

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

А.П.ОБЕРТИНСЬКА

ОСНОВИ ТЕОРІЇ ДРАМИ ТА СЦЕНАРНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Навчальний посібник

КИЇВ ДАКККиМ 2002

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

А.П.ОБЕРТИНСЬКА

ОСНОВИ ТЕОРІЇ ДРАМИ ТА СЦЕНАРНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Навчальний посібник

Видання друге

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

КИЇВ ДАКККиМ 2002

ББК 85.33я73
0-13

Обертинська А.П. **Основи теорії драми та сценарної майстерності:** Навчальний посібник. – К.: Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2002. – 132 с.

Посібник розглядає основні закони нормативної теорії драми, а також специфічні особливості сценарної майстерності у мистецтві масових свят, публіцистичних та естрадних вистав, шоу-програм, театралізованих концертів.

Для викладачів і студентів гуманітарних вищих навчальних закладів, мистецтвознавців, усіх, хто займається мистецькою освітою.

Мова вид.: укр.

Рецензенти: П.І.Кравчук, канд. мистецтвознавства, доцент;
Д.О.Мухарський, народний артист України

Друкується за рішенням Вченої ради
Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Перевидання 1999 р.

ISBN 966-7435-08-3

© Обертинська А.П., 2002
© Державна академія
керівних кадрів культури і
мистецтв, 2002

ВСТУП

В час, коли старий устрій художнього життя відходить і починає формуватися нова художня реальність, виникає потреба осмислення і переоцінки деяких художніх явищ. До них, передусім, належать масові театралізовані мистецькі заходи, а саме: масові свята, художньо-публіцистичні вистави, театралізовані концерти, театралізовані мистецькі вечори, естрадні шоу-програми. Хоча немає потреби доводити їх необхідність, попри величезну популярність цих форм, все ж досі відчутне непрофесійне ставлення до втілення останніх перед широким загалом. І це не дивно. Адже режисура естради, масових вистав і свят як професія започаткована лише в 70-і роки, саме тоді в багатьох вищих навчальних закладах мистецтва і культури вперше відкрилися кафедри згаданого профілю. Звичайно, за такий короткий історичний відтинок часу, може, і не варто було б говорити про великі досягнення у даній галузі. Та справа в тім, що кращі фахівці колишнього СРСР зуміли узагальнити багатовіковий досвід, зробити певні теоретичні і практичні висновки, базуючись на яких створювали величні театралізовані масові дійства. Хоча б імена найбільш видатних митців останніх десятиліть, відомих далеко за межами країни, можуть нагадати про духовну вартість їхнього внеску у мистецтво театралізованого масового дійства. Це, передусім, Й.М.Туманов, І.Г.Шароєв, Б.М.Глан, Д.М.Генкін у Росії, Л.Г.Силаєв, Б.Г.Шарварко, Д.О.Мухарський в Україні.

Їхні постановки позначені не лише високою ідейно-художньою якістю, а й тим, що в процесі мистецького творення до дії залучалися сотні і тисячі пересічних громадян, що фактично й ставилося за мету організаторами мистецьких акцій і що було мрією багатьох відомих філософів і митців – від античних часів до наших днів.

В нинішніх умовах переходу нашого суспільства до ринку, коли культура, як і всі духовні цінності, стає товаром, мистецтво масових дійств наражається на небезпеку штампування видовищ далеко не вищого гатунку, пропаганди мистецьких заходів, часом далеких від справжнього мистецтва. Крім того, в процесі саме такого “творення” іноді не існує й натяку на професійний підхід в названій галузі.

І ще одне. Як показала практика, авторами сценаріїв, зазвичай, є самі режисери-постановники масових акцій.

Саме тому постала необхідність у написанні такого навчального посібника з драматургії масових дійств та видовищ, який дозволив би студенту мистецьких закладів освіти, бодай у загальних рисах,

оволодіти основними закономірностями створення сценаріїв різних жанрів театралізованого масового дійства.

