосферу природності, простоти, відсутності фальші.

Однак сама по собі поява реального героя або розповідь про нього в особах ще не створюють потрібної образності. Необхідно, щоб герой викликав довіру, був близький спільноті учасників свята, що досягається за допомогою художньо-образного узагальнення, художньої асоціації, яка виступає другим планом того або іншого епізоду. Така образність диктується самим біографічним матеріалом і за допомогою виразних засобів втілюється в сценарно-режисерській розробці, проходячи червоною ниткою через кожний епізод.

Усередині епізоду, центром якого є виступ реального героя, потрібно так розташовувати художній матеріал, щоб він ставав прологом або епілогом дії, допомагаючи тим самим асоціативному пізнанню героя.

Документальний матеріал сценарію, пов'язаний із життям реального героя майбутньої театралізації, є не самоціллю, а основою для образного рішення і наступного монтажу епізодів. У протилежному випадку не відбувається переклад словесного матеріалу в образний ряд, і сценарій залишається літературним твором.

В. Художність сценарію не можна розглядати як щось механічно внесені в оформлення або інтерпретацію конкретної події. Художність – якість інтегративна, яку не можна звести до механічного додавання або вирахування тих або інших сторін. Мова йде скоріше про співвіднесення різних граней нової сутності, що народжується художнім синтезом.

Ми маємо справу з комплексною формою, що являє собою самостійну художню цінність, факт мистецтва. Якщо розглядати таке театралізоване уявлення як механічне об'єднання видів і жанрів мистецтв із тією чи іншою реальною політичною дією, що не приводить до взаємопроникнення, до хімічної реакції злиття, або як звичайне видовище, звичайний концерт, лише винесений із залу під відкрите небо й укрупнений у масштабах, то тоді мова не може йти про особливий вид мистецтва.

Говорячи про метод театралізації, ми маємо справу із явищем, що синтезує нове художнє ціле на основі ряду компонентів різноманітних видів людської діяльності і народжує свою особливу

драматургію, свої естетичні принципи. У театралізованому святі немає окремо існуючого номера або публіцистичного виступу, кінофрагмента, діапозитива або фонограми, а є художньо організована, художньо запрограмована дія, що представляє собою особливе, складне явище мистецтва.

Заперечення специфічності цього явища на основі того, що воно синтетичне і може бути розчленоване на окремі складові частини неправомірне, тому що синтез народжує цілком нову якість. Головним компонентом, що створює новий сплав, виступає єдиний сценарний задум.

Режисура і драматургія театралізованих свят використовує часто синтез різного роду одночасних акцій, різних типів дії, синтез документа і мистецтва, різноманітних виразних засобів.

Масові свята звичайно використовують декілька різних майданчиків, що діють одночасно або по черзі. На них проходять різного роду дії: виступи хорів, оркестрів, спортивних і хореографічних колективів. Причому все це не механічне об'єднання декількох різноманітних дій, а скріплена єдиним задумом дія, що підкоряється єдиній темі масового театралізованого свята, ретельно розроблена в сценарії, що знайшов своє художньо-образне втілення.

У силу комплексного характеру будь-якої театралізованої святково-обрядової дії його спільність, що складається, неоднорідна. У неї можуть входити і ті, хто просто шукає розваги в красивому видовищі, і ті, хто складає святкову юрбу. Однак особа ситуативної спільності визначає основна група учасників, об'єднана метою в театралізованій дії. Така ситуативна колективна спільність, будучи героєм і головним учасником тієї або іншої театралізованої дії, не тільки визначає його структуру, але і робить великий виховний вплив на супутні спільності.

Г. Основними прийомами активізації масової аудиторії в процесі запрограмованої театралізованої дії є:

- вербальна активізація, що дає учасникам можливість самовираження за допомогою слова;
- фізична активізація, що спонукає масу до руху, переміщенню та до інших фізичних дій;
- художня активізація, що стимулює емоційну сферу учасників і викликає їхню художню самодіяльність.

Ці прийоми допомагають організувати реальну дію мас, що є суттю театралізації як творчого методу.

До основних типів реальної дії відносяться.

1. Колективні виходи і ходи реальна дія у вигляді різного роду колективних дій героїв театралізації. Це принципово змінює форму і настрій святкового заходу, перетворює його з літературномузичної, документальної композиції в масову театралізовану дію мітингового характеру, що активізує аудиторію, настраює її на потрібне сприйняття.

При цьому важливо, щоб колективний вихід, хід були обмежені в сценарно-режисерському задумі театралізованого свята. Вони можуть бути як прологом, що дає емоційний настрій всім учасникам, активно включає їх у те, що відбувається, так і кульмінацією – проявом вищого ступеня ентузіазму тими, що зібралися на святі і були підготовлені до цього всією художньою дією, що розгорталася.

2. Колективні виступи, перегукування, що перетворюють свято на колективну трибуну. Потреба в такій трибуні надзвичайно велика, оскільки власний виступ завжди конкретизує і виражає відношення людини до події, дає можливість залучення до неї. Такі виступи вимагають інформаційно-логічного й емоційно-образного сполучення у сценарному задумі; ставлять людину в положення активного учасника; мають широкий діапазон – від поодинокого до масового виступу.

3. Церемоніальна дія, офіційно прийнята, традиційно-художня дія, вироблена звичаєм, що повторюється з року в рік і має свій порядок. Урочистою церемонією стали, наприклад, моменти виносу прапора на заходах будь-якого роду, запалювання вогню, естафета і т.д.

4. Ігрова дія. Її існування тісно зв'язане з поняттям спонтанної масової самодіяльності, що передбачає емоційну реакцію, активний дієвий відгук на подію.

Психологічна потреба в грі властива людям будь-якого віку. За допомогою гри можна підготувати людину до сприйняття дії, можна включити її в масову дію, зробити учасником тих або інших епізодів. Гра – завжди дія, у яку залучені ті, хто грає. Однак, відчуваючи безпосередні переживання, зв'язані з участю в грі, насолоджуючись самим її процесом і результатами, учасники відчувають і емоційні переживання, що викликаються видовищністю ігрової дії. Сама ігрова дія в умовах масового свята може виступати для одних в якості безпосередньої активної участі, для інших – у формі видовища.

Колективна імпровізаційно-творча гра є важливим компонентом театралізації як головного специфічного методу організації художньо-масової дії. Колективна театралізована гра може

підніматися до рівня мистецтва, тому в ній поєднуються, з одного боку, мета гри, тобто виконання привал внутрішнього самообмеження і самовизначення, а з іншого боку – мета мистецтва, тобто створення художнього твору, що естетично впливає як на тих, хто грає, так і на глядачів.