Посібник складається з двох частин. У першій викладаються підвалини основної дисципліни – основні закони нормативної теорії драми, що була започаткована Арістотелем в IV ст. до н.е. На фундаменті теорії драми розглядаються у другій частині посібника специфічні особливості драматургії масового дійства. Його автором були використані праці багатьох теоретиків і практиків з питань теорії драми і сценарної майстерності: В.Волькенштейн, С.Владимиров, В.Сахновський-Панкєєв, Б.Глан, Й.Туманов, Д.Генкін, Е.Вершковський, А.Чечетін, І.Шароєв та ін.

ПЕРША ЧАСТИНА ОСНОВНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ ДРАМАТУРГІЇ І ТЕОРІЇ ДРАМИ

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

Драма – це вид художньої літератури, зображення дії, а точніше, зображення конфліктів, тобто дій, які наштовхуються на протидію (контрдію). Визначення Арістотелем драматичного твору як “наслідування дії дією, а не розповіддю [1, 655]”, залишається наріжним каменем розуміння драматичного твору. Драма розвиває конфлікт як діалоги своїх персонажів і ремарок, які фіксують вчинки, фізичні дії і події, що істотно впливають на хід дії, місце і час.

Побудова драми як системи діалогів і монологів, іноді перемежованих текстом від автора (ремарками), часто-густо розглядається як найважливіша її особливість. Проте, ця структура не може бути визнаною винятковим набутком драми, хоч їй, безперечно, переважно властива. Ще В.Г.Белінський відзначав: “Драматизм полягає не тільки у розмові, а в живій дії співбесідників одне на одного. Якщо, наприклад, двоє сперечаються відносно будь-якого предмета, тут нема не тільки драми, але й драматичного елементу, але коли вони, бажаючи підвестись одне над одним, намагаються зачепити одне в одному певні риси вдачі чи торкнутися слабких струн душі, і коли завдяки цьому у суперечці виявляються їхні характери, а закінчення суперечки ставить їх у нові стосунки одне до одного – це вже свого роду драма [2, 62]”.

Самі по собі “розмова”, “суперечка”, отже, не несуть ще драматичного елементу – зображення такої “суперечки” може бути справою прози.

Якщо в часи Белінського знайти приклади діалогічної побудови новели було нелегко, то нині таких творів достатньо, причому авторський коментар часто-густо не ширший, ніж ремарки у деяких сучасних драмах. Взяти, для прикладу, хоча б цикл оповідань Е.Хемінгуея “Переможець не отримує нічого”, де абсолютно драматизована проза і майже немає авторського коментаря.

З іншого боку, ремарка сьогодні втрачає свій колишній службовий характер, тяжіє до новелістичного викладу. Наприклад, у

телевізійній версії “Іркутської історії” О.Арбузова ремарки практично були замінені текстом від автора у його ж виконанні.

Все вищезазначене навряд чи дасть можливість підійти до глибокого розуміння термінології та особливостей драми. Тому важливо зробити короткий історичний екскурс щодо розвитку драматургії та теорії драми. Драматургія – це драматична література певного періоду, сукупність драматичних творів взагалі.

Слово “драма” в перекладі з грецької означає “дія”. Отже, драма – рід літературних творів, призначених для театру, що відображають у безпосередній дії, у конфлікті характерів боротьбу протилежних суспільних сил. Об’єктивною основою драми є суспільне життя в його суперечливому русі, який приводить до напруженої кризи і відкритого зіткнення нового зі старим. Як вже було згадано вище, “зіткнення, сутичка” (за Белінським) характерів розкривається в драмі через діалог і супровідні йому форми виразу драматичного конфлікту (репліка індивідуальна і масова, монолог, рух, текст, паузи). Важливість дієвості драми неодноразово підкреслював М.Горький: “Драма повинна бути суворо і наскрізь дієва [3, 159]”, завдяки чому вона є основою театру, де і досягає остаточного художнього втілення.