Для такої гри характерне образне рішення подій. Сама природа колективної театралізованої гри така, що в процесі її людина найбільш гостро відчуває конкретний взаємозв'язок між близьким їй життєвим матеріалом і умовною ігровою дією. Театралізація синтезує воедино ці два компоненти. Ігрові відношення дуже важливі для масової дії, тісно зв'язаної із соціальною активністю особистості тому, що дають можливість не тільки співпереживати, але і самому “випробувати” себе як особистість у різноманітних ролях. Святкуючи значну історичну подію, людина неначе знову переживає її, ідентифікуючи себе з героями події, відтворюючи їх у своїй пам'яті в ігровій театралізованій дії. Театралізована гра у певному сенсі виступає як резонатор, що підсилює переживання особистості і створює необхідний емоційний настрій. Дуже важлива думка Є.Піскатора, який стверджує, що “сутичка” аудиторії з пережитою дійсністю має необхідним наслідком створення ситуації художньої самодіяльності, при якій аудиторія сама переживає події, але вже художньо, за іншими законами.* Гра завжди постає перед нами як уявна творча діяльність, що має під собою в минулому реальну основу. Г.В.Плеханов вважав, що існування гри обумовлене, у кінцевому рахунку, тією практичною діяльністю, що історично передуює грі.** Дуже важливо в ігровій дії застерегти від бажання скопіювати життя, повторити або проілюструвати реально минулі історичні події. Задача режисера полягає в тому, щоб знайти в задумі таку образно-ігрову дію, що має під собою реальну основу.

Використовуючи в сценарії гру, необхідно ретельно театралізувати її. А.У.Луначарський відзначав, що “ніяк не можна чекати, щоб юрба сама по собі могла створити що-небудь, крім веселого шуму і строкатого коливання святково виряджених людей. Дійсне свято повинне бути організоване, як усі світлі, що має тенденцію зробити високоестетичне враження”***

* Піскатор Є. Політичний театр. – М., 1934. – С.52-77

** Плеханов Г.В. Листи без адреси. Лит-ра й естетика. – М., 1958. – С.148.

*** Луначарський А.В. Про народні святкування. Вісник театру. – 1920. – № 62. – С.4.



Поряд з грандіозними масовими святами, інсценізаціями, театралізованими концертами існував і існує особливий вид народного сценічного мистецтва – художньо-публіцистична вистава. Ця збірна, узагальнююча назва об'єднує всі різновиди, групи і категорії самодіяльних колективів малих форм сценічного мистецтва, основні тенденції яких розійшлися по всьому світу і лягли в основу політичного театру вулиць, тобто театру, який охоплює найширші маси населення.

Найхарактернішими ознаками цього жанру від його народження було відображення своєрідними яскравими художніми засобами, близькими до виражальних засобів мистецтва плаката корінних інтересів народу; палка агітація за ідеали гуманізму і побудову нового, кращого суспільства. Передумови появи жанру з'явилися ще в роки першої російської революції 1905-1907 рр. Деякі агітатори залучали до своєї роботи невеличкі групи учасників робітничих любительських гуртків чи окремих виконавців, які виступали після проведеної агітатором бесіди. Щоправда, це були поодинокі явища, і склад таких груп не був постійним. Проте сама форма їх виступу, спільно з агітатором, без сумніву, стала зародком художньо-публіцистичного театру.

У ході історичного розвитку відбувалася зміна форм, визначалися типові ознаки й естетика цього нового виду сценічного мистецтва. Багато цікавого і хвилюючого було в численних виступах молодіжних колективів “живих газет”, видовищах агітсудів, а згодом “синьої блузи”.

Перший Нарком освіти А.В.Луначарський так оцінював цей вид мистецтва: “Під агітаційним театром я розумію... театр-плакат, театр, котрий у яскравих, дотепних образах пропагує певні заклики, розкриває зміст поточних подій, бореться проти забобонів або контрреволюційної агітації.

Виконання цієї, найважливішої функції, визначеної А.В.Луначарським, продовжили у 20-30-х роках профспілково-молодіжні “сині блузи”, театри робітничої молоді (ТРОМи), театри малих форм (ТЕМАФОРи). Для того, щоб зрозуміти основні принципи драматургії театру публіцистичного, необхідно, бодай хоч побіжно, розглянути генезис цього жанру від зародження до наших днів.

Після Жовтневої революції ця форма допомогла започаткувати так звані “живі газети”, які виникли при поєднанні прийомів агітації усних газет і фронтових театральних труп часів громадянської війни. Це була нова форма політичної інформації і агітації, розрахована в основному на малограмотну аудиторію.

Газета “Правда”, незаперечний авторитет на весь радянський період, писала: “Замість мітингів, які значною мірою набридали, останнім часом з’являється інший засіб агітації – це жива газета. Не звичайний друкований листок, незрозумілий малограмотному червоноармійцю, робітнику, селянину, а справжнє живе слово, для всіх зрозуміле. Звичайно, кожному слову в живій газеті можна надати агітаційного характеру і вона стане досить сильним знаряддям пропаганди.”

Основою драматургії “живої газети” був місцевий матеріал, який спирався на “каркас”, тобто заздалегідь підготовлений сценарій з пропусками, що заповнювалися злободенними фактами з життя того чи іншого виробничого колективу. Над репертуаром “живої газети” спеціально працювали такі відомі поети, як В.Маяковський, Дем’ян Бедний, О.Жаров; для них же створювали вірші П.Тичина, В.Сосюра, М.Бажан та ін. Саме з виникненням “живої газети” пов’язаний початок творчого шляху багатьох згодом відомих поетів.

“Жива газета” складалася з ряду повідомлень на різні найбільш актуальні теми із залученням наочного (“агітплакат”, “трибуна живої газети”) і усного матеріалу (розповідь, фейлетон, куплети, живі карикатури). “Жива газета” тих років містила приблизно такі розділи: “Гасла нинішнього дня”, “Вісті з фронтів”, “Повідомлення про найважливіші зарубіжні події”, “По нашому краю”, “На злобу дня (місцеві теми)”.

Для газети була характерна періодичність випуску – 2-3 рази на місяць. Найпростіша форма драматургії використовувалась у роботі з малограмотним населенням. Декілька осіб із числа учасників читання-інсценізації розміщувалися серед публіки, а читець і решта сідали за стіл. Під час читання звичайних газетних статей особи, які сиділи серед слухачів перебивали основного читця питаннями, погоджувались чи не погоджувались з тими чи іншими положеннями. Зв’язувалася суперечка, в якій брала участь і публіка. Читець пояснював, і таким чином, потрібне питання обговорювалося всебічно.

Надалі у зв'язку з піднесенням культурного рівня мас і збільшенням друкованої продукції необхідність у такій простій формі політичної агітації відпала. “Живі газети” починають розглядатися як зразок нового театру революційних мас, як метод “театрального” оформлення злободенного громадсько-політичного і виробничо-побутового матеріалу.

Наприкінці першої половини 20-х і в наступні роки все більше поширюються газети на загальнополітичні і місцеві теми, але подавалися вони у вигляді театралізованих оглядів і інтермедій з великою кількістю сатиричних номерів. Використовувалися і нові виражальні засоби – ексцентріада, елементи тіньового театру, електротранспаранти, проекційні ліхтарі, кінокадри. До участі у виставі залучали співаків-солістів, музичні колективи. На майже порожню сцену тепер прийшли легкі, зручні, конструктивно прості, виразні елементи декоративного оформлення.

У творчих пошуках була знайдена і стверджена практикою принципово нова форма подачі сценічного матеріалу, коли створювалися композиції з різних творів, пов'язаних єдиним сюжетнотематичним задумом. Така композиція супроводжувалося вокальною та інструментальною музикою, доповнювалася потрібними сценічними ефектами. В історію народного сценічного мистецтва вона увійшла під назвою ораторія.

1923 року при Московському інституті журналістики було створено першу професійну “Живу газету” – “Синю блузу” – новий вид радянського естрадного театру, що відзначався плакатною виразністю та злободенністю. Ініціатором створення “Синьої блузи”, її автором і одним із виконавців був Б.С.Бажан. Одяг учасників – сині робітничі блузи, звідки й пішла назва колективу. Невдовзі у Москві виникло ще 15 таких колективів. Тематика їхнього репертуару була злободенна, в ній поєднувалися героїка і патетика, сатира і гумор. Програма будувалася головним чином на колективній декламації, частівках, фізкультурних танцях. Групи “Синьої блузи” виступали у червоних кутках, клубах, цехах фабрик і заводів. Аналогічні колективи виникли і в інших містах. Вони стали основою створення деяких професійних театрів і спонукали пошуки форм театральних та естрадних вистав. У “Синій блузі” починали творчу діяльність багато радянських письменників, композиторів, акторів, режисерів, художників. Ряд колективів “Синьої блузи” гастролював за кордоном (Німеччина, Польща, країни Скандинавського півострова, Китай).

Не дивно, що свого часу “Синя блуза” мала багато послідовників, зокрема в Німеччині, Чехословаччині, Англії, Франції, США, Китаї та інших країнах. [4].

У ці роки (1923-1924) в Україні виник ряд колективів, які залишили помітний слід в галузі аматорського театру. Зокрема, при київському літературному об’єднанні “Гарт” утворюється самодіяльний театр малих форм – жива газета “Гарт”. Відомий українських режисер, народний артист УРСР В.М.Скляренко, тоді студент другого курсу Київського музичного драматичного інституту ім. М.Лисенка, стає режисером цієї живої газети – однієї з перших в Україні, де в малих формах пропагувалися досягнення сучасності, висміювалися міщанство, хабарництво, бюрократизм. Віршовані і прозаїчні тексти, фейлетони та інший репертуар колективу писали Ф.Копилов, В.Скляренко, Б.Коваленко, В.Ярошенко та ін. Сценічні композиції режисера В.Скляренка, які він винахідливо створював на матеріалі простих, невибагливих текстів, були завжди яскраві, образні, динамічні. Він навчився працювати з авторами і акторами, добре опанував специфіку живої газети, що потім стало йому в пригоді при постановці численних оперних і драматичних вистав на професійній сцені. “Гарт” творчо змагався з живою газетою київського клубу друкарів “Красный петух”.

Відомий російський актор В.Ф.Високов (згодом народний артист республіки) у 1923-1925 рр. керував у Харкові драмгуртком тютюнової фабрики № 5, де вперше у місті створив “Живу газету”.

31 січня 1926 року у Полтаві відкрився театр-газета “Синя блуза”.

Таких живгазетних колективів в Україні в період їхнього розвитку налічувалося понад 500. Усі живі газети в Україні складали програми своїх виступів у різних варіантах, але за єдиним газетним принципом побудови (верстки) матеріалу. Дія на сцені відбувалася протягом 30-40 хвилин. У їх репертуарі – ораторії, присвячені святкуванню Жовтня, Першого травня, сценки, скетчі, літмонтажі про проблеми якості продукції, підвищення продуктивності праці, режиму економії, індустріалізації, кооперації.

Певним поштовхом до поживавлення синьоблузового руху в Україні стали гастролі російських колективів у містах республіки.

28 лютого 1926 року у Києві відбулась міська конференція живих газет. Після конференції було показано програми кількох

колективних живих газет і диспут на тему: “Роль живої газети в клубній роботі”.

Відомими в Україні були колективи “Синьої блузи” шахти № 28-29 ст. Шотове “Червоний шахтар”, Київського клубу металістів “Вечірній фільтр”, Житомирської облпрофради “Ленінець”, села Зятківців на Київщині та ін.

Сценічна інтерпретація віршів В.Маяковського, Дем’яна Бедного, О.Безименського, П.Тичини, В.Еллана, В.Сосюри та ін., а також власні місцеві твори стають основою нового репертуару.

Ось як описав працю цих колективів український поет Володимир Сосюра у вірші “Гудок “Ленкузні”:

Гудок “Ленкузні”. Він мені не раз
Нагадував колони синьоблузні,
Моїх братів, далекий мій Донбас...

Гудок “Ленкузні”...
Станційний шум, і верби у журбі...
Ідуть братів колони синьоблузні...

О, як за це я дякував тобі.

Гудок “Ленкузні”. [3]

Зазвичай, універсальна жива театралізована газета (“Синя блуза”) мала свої творчі відділи (художній, місцевий, організаційний) і своїх співробітників (редактор, секретар, староста), які здійснювали всю роботу з підготовки програм.

Вистави “Синьої блузи” мали оптимальну тривалість – 30-40 хвилин сценічної дії, достатні для виступу під час перерви в цеху чи перезміні у шахті, в полі, після зборів тощо.

Типова програма, рекомендована журналом “Синя блуза”, складалася з привітання глядача, оголошення змісту виступу; передової – ораторії на теми актуальних політичних подій; статей, присвячених міжнародним подіям та внутрішньому життю країни; фізкультури – живого плаката; фейлетону – розповіді, часто інсценізованої в особах, про певні місцеві події, які піддавалися критиці, виступу діда-райошника, частівок; кінцівки.

Між номерами програми виставлялися репризи, сольні виступи співаків, декламаторів, музичних ексцентриків, танцюристів.

Надбанням “синіх блюз” було застосування виразних, винахідливих форм подачі фізкультурних номерів, агітації за впровадження фізичної культури в побут трудящих.

Поряд з “синьою блузою” існували агітпропбригади (друге спрямування “живої газети”), які обстоювали повне підпорядкування художніх завдань народного мистецтва завданням політичним. Вони використовували багато прийомів “живої газети” (інсценізації, частівки, огляди), але виступали проти “каркаса” і зайвої театралізації програм. “Агітштурми”, “агітрейди”, коротше, всі агітаційні кампанії, що проходили в країні, підхоплювались і підтримувались агітпропбригадами.

У другій половині 30-х років ці форми народного мистецтва засуджується і зникають, але їхні принципи і основні художні прийоми використовують концертні фронтові бригади під час війни як на фронті, так і в тилу.

У повоєнний період цей жанр знову відроджується, хоч і не так масово, і прибирає назву агіткультбригади. З 60-років вони вже називаються агітаційно-художніми, а ті, які створюють цілісні вистави, знову повертаються до театрального мистецтва і отримують назву – художньо-публіцистична вистава, тому, що їхні спектаклі мають виразний художньо-публіцистичний характер і присвячуються злободенним поточним темам нашого буття. Під їх безпосереднім впливом нині створюють свої програми команди “КВК”, які відродилися в 90-х на новому якісному рівні. В 70-ті роки організатор рубрики “КВК” О.Масляков здійснив кілька передач під назвою “А+Б” (агітація+бій), показавші кращі програми, в тому числі “Гарячу прокатку” (Запоріжжя), “Ударник” (Кам’янець-Подільський), “Спектр” (Харків) та ін.

Отже, весь шлях розвитку драматургії і режисури цього “бойового” жанру, як його завжди називають, свідчить, що він жив, жив і житиме, модифікуючись відповідно до вимог часу, творчих і технічних можливостей, так само, як існувала і існує художня публіцистика.