На перших етапах свого розвитку драма була невіддільна від видовища, обрядової гри. Цей нероздільний зв’язок особливо довго зберігався на Сході. Та й в Україні коріння драматургічного мистецтва лежить в народних видовищах та обрядових іграх.

На різних етапах розвитку теоретики драми трактували її по-різному. Наприклад, Ф.Шеллінг і Г.Гегель визначали драму як зіткнення свободи і необхідності. Теорію реалістичної драми створювали письменники і мислителі, пов’язані з прогресивними суспільними силами свого часу [4; 5; 6; 7; 8; 37, 13-14].

Не обійшли питання драматургії К.Маркс та Ф.Енгельс, які наголошували на об’єктивній сутності драми.

Безцінний внесок у драматургічну теорію зробили передові російські письменники та критики, які спиралися в своїй теорії на досвід народних рухів. О.С.Пушкін висунув ідею народності драми як її життєвої основи. В.Г.Белінський вбачав найбільш глибокий зміст драми в боротьбі різнорідних елементів державного життя. Положення Белінського були розвинуті М.О.Добролюбовим (статті про Островського). Не можна в цьому сенсі не згадати і про теоретичні шукання видатного українського філософа і поета

І.Франка, який творив значно пізніше. Всіх їх об'єднувала думка про майбутню революцію, а звідси ідеї народності і реалізму. Крім того, І.Франко неодноразово підкреслював особливості національного характеру. Отож, усе вищезазначене не могло не вплинути на подальший розвиток російської та української класичної літератури.

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

Від драми як родового поняття слід відрізняти поняття драми як жанру, який має відносно напружений драматичний конфлікт, але виключає його одностороннє, трагічне чи комедійне трактування, допускаючи елементи того й іншого заради повноти зображення різних суперечностей дійсності. Перші спроби виділити поняття драми як особливого жанру належать до другої половини XVIII ст.; вони знайшли свій вираз в реалістичній теорії просвітителів (Дідро, Лессінг та ін.), які помістили драму між трагедією і комедією і назвали її "серйозним жанром".

Розвиткові різних видів драми особливо сприяли періоди відкритих виступів революційних класів, епохи суспільних переворотів, які мали всесвітньо-історичне значення, призводили до зміни життя народних мас. Такими були період розквіту давньогрецького полісу (VI-V ст. до н.е.), епоха Відродження, буржуазні революції в Західній Європі і на Сході, періоди національно-визвольних рухів. У всі ці періоди розквітові драматургії сприяли передові суспільні ідеї. Національно-самобутні форми розвитку найбільш яскраві там, де вони були пов'язані з реалізмом і народністю.

Європейська драматургія зародилася у давній Греції і досягла свого розвою у творах Есхіла (525-456 рр. до н.е.), Софокла (496-406 рр. до н.е.), Евріпіда (480-406 рр. до н.е.). Антична драма відображала становлення рабовласницької держави і її зіткнення з

тими суспільними силами, які загрожували загибеллю давній рабовласницькій демократії.

Середньовічне феодальне суспільство мало сприяло розвитку драми, підпорядковуючи її культу і церкві, що знайшло вияв у проведенні “містерій” (театралізованих вистав на релігійні теми) в країнах Західної Європи.

Високохудожні зразки драматургії у Західній Європі з’явилися в період Відродження, особливо в Англії (К.Марло, В.Шекспір, Бен Джонсон) і в Іспанії (Лопе де Вега, Кальдерон, Тірсо де Моліна), де криза феодалізму і лицарства та боротьба молодого буржуазії з феодальним устроєм проходили найбільш бурхливо. Історичний зміст драми цього часу досить значний: у ній відображені великі проблеми, пов’язані з утворенням національних держав.