Отож, настав час проаналізувати основні риси драматургії художньо-публіцистичної вистави сьогоденного дня.

Побудову програми можна здійснити спираючись, по-перше, на те, що художня публіцистика – мистецтво тенденційне, а по-друге – пам’ятати про розмаїтий підбір форм обробки документального (місцевого) матеріалу.

Робота над сценарієм художньо-публіцистичної вистави включає в себе три елементи:

- а) робота над репертуаром і добір концертних номерів;
- б) збирання і обробка місцевого матеріалу;
- в) наочність оформлення, реквізит і технічна апаратура.

Стосовно добору готового матеріалу, цілком зрозуміло, що необхідно лише знайти відповідні джерела (бібліотеки, аудіо- і відеозаписи, періодична преса), і такий матеріал буде у сценариста.

Важчим є другий пункт – художня обробка фактичного матеріалу. На цьому необхідно акцентувати окремо. Адже реальні, документальні джерела дають лише основу, фундамент майбутньому сценарію, перенесені ж на сцену, вони втрачають іноді силу емоційного впливу, тому що не піддалися художній обробці. І все ж, припустимо, вдалося написати талановитий сценарій.

Чи є це достатньою підставою для успішної його реалізації?

Так, але лише в тому разі, коли сценарій захоплює тих, хто збирається його втілити на сценічному майданчику. Лише внутрішня переконаність режисера і всього творчого колективу, віра в необхідність своєї роботи, помножені на творчі можливості його учасників, гарантують успіх майбутньої постановки.

Об'єднує весь творчий процес, керує ним режисер. Його робота в різних видах мистецтва обумовлюється їхньою специфікою. Адже не можна ототожнювати роботу телевізійного режисера, режисера естради чи музичного театру. У кожного з них своя специфіка: телебачення з його крупними планами, неспішними, тонким проникненням в глибини психології; естрада, для якої характерний прямий контакт з глядачем, чи музичний театр з його дивертисментом, вимагають різних підходів до режисерського рішення, але основні принципи режисури, її підвалини при цьому зберігаються. Тому розмова про режисуру художньо-публіцистичної вистави також не може вестися зовсім відокремлено, а лише в контексті загальних законів режисури, враховуючи, звичайно, таку особливість, як оперативний, мобільний характер, специфічні умови та певні можливості втілення (іноді дуже обмежені).

І все ж необхідно виділити певний основоположний принцип: *на першому місці в роботі режисера є головна мета його діяльності – виявити систему сценічних образів на основі дієвого аналізу драматургічного матеріалу, відібравши найбільш яскраві і логічні*

для конкретного твору виразні засоби, *побудувати сценічну дію в її цілісному, безперервному розвитку.*

Сценічне втілення драматургії – складний, розгалужений процес, який одночасно вирішує велике коло організаційно-творчих та учбово-виховних задач. Передусім, це активний дійовий фон, на якому відбувається розвиток і становлення особистості, формування її творчих здібностей і художнього смаку, моральне і громадянське виховання. Крім того, це певний планомірний процес, виконання цілого ряду послідовних і паралельних дій, спрямованих на досягнення якісного кінцевого результату.

Аналіз існуючої практики створення програм і на самодіяльній, і на професійній сцені показує, що успіх цієї діяльності багато де в чому залежить від того, наскільки грамотно, оптимально організований весь творчий процес, наскільки точно визначені його обов'язкові етапи і наскільки ефективно здійснюється управління ними.

Слід зауважити, що на процес формування *режисерського задуму* художньо-публіцистичної вистави обов'язково справляють вплив місцеві умови і характер місцевого матеріалу; майбутнє місце виступу; історичні, соціально-побутові, національні, географічні та інші особливості даного регіону. Слід також враховувати творчі особливості даного колективу.

Протягом останніх років змінилися критерії і характер виробництва, гострі кризові ситуації поставили проблеми не окремих вад і недоліків виробництва, а їхнього виживання. Тому й відповідні творчі колективи, згадані вище, призупинили свою діяльність. І все ж їхні надбання і принципи виявилися настільки плідними, що з'явилася нова ніша, в яку цілком органічно вписалися здобутки художніх публіцистів – це КВК. Якщо КВК 60-х років – це суто ігрові імпровізаційні програми, які, крім домашнього завдання виконуються без підготовки, то в нинішньому своєму існуванні, навпаки, є лише одне завдання на імпровізацію – “розминка”; всі ж інші завдання – це низка епізодів художньо-публіцистичної вистави на задану тему. Всі вони побудовані на засадах гумору і сатири, їх призначення – викликати сміх.

Зважаючи на такі особливості, сценарій набирає сили лише в репетиційному процесі, який протягом усього періоду не просто фіксує реалізацію літературного тексту, а уточнює, коригує, видозмінює події, деталі, а подекуди й сюжет вистави.

Режисер – творчий організатор всієї роботи по сценічному рішенню драматургічного матеріалу. Завдання його полягає в тому, щоб на основі творчого прочитання сценарію перевести його на мову сцени, організувати всю діяльність колективу для створення цілісного гармонійного художнього твору, виходячи з режисерського задуму.

Вдало зіграні “шматки” чи номери сценічного твору або окремі частини завершеного епізоду, об’єднавшись, ще не є цілісним твором, якщо відсутній ідейний, смисловий, постановочний стрижень цього твору, невідомо, заради чого він написаний, коли дія в ньому не розвивається безперервно і коли на сцені народжується не думка, а лише її ілюстрація. В своїй роботі режисер іде від задуму, залежить від нього. Природа драматургічного задуму і режисерського задуму неадекватна. Рішення, народжені ними, мають літературну форму вираження в одному випадку і зриму, реалізовану через людей мізансцену, світло, пластику, музику – в іншому.

Наявність готових номерів, епізодів, фрагментів, які вже мають готове режисерське рішення і, за логікою, придатних для використання в творі, не спрощує завдання режисера, хоч трохи прискорює терміни підготовки програми. Іноді такі готові блоки навіть ускладнюють завдання, тому що можуть не вписатися в концепцію режисера. Отже, в цьому випадку доводиться шукати таку форму реалізації задуму, в якій би вони вписувалися цілком органічно і не суперечили йому.

Саме режисерський задум (він може формуватися водночас з драматургічним в тих випадках, коли режисер є єдиним автором сценарія або виступає не в якості творця всього чи частини літературного матеріалу, а як упорядник існуючих, створених до нього сценічних номерів та епізодів) стає провідним у всій наступній діяльності режисера.

Розмова про технологію постановочного процесу передбачає спільність, універсальність його основних закономірностей. Йдеться про роботу як над твором в цілому (у випадках, коли сценарій є своєрідною сюжетною п’єсою), так і у випадку монтажного чи сюжетно-монтажного характеру драматургії, тобто в роботі над кожним його епізодом.