Антифеодальні селянські заворушення обумовили народність передової драматургії епохи Відродження, з її широкими драматичними колізіями і героїчними характерами (“Фуенте Овехуна” Лопе де Вега, 1619, історичні хроніки і трагедії В.Шекспіра). Звідси – багатство змісту драматургії Відродження, що розвивалася в різноманітних національних формах. Прогресивні тенденції драматургії цієї епохи досягли найвищого виразу у творчості В.Шекспіра, який показав типові колізії свого часу у вільних, різнобічних характерах, в могутніх драматичних конфліктах, у зіткненні розмаїтих суспільно-верстових інтересів і пристрастей. Зображення індивідуальних долів у зв’язку з подіями народно-історичного життя на строкатому тлі плебейської і селянської громадськості обумовили глибокий реалізм Шекспіра.

У XVII ст. панівне становище в Західній Європі посіла драматургія класицизму, яка набула найбільшої завершеності у Франції у творчості П.Корнеля (1606-1684 рр.), Ж-Б.Мольєра (1622-1673 рр.) і Ж.Расіна (1639-1699 рр.). Основні колізії драматургії класицизму були створені боротьбою різних верств того часу, подвійною історичною роллю абсолютної монархії, яка, з одного боку, виникла як “лабораторія національного життя” (К.Маркс), а з іншого, – протиставила розвитку буржуазної нації свою феодальну суть і функцію придушення народу.

У XVIII ст., у період гострого конфлікту “третьої верстви” з феодалізмом, виникає драматургія буржуазного Просвітительства. Її представники трактують морально-політичні проблеми буржуазної революції в абстрактних формах просвітительського класицизму,

представляють їх в героїчних античних образах і сюжетах (трагедія Вольтера – Франція, Альф'єр – Італія). Виникає жанр “міщанської драми” (Дідро, Мерсьє). Лессінг і Шіллер збагатили її діями політичної боротьби. Боротьба буржуазії проти аристократії відображена в реалістичних комедіях Шерідана (Англія), Гольдоні (Італія), Бомарше (Франція).

XIX ст. народило драматургію, в якій знайшла яскравий вияв боротьба за національну незалежність, а також за свободу особистості (Г.Ібсен, Б.Шоу, Р.Роллан).

Дещо інакше розвивалася драматургія в Росії і в Україні, оскільки обидві вони були побудовані на тлі незгасаючого народно-визвольного руху. Їм властиві войовничий демократизм, глибокий гуманізм і, особливо в Україні, досить виразні соціальні мотиви. І це не дивно, адже драматургія братніх народів почала складатися ще в давній період руської культури – у фольклорі, народних іграх і обрядах, пов'язаних із селянською працею і побутом.

Петровські реформи в Росії дали початок літературній діяльності, в тому числі й драматургії. Серед перших професійних літераторів Росії можна назвати Сумарокова і Ломоносова, а серед драматургів – Фонвізіна, який започаткував комедійну лінію в драматургії.

Український театр, як і російський, має народні джерела – ігрища і театралізовані вистави, приурочені до традиційних свят народного календаря. У народних іграх, зокрема, хороводних, трудових піснях, гаївках тощо, де зображувалися різноманітні сільськогосподарські роботи, були зародки балету, комедійного дійства, пантоміми, народної драми. Сюжет гри поступово ускладнювався – від ілюстрації до використання елементів театральності. Це, передусім, вистави різдвяного циклу: “Вертеп”, “Меланка”, “Коза”; народні вистави “Лодка” і “Цар Максиміліан”.

Твори для професійного театру в Україні з'явилися, і що дуже важливо, українською мовою у XIX ст. Фундатором української драматургії був видатний український поет і письменник І.П.Котляревський (“Наталка Полтавка”), за ним – Г.Квітка-Основ'яненко (“Сватання на Гончарівці”, “Шельменко-денщик”). Не обминув драматургії і Т.Г.Шевченко (“Назар Стодоля”), а пізніше – І.Франко (“Украдене щастя”) та Л.Українка (“Лісова пісня”, “Кассандра”, “Неофіти” та ін.).

І хоч якими різними були ці автори, все ж, для них усіх характерні національні мотиви та пристрасний потяг до пошуку вільного і осмисленого життя.