Якщо задум сценариста знаходить своє втілення тільки в літературній формі, яка, звичайно, передбачає в подальшому використання найрізноманітніших сценічних виразних засобів, то режисерський задум містить в собі широку палітру майбутнього

сценічного рішення, яке може бути реалізоване через слово, пластику, музику, ритм, світло, і, передусім, через складну і багату акторську природу виконавця. Тому зміст режисерського задуму неоднозначний. Він може включати в себе як ідейне, творче тлумачення твору, так і характеристики окремих персонажів, стилістичні і жанрові особливості, музичне, пластичне, декоративне, мізансценічне рішення всього твору в цілому і окремих його епізодів. В будь-якому випадку важливо, щоб у режисера завжди було чітке відчуття цілого і щоб всі елементи задуму виростили із спільного кореня.

Для режисерського задуму характерне таке бачення (властиве саме режисерові), яке передбачає опрацювання найбільш образного ходу для реалізації твору.

Образне емоційне відчуття майбутнього твору завжди індивідуальне, оскільки кожний постановник має свою індивідуальність. Народжуються різні відчуття: ритмічні, темпові, пластичні, кольорові. На цьому етапі роботи не слід розробляти чіткий план реалізації образного відчуття, тим більше визначати його конкретні сценічні форми. Все це з'явиться пізніше.

На першому етапі визначаються загальні задачі. Наприклад, зіткнення прекрасного в нашому житті і дрібного, низького, тобто полярний контраст у всьому – від способу існування акторів на сцені до декоративного, музичного, пластичного рішення – таким може бути режисерський задум програми.

Іншими словами, режисерський задум – це основна ідея, висловлена в емоційно-образній формі. І все ж, формування задуму ще не визначає чіткої технології його реалізації, в тому числі і можливих матеріально-технічних витрат, обсягу технічних робіт в процесі пошуку і уточненні рішення. Вступає в свої права те, що ми називаємо сценічною умовністю і тоді виявляється, що дещо у творчому процесі спрощується, дещо ускладнюється, а дещо взагалі не знаходить відповідного втілення.

Отже, наступний важливий етап по шляху реалізації задуму – це **режисерське рішення**. Своєрідним керівництвом до його здійснення є **режисерська розробка сценарія (режисерська експлікація)**. Вона фіксує результати пошуку рішення твору в цілому і всіх його епізодів, дає перевісну, найбільш повну уяву про майбутній твір, його характер, пластичне, музичне, декоративне рішення, можливий кількісний і якісний склад учасників і т.п.

Режисерська розробка свідчить не тільки про ступінь готовності режисера до роботи, розуміння ним майбутнього організаційно-творчого, виробничого процесу. Вона є також творчим стимулом для всіх учасників колективу. Мета її – відповісти і зафіксувати відповіді на головні питання: для чого, як, якими засобами передбачається втілити твір в цілому і кожен епізод зокрема. Цей процес є важливим ще й тому, що після уважного прочитання драматургічного матеріалу, режисеру все може здатися ясним і зрозумілим. Але це хибна думка, адже за винятком авторських сценаріїв, які є вже, по суті, майбутніми режисерськими розробками, в усіх інших випадках вимагається не абстрактний, а точний вибір оптимальної форми сценічного втілення матеріалу.

Певною мірою режисерська експлікація свідчить про вміння режисера до втілити драматургічний задум, або, навпаки, про нездатність це здійснити. Досить часто саме на цьому етапі виявляється невміння знайти цікаве сценічне рішення. Між тим, Г.Товстоногов, як одну з найважливіших якостей, відзначав здатність режисера гостро відчувати **видовищність**, і, відповідно, необхідність створювати її на сценічному майданчику.

Режисерська експлікація тим ефективніша, чим краще обрана форма її фіксації, котра свідчить про результат розробки сценарія. Така розробка ляже в основу остаточного **робочого сценарію** і **монтажного листа**, необхідних для проведення заключного етапу роботи над твором: прогонів, монтувальних, зведених, генеральних репетицій і прем'єри.

Найбільш прийнятною формою розробки монтажного листа, який відображає точний хід усього сценічного твору, є таблична форма. Єдиної табличної форми не існує; вона залежить від змісту, характеру твору, кількості виконавців, ступеня складності монтажу різних використаних засобів. В кожному окремому випадку враховуються специфіка проведення і умови, в яких він реалізується.

І все ж основні параметри, властиві для всіх масових театралізованих форм обов'язково мають знайти відображення в таблиці, головною метою якої є фіксація визначеного в постановочному процесі ходу “руху” сценічного твору, відображення організаційного (часового, просторового) і художнього (логічного, музичного, декоративного і т.д.) взаємозв'язку.

У найбільш загальному вигляді монтажний лист має приблизно наступний вигляд:

№ з\п	Хронометраж	Епізод, дія	Текст сценарію	Фонограма, світлове оформлення	Примітки
-------	-------------	-------------	----------------	--------------------------------	----------

Складена таким чином режисерська розробка стає у нагоді не лише режисеру і учасникам програми, але й тим представникам творчих, адміністративно-господарських, виробничих служб, чия участь необхідна в процесі реалізації даного твору.

Їх число, характер і ступінь участі, обсяг роботи, що передбачається, можуть бути різними, але всі вони підлягають прийняттю разом з іншими частинами. Таким чином, експлікація набуває сили документу, головні положення якого стають обов'язковими для всіх, хто брав участь у погодженні і затвердженні. Питання, які потребують колективного обговорення і рішення, виносяться на засідання “штабу”, який організується чи спеціально, за необхідністю, чи згідно із заздалегідь складеним графіком.

В діяльності “штабу” режисер грає провідну роль, визначаючи не лише творчі аспекти процесу реалізації сценарія, але і його організаційну структуру, хід підготовки, терміни різних робіт, що забезпечують оптимальний хід постановочного періоду.

Період складання режисерської експлікації, пошуку сценічного рішення драматургічного матеріалу характерний тим, що тут розпочинається спільна творча робота режисера з художником, композитором, балетмейстером та іншими співавторами. Як вже згадувалося вище, ця діяльність та інші творчі зміни і уточнення можуть вноситися протягом цієї репетиційної, постановчої роботи і визначатися тим новим, що народжується в живому творчому спілкуванні режисера з колективом, всім ходом творчого процесу.

Постановочний процес висуває перед режисером цілий комплекс вимог і завдань. Специфіка роботи режисера над художньо-публіцистичною виставою полягає в тому, що учасники її – не професіонали, а аматори. Звідси – не завжди висока якість майстерності та вміння. Проте будь-який рівень майстерності виконавців не знімає з режисера обов'язку досконало знати особливості і можливості кожного, вміти побудувати роботу на основі цих знань.

Проблема *“режисер і виконавець”* – не проста. Адже сліпе виконання волі режисера без врахування індивідуальних можливостей виконавця часом призводить до невдачі; бо лише підкреслюють його акторську безпорадність, або ж заважають використати закладені в ньому можливості більш виразної гри. А це, безперечно, знизить загальне враження від постановки.

Отже, обов’язковою якістю режисера є вміння “розкрити актора, розворушити його, вселити в нього натхнення. Без цього режисерський задум не може повноцінно реалізуватися. Чому, скажімо, на сороковому році існування так активно увійшли в життя, здавалось би, старі режисерські форми, і, передусім, КВК. А саме тому, що там відкрито торує собі шлях кожна талановита людина в тому чи іншому виді або жанрі мистецтва. Участь у художньо-публіцистичній виставі нічим не відрізняється від цієї ігрової форми.