Драматургія дожовтневого періоду значно збагатилася зі створенням українського національного театру, заснованого братами Тобілевичами.

Саме ХІХ – початок ХХ ст. були для української драматургії надзвичайно плідними і утвердили на українській сцені такі жанри, як драма і комедія. Крім згаданих вище творів, можна назвати “Лимерівну” Панаса Мирного, проте особлива роль у створенні української драматургії належить І.К.Карпенку-Карому (літературний псевдонім Тобілевича). Як драматург, він виступив на початку 80-х років ХІХ ст. і написав 18 оригінальних п’єс, серед яких драми: “Бурлака”, “Наймичка”, “Глитай, або ж “Павук” “Безталанна”, комедії: “Розумний і дурень”, “Сто тисяч”, “Хазяїн” і трагедія “Сава Чалий”. Разом з братами М.К.Садовським та П.К.Саксаганським вони творили реалістичний театр і драматургію України.

До сонму дореволюційних українських драматургів слід додати і М.П.Старицького, театрального діяча, який понад 10 років сам очолював театральні трупи в Україні і знав національно-побутовими драмами (“Ой, не ходи, Грицю...”, “Маруся Богуславка”) та комедією “За двома зайцями”.

ХХ століття – складне; воно характеризується, як відомо, двома революціями. Всі прагнення визначних діячів (філософів, письменників та ін.) дати народу свободу і волю, побудувати демократичне суспільство без насильства і гноблення народу перетворилися на ілюзію. Бувувався демократичний лад, який створювався на репресіях, голодоморі, пригніченні народу, тому багато творів талановитих драматургів не побачили сцени або ставилися з великими труднощами. Приміром, ми зовсім мало знаємо твори М.Куліша, репресованого у 30-і роки і страченого у 1942 р. на Соловках, і тільки зараз його п’єси – поволі повертаються на сцену (Трилогія “97”, “Комуна в степах”, “Прощай, село”; “Патетична соната”, “Маклена Граса” та ін.).

З’явилися нині на сцені і п’єси В.Винниченка та М.Хвильового, які свого часу не ставились з різних причин.

Нині можна сподіватися на появу нових драматичних творів, автором яких зможуть висвітлити історичне минуле і сьогодення України так само талановито, як і їхні попередники.

КОНФЛІКТ І ДІЯ У ДРАМАТИЧНОМУ ТВОРІ

Конфліктність загалом є універсальним засобом людського буття. Загальна основа конфлікту – це недосягнуте духовне благо людини або початок несприйняття існуючого життя. І саме це сприйняття (або неповне сприймання) життя людиною неможливо звести до ситуацій короткотривалих, таких, які виникають і зникають за велінням випадку чи волі окремих людей. Найбільш глибокі колізії на тому чи іншому етапі життя людства виступають як стабільні і сталі, як закономірний і невіршений розлад між особистістю з її запитами і навколишнім буттям: громадськими інститутами чи силами природи. Якщо вони й вирішуються, то не одноразовими актами волі людей, а рухом історії як такої. І, природно, нема ніяких підстав відбирати подібні колізії життя від мистецтва, зокрема драми.

Драма – це боротьба, а конфлікт – її рушійна сила. В ньому серцевина драми, її змісту, її моральнісний пафос. Не всякий конфлікт відповідає цьому. Драматичний конфлікт повинен мати ряд особливостей. По-перше, він має бути досить сильним і мати такий потенціал, який дозволить надалі розвинути всі майбутні колізії і привести дію до кризи і катастрофи. Це стосується як до конфлікту між окремими індивідами, так і до конфлікту між соціальними групами і класами.

Названі якості конфлікт прибирає лише тоді, коли персонажі вступають у боротьбу і керуються свідомою волею. Тільки усвідомлена воля, спрямована до певної мети, а також усвідомлена протидія цій меті дають драматургу великі можливості побудови твору.

Для глибокого усвідомлення драматичного конфлікту потрібно знати не лише між ким і ким, але між чим і чим він відбувається, щоб віднайти ідейну протилежність сторін, що вступають у боротьбу.