Робота з актором, виховання акторської майстерності – процес, що цілеспрямовано протікає як на спеціальних заняттях у колективі (вправи, етюди), так і в ході роботи над створенням конкретного сценічного твору. Адже критеріями акторської майстерності є вміння виконавця творчо реалізувати задум режисера, здатність яскраво висловити властивими йому виразними засобами зміст твору.

Задача режисера в роботі з виконавцем над роллю полягає в тому, щоб “підказати актору не почуття і не форму його вираження, а ту дію, яка приведе актора до потрібного почуття і викличе потрібну реакцію”.*

Метою (надзавданням) визначається дія. Конфлікт реалізується в боротьбі, боротьба – через точно визначені цілі – в дії, єдиній в трьох іпостасях: дії внутрішній, психологічній, що є головним і провідним механізмом життя виконавця на сцені, дії фізичній; дії словесній.

Дуже важливо, щоб у процесі реалізації активна, дієва драматургія не втратила свої якості. Це трапляється тоді, коли справжня дія, справжній конфлікт підмінюють лише їх зовнішніми ознаками, викладаються у звичні схеми та традиційні прийоми. А шаблон породжує у глядача відчуття миттєвого пізнання. Тому те, що відбувається на сцені, не справляє на нього враження. Особлива загроза припадає на ті моменти, коли йдеться про патріотизм, героїзм, громадянський обов’язок, бо найчастіше саме такі моменти відображаються на низькому, примітивному художньому рівні.

* Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. – М., 1969. – С. 255.

І ще один надзвичайно важливий момент. За висловом відомого російського актора і режисера О. Ленського, є три незмінні умови сценічного мистецтва: по-перше, глядач має все бачити, по-друге, все чути, і по-третє, легко, без напруження сприймати все, що йому показують. Ці умови режисер реалізує, передусім, за допомогою такого засобу виразності як мізансцена. (Див. розділ “Дещо про термінологію”).

Рішення в часі і просторі визначає динаміку дії, її безперервність. Власне, ланцюг мізансцен, що змінюють одна одну – це і є сценічний твір.

Не повертаючись до розгляду мізансцен, лише констатуємо факт, що будь-які, зовні виразні, мізансцени, побудовані у певній послідовності, розташовані у певному формальному порядку, ще не утворюють гармонійного цілого, якщо вони не впливають органічно з логіки подій, не пронизані безперервною дією.

Так само, навіть точно знайдена і втілена на сцені дія епізоду, наявність безперервної дії всього твору не приведе автоматично, без фантазії і зусиль режисера, до появи виразних мізансцен.

Мізансцена, один з найефективніших і могутніх засобів режисури, набуває в роботі творчих самодіяльних колективів особливого значення тому, що цікаво знайдена по суті, яскрава і виразна за формою, вона може іноді приховати від глядачів недоліки виконавської майстерності чи допомогти актору гранично використати свої можливості.

Окремі сцени можуть бути вирішені через світло, музику, деталь, костюму. Проте це зовсім не означає, що виконавець в цей час немов відсутній і взагалі не потрібний, а є лише носієм костюму чи об'єктом для освітлення. Таке рішення ставить перед виконавцем інші завдання, особливим способом пов'язані з простором, середовищем, деталями.

Ось приклад з однієї молодіжної програми. Ранок, на тлі підсвіченого тіньового екрану з двох боків з'являється хлопець і дівчина. Лунає лірична мелодія (“Мрії і кохання” Ф.Ліста). Вони простягають один до одного руки, і тут за допомогою спрямованого променя між їхніми руками з'являється диск сонця. Пара повільно піднімає його, підкидає до гори, і, беручись за руки, ідуть за горизонт, зменшуючись поступово у розмірі.

Отже, музика, пластика і світло не відкидають в даному випадку актора-виконавця. Навпаки, створення образу вічного кохання

створюється лише завдяки йому, хоч і не потребує використання всього арсеналу акторських виразних засобів. Але разом з тим, це певної мірою підвищує питому вагу режисерського рішення.

Після режисерської розробки розпочинається надзвичайно важливий другий етап діяльності режисера у підготовці художньо-публіцистичної вистави. Це – репетиційний процес.

Художньо-публіцистична вистава не є винятком серед інших театралізованих вистав при її підготовці. Отже, основні етапи репетиційного періоду складають наступні моменти:

- читка драматургічного матеріалу;
- застільні репетиції;
- репетиції у вигородах;
- прогонні репетиції;
- зведені репетиції;
- генеральні репетиції.

Читка сценарія потребує особливої підготовки від режисера. І це зрозуміло – вже на першій зустрічі з виконавцями характер самої читки, вся атмосфера цієї зустрічі мимоволі закладається в характер майбутнього твору, його стиль.

Читка має дати творчу наснагу колективу учасників, розбудити у нього бажання діяльності, запалити його творчий потенціал. Якщо вона відбувається формально, то може і розхолодити усіх, незважаючи на можливі хороші якості сценарію.

Під час читки з'ясовуються основні задачі виконавців і колективу в цілому, визначається характер участі кожного з них, обговорюється загальне розуміння твору, його мети, задуму режисера. Бажано мати до першої зустрічі хоча б перші ескізи декоративного оформлення, музику, підготовлені до читки художником і композитором.

Важливим моментом є *розподіл ролей*, який є продовженням попередньої роботи режисера над системою сценічних образів. Базується розподіл на чіткому знанні творчих можливостей, якостей і властивостей всіх і кожного в колективі і відбувається за двома напрямками:

- а) головні ролі віддаються найдосвідченішим учасникам;
- б) відповідальні ролі доручаються молодим, але перспективним, з погляду режисера, виконавцям. Подібний симбіоз завжди дає позитивний результат.

Розподіливши ролі, намітивши функції кожного виконавця, режисер розпочинає *застільні репетиції*, на яких обговорюють завдання твору в цілому і кожного виконавця зокрема.

Цей період не слід затягувати, бо цим самим можна пригасити творчу активність, позбавити репетиційний процес динаміки, і, тим самим, породити страх перед майбутнім виходом на сцену.

Тому наступний етап – *репетиція у вигородках* дозволяє достатньою мірою змодельовати умови і обставини того сценічного середовища, яке буде в майбутній виставі. Іншими словами, найпростішим способом позначаються місця дії, хоч визначатися вони будуть стільцями чи столами. Іноді на репетиціях використовують деталі костюмів та реквізиту, які допомагають учасникам набути відповідного самопочуття, максимально наблизитися до сценічного варіанту. Іноді потрібно “звикнути” до костюму, щоб не почувати себе незручно на сцені.

В ході репетиції у вигородках перевіряється і уточнюється режисерський задум кожного епізоду, визначається дієвий взаємозв’язок персонажів, вивіряється подійний ряд, народжуються мізансцени тощо.

На цьому етапі виявляється найбільша активність виконавців, ведуться активні пошуки образних виразних характеристик персонажів. Одні ідуть в своїх пошуках образу від внутрішнього до зовнішнього, інші – навпаки. Успіх цієї роботи залежить від фантазії, спостережливості, здатності кожного виконавця виділити одну, найбільш виразну рису характеру персонажу, пам’ятаючи, що художньо-публіцистична вистава – це театр соціальної маски. І все, звичайно, залежить від уміння режисера спрямувати цей творчий процес.

Естрадне зафарвлення більшості подібних програм вимагає від виконавця розуміння природи гумору і сатиричного перебільшення, здатності до гіперболізації і гротеску.

Всі ці пошуки відбуваються в межах репетицій у вигородках, наступний же етап – *прогонні репетиції* – закликані зібрати окремі уривки дії в єдине ціле, щоб перевірити, уточнити загальний хід розвитку дії, її безперервність, а, якщо знадобиться, внести зміни. Прогони, як правило, відбуваються на тому ж сценічному майданчику. Кожен з них завершується детальним аналізом усіх недоліків і помилок. При цьому намічаються і обговорюються шляхи їх усунення.

Коли є можливість в процесі прогонних репетицій вийти на пропонуваній сценічний майданчик, доцільно це зробити після того, як прогони у вигородах дадуть певні позитивні результати.

Всі необхідні костюми, бутафорія, реквізит, грим, спеціальні трюкові пристосування повинні бути готові до прогонів на сценічному майданчику.

В тих випадках, коли до сценічного твору включені готові номери інших жанрових колективів, прогони називають *зведеними репетиціями*.

Установка основних декоративних елементів, перестановки і зміни всередині сценічної дії, остаточна постановка світла і уточнення дії різних технічних засобів (кінопроекція, слайди) відбуваються на монтувальних репетиціях. Їх має бути, принаймні, дві, особливо коли програма масштабна; без виконавців (де вивіряється декоративно-технічний бік програми) і з виконавцями – з метою уточнення їхніх дій на остаточно сформованому майданчику, з усіма необхідними даній дії компонентами.

Кінцевий етап підготовчої роботи – *генеральні репетиції*. Хоч на практиці вони рідко бувають більше одного разу, все ж в ідеалі потрібно прагнути до дворазових генеральних репетицій. Тоді на першій ще можливо буде в окремих випадках робити зупинки, поправки і повтори (звичайно, не зловживаючи цим). Ретельно зробивши підсумки першої генеральної репетиції, зробивши всі необхідні уточнення і корективи, здійснюється так звана “чистова” генеральна репетиція, без зупинок.

А далі – *прем'єра*, успіх якої може і повинен передбачити режисер. Саме він є постійним повноважним представником глядацького залу в творчому колективі у всьому ході постановочного процесу, виразником його потреб і інтересів.

За справедливим зауваженням Г. Товстоногова, сила впливу на глядача – єдиний критерій оцінки спектаклю. І якщо вищим об'єктивним критерієм драматургії є правда життя, що знайшла своє творче відображення в сценарії, то, “чим глибше, чим вірніше

режисер розуміє життя, тим точніше він визначає міру правди”.*

Вміння управляти реакцією залу – одна з найважливіших професійних якостей режисера. Він має в процесі роботи над художньо-публіцистичною виставою відчувати ту невловиму мить, коли глядачеві стає нудно. Саме в такий момент зі сцени має прийти

* Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. – М., 1969. – С. 255.

новий імпульс, новий збудник. Знати психологію глядацького залу – означає зуміти ще в репетиційний період визначити слабкі місця програми, зуміти виправити їх і побудувати дію так, щоб постійно тримати увагу глядача.

Від режисера вимагається певна стриманість у виявленні надзавдання твору, вміння не допустити повного рішення всіх конфліктів та ідеї твору від самого початку. Це особливо важливо саме в художньо-публіцистичній виставі, де, здавалося б, наперед чітко окреслені протилежні сторони. Вміння режисера чітко розрахувати основні моменти впливу на глядача можна підкреслити думкою К.С. Станіславського: “Режисура – це точна наука, а не думки й фантазії навкруги й довкола”.*

* Станиславский К.С. Собр. соч. – М.: Искусство, 1957. – Т.2. – 197 с.

ЛІТЕРАТУРА

1. Азаров Ю.П. Искусство воспитывать. – М.: Просвещение, 1985. – 448 с.
2. Актуальні проблеми історії, теорії і практики художньої культури // Зб. наук. пр. – Вип.2. – К.: ДАКККиМ, 1998. – Ч.2. – С.172-173.
3. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619-1919. – Прага, 1925. – 276 с.
4. Аполонов В.А. Соціально-психологічне зараження як спо-сіб спілкування // Соціальна психологія і філософія. – Вип.2. – Л., 1973. – С.128-129.
5. Аристотель. Об искусстве поэзии: Пер. с древнегреч. В.Г. Апфельрота. – М.: Гослитиздат, 1957. – 183 с.
6. Барро Ж.-Л. Размышления о театре: Пер. с франц.[Предисл. Т.И.Бачелис. Примеч. М.Г.Марецкой]. – М.: Изд-во иностр. лит., 1963. – 303 с.
7. Бехтерев В.М. Коллективная рефлексология. – П., 1921.
8. Білецька Л. К. Український радянський театр сьогодні. – К.: Т-во “Знання” УРСР, 1965. – 40 с.
9. Богоявленская Д.Б. Интеллектуальная активность как проблема творчества. – Ростов н/Д.: Изд-во Ростов. ун-та, 1983. – 174 с.
10. Бодалев А.А. Личность и общение. – М.: Педагогика, 1988.
11. Брехт Б. Про мистецтво театру. Збірник / Упоряд., вступ. ст., примітки і пер. О.С.Чиркова/. – К.: Мистецтво, 1977. – 365 с.
12. Брук Ю.В. Пустое пространство. – М., 1976.
13. Варпаховский Л.В. Наблюдение. Анализ. Опыт. – М.: ВТО, 1978. – С.15.
14. Василько В.С. Фрагменты режиссуры. – К.: Мистецтво, 1967.– 380 с.
15. Вахтангов Е.Б. Записки. Письма. Статьи. – М. - Л., 1939. – 131 с.
16. Венгер Л.А. Педагогика способностей. – М.: Знание, 1973. – 96 с.
17. Вершковский Е.В. Режиссура массовых клубных представлений: Учебн. пос. – Л.: ЛГИК им. Н.К. Крупской, 1977. – 72 с.
18. Генкин Д.М. Социально-педагогические основы массового праздника: Автореф. докт. дис. – Л., 1981.
19. Генкин Д.М. Массовые праздники. – М.: Просвещение, 1975.–140 с.

20. Державна національна програма “Освіта. Україна ХХІ століття”// Освіта. – 1993. – № 44-46. – С.2–15.

21. Глан Б.Н. Массовые праздники и зрелища [Сборник]. – М.: Искусство, 1961. – 327 с.

22. Деркач С.М. Особливості режисури масових свят просто неба на сучасному етапі (80 –90-ті роки): Автореф. дис. ...канд. мист.: 17.00.01 / Ки-їв. держ. ун-т культури і мистецтв. – К., 1998. – 16 с.

23. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. – М.: Просвещение, 1973. – 319 с.

24. Калашников В.Ф. Народний агітаційний театр в Україні 70-80-х років ХХ століття. – Автореф. дис. ...канд. мист.: 17.00.01 / Київ. державний ун-т культури і мистецтв. – К., 1998. – 28 с.

25. Каргин А., Цагалелли. Ю. Призвание и мастерство. – М.: Высш. шк., 1986. – 113 с.

26. Качан М.Г. Морфологія мистецтв. – Л., 1972.. – С. 318.

27. Керженцев А.М. Творчий театр. Шлях соціалістичного твору. – П., 1919. – С. 10.

28. Кісін В.Б. Режисура як мистецтво та професія – К.: НО Центр “АЕЛС-технологія”, 1998. – Кн.1: Як видовища породили режисуру. – 102 с.

29. Клековкин А.Ю. Событийно-зрелищное мышление в структуре режиссерской деятельности: Автореф. дисс. ... канд. искусств.: 17.00.01/ ВНИИ искусствознания. – М., 1991. – 24 с.

30. Кнебель М. О действенном анализе пьесы и роли. – М.: Искусство, 1961. – 131 с.

31. Кнебель М. О. Поэзия педагогики. – М.: ВТО, 1976. – 527 с.

32. Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. – М.: Искусство, 1961. – 131с.

33. Кокорин А.К. Вам привет от Станиславского. – М., 2001. – С. 186.

34. Корнієнко Н.М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. – К.: Факт, 1998. – 469 с.

35. Кравчук П.І. Василько – режисер. – К.: Наук. думка, 1980. – 246 с.

36. Крег Е.Г. Про мистецтво театру. – К.: Мистецтво, 1974. – 319 с.

37. Кристи Г. Воспитание актера школы Станиславского. – М.: Искусство, 1978. – 430 с.

38. Курбас Л. Березіль. Із творчої спадщини / Упор. та авт. прим. М.Г.Лабінський. – К.: Дніпро, 1988. – 517 с.

39. Курбас Л. Спогади, листи, щоденники. – К., 1969. – 22 с.
40. Курбас Л. Воспоминания современников. – К.: Мистецтво, 1968. – 203 с.
41. Луначарський А.В. Критика і критики. – М., 1938. – 230 с.
42. Луначарський А.В. Мистецтво і молодь. – М., 1929 – 10 с.
43. Луначарський А.В. Про народні святкування // Вісник театру. – 1920. – № 62. – С.4.
44. Ленский А.П. Статьи. Письма. Записки / Вступ. ст. Н.Зюграфа. – Изд.2-е, доп. – М.: Искусство, 1950. – 369 с.
45. Лук А.Н. Психология творчества. – М.: Наука, 1978. – 127 с.
46. Мазаев А.И. Праздник как социально-художественное явление: опыт ист.-теорет. исслед. – М.: Наука, 1978. – 392 с.
47. Марков О.И. Совершенствование сценария как идейно-драматической основы театрализованных форм клубной работы: Автореф. ... канд. искусств.: 13.00.05 / Моск. гос. ин-т культуры. – М., 1979. – 24 с.
48. Массовые праздники и зрелища /Сост. В.Н. Глан. – М.: Искусство, 1961. – 327 с.
49. Молодий театр. Генеза. Завдання.Шляхи: [Ст., спогади, матеріали / Упоряд., авт. Вступ. Ст. і прим. М.Г.Лабінський]. – К.: Мистецтво, 1991. – 316 с.
50. Неллі В.О. Про режисуру. – К.: Мистецтво, 1977. – 208 с.
51. Немирович-Данченко В.И. О творчестве актера. – М.: Искусство, 1984. – 623 с.
52. Обертинская А.П. Пути повышения эффективности воспитательного воздействия массового праздника как формы культурно-просветительной деятельности: Автореф. ... канд. пед. наук: 13.00.05 / ЛГИК им. Н.К.Крупской. – Л., 1976. – 14 с.
53. Паригін Б.Д. Основи соціально-психологічної теорії. – М., 1971. – С.147-154.
54. Пискатор Е. Политический театр. – М., 1934. – С.52-77.
55. Плеханов Г.В. Письма без адреса // Литература и эстетика. – М., 1958. – 148 с.
56. Попович М.В. Національна культура і культура нації. – К.: Т-во “Знання” УРСР, 1991. – 64 с.
57. Прилуцкая А.Е. Театральное действо как социокультурный феномен: Дис. ...канд. филол. наук: 09.00.04 / Харьковский гос. ун-т. – Харьков, 1999. – 175 с.
58. Про мистецтво режисера. – К.: Мистецтво, 1968.

59. Режиссура массовых зрелищ: Сб. ст. – М.: ВТО, 1963. – 158 с.
60. Режиссура українського театру: традиції і сучасність: Зб. наук. праць / АН УРСР, ІМФЕ ім. М.Т.Рильського; відп. ред. Л.А.Дашківська. – К.: Наукова думка, 1990. – 299 с.
61. Розовский М. Режиссура зрелища. – М., Искусство, 1973. – 112 с.
62. Сахновский В.Г. Мысли о режиссуре. – М.-Л.: Искусство, тип. “Кр.печатник”, 1947. – 172 с.
63. Станіславський К.С. Шлях майстерності // Про мистецтво режисера. – К.: Мистецтво, 1948. – 132 с.
64. Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т., Т.2. – М.: Искусство, 1954. – С.62.
65. Субтельний О. Україна: Історія / Пер. з англ. Ю.Шевчука. – К.: Либідь, 1991. – 509 с.
66. Творческое наследие В.Є.Мейерхольда: [Сборник / Ред.-сост. Л.Д.Вендровская, А.В. Февральский]. – М.: ВТО, 1978. – 488 с.
67. Терещенко М.С. Режисер і театр. – К.: Мистецтво, 1969. – 158 с.
68. Туманов Й.О. Режиссура масового праздника и театрализованного концерта. – М.: Просвещение, 1976. – 88 с.
69. Товстногов Г. Думки про сучасний театр // “Культура і життя”. – 1968. – 26 травн.
70. Товстоногов Г.А. Круг мыслей. Статьи. Режиссерские комментарии. Записки репетиций. – Л.: Искусство, 1972. – 287 с.
71. Товстоногов Г.А. О профессии режиссера. – М.: ВТО, 1965. – 287 с.
72. Українка Леся. Зібрання творів в 12 т. – К.: Наукова думка, 1977. – Т.8. – 319 с.
73. Черничко І.В. Українське театральне мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст.: джерела, функції, інновації. – К.: ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України, 1999. – 16 с.
74. Чечетин А.И. Основы драматургии театрализованных представлений: история и теория: Учеб. для студентов ин-тов культуры. – М.: Просвещение, 1981. – 192 с.
75. Шароев И. Режиссер эстрады и массовых представлений (О подготовке режиссеров эстрады и массовых представлений в театр. вузе. – М.: ГИТИС им. А.В.Луначарского, 1975. – 156 с.
76. Шихматов Л. Сценічні етюди. – К.: Мистецтво, 1968. – С.44-47.
77. Эфрос А.В.Профессия: режиссер. – М.: Искусство, 1979. – 367 с.

Навчальне видання

А.П.ОБЕРТИНСЬКА
Л.Ф.ГОЛУБЦОВА

ОСНОВИ РЕЖИСУРИ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ МАСОВИХ ВИСТАВ

Навчальний посібник

Відповідальний за випуск
Редактор

Комп'ютерна верстка

Т.Б.Борисова
Т.Б.Борисова
О.Г.Панасенко
Я.М.Стеценко

Підп. до друку _____. Формат 60×84 1/16. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Умовн.-друк. арк. _____. Зам._____. Тираж 500. Ціна договірна.

Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015. Київ, вул. Січневого повстання, 21