Часом, особливо в радянській драматургії, бувало так, що за відсутністю класової боротьби, відбувалася боротьба хорошого з ще кращим, і це не просто шкодило якості драматургії, а й заперечувало її природу. Драматичний конфлікт знаменує собою вищий ступінь драматичних протиріч. Його виникненню передують утворення драматичної колізії. Колізія – це зіткнення інтересів. Коли в п'єсі О.Островського “Безприданниця” поволі розгортається дія, ми простежуємо колізії, пов'язані з Ларисою Огудаловою. Кожен по-своєму хоче її “ощасливити” – купці Кнуров і Вожеватов, жених Карандишев, колишній коханий героїні Паратов, і, нарешті, мати. І

лише тоді, коли кожен з персонажів починає діяти, виникає конфлікт. Отже, інакше, колізія, розглянута в динаміці, і є конфлікт. Поряд з цим, драматург розвиває дію у певному середовищі – вибирає обставини, необхідні для виникнення драматичної боротьби, для розвитку дії. Для того, щоб людина пережила драму, потрібні обставини, які, як з кременю вогонь, викреслювали б з її душі небезпечно полум'я драматичної дії.

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

Такі надзвичайні події і обставини, за яких воля героя набуває характеру єдиного прагнення, мають назву “драматичного вузла” або “перипетії”.

Яскравим прикладом розвитку драми може бути п'єса Л.Українки “Лісова пісня”. Мавка і Лукаш – істоти з різних світів, вони не мають в людській уяві права на спільне майбутнє. Однак непереможне обопільне кохання призводить до наступної загибелі героїні.

Таким чином, драма виникає тоді, як обставини, які то підштовхують, то створюють бар'єри, з одного боку, і пристрасне бажання дійових осіб, з іншого, починають виливатися у прагнення до здійснення поставленої мети.

Отже, мета вимагає вирішення питання, тобто достатньо активної діяльності, боротьби.

Виходячи з вищезазначеного, можна визначити: конфлікт є зіткнення протилежних сил, боротьба за досягнення мети, подолання перешкод, а також протиріччя між невідомістю і бажанням розкрити (відкрити) її.

Конфлікт у драмі виникає з двох причин: 1) прагнення персонажів до різної мети; 2) досягнення однієї мети різними шляхами. Важливо в цьому процесі визначити основний предмет конфлікту, тобто за що йде боротьба. Крім того, необхідно пам'ятати, що боротьба повинна розпочатися і завершитися в рамках п'єси. Інтерес глядача – чим це закінчиться? – має бути задоволений. Безперечно, і тут є винятки. Деякі епічні п'єси, зокрема, твори відомого німецького драматурга Б.Брехта, наперед знайомлять з

результатами, тобто глядач знає все до початку дії. Наприклад, в “Матінці Кураж” перед початком кожної дії зонги повідомляють, які відбуватимуться події і що станеться з героями п’єси, але глядача цікавить саме хід боротьби, засудження війни нетрадиційними засобами.

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

1. Конфлікт вичерпаний. Такий прийом найчастіше зустрічається переважно в жанрі трагедії. Шекспірівські герої Ромео і Джульєтта гинуть, те саме відбувається в “Гамлеті”, “Отелло”, “Макбеті”, “Королі Лірі”.

Меншою мірою загибель героїв торкається жанру драми. Однак і там можливе схоже вирішення конфлікту, особливо така властивість характерна для української побутової драми (“Безталанна” І.Карпенка-Карого, “Дай серцю волю, заведе в неволю” М.Кропивницького та ін.).

Отже зникає об’єкт конфлікту – зникає і конфлікт. Така коротка суть даного способу вирішення.

2. Конфлікт вирішений. У цьому разі конфліктуючі сторони домовились між собою, поступилися одна одній і т.ін. Це зовсім не означає щасливого кінця вирішення конфлікту. Адже у відомій п’єсі норвезького драматурга Г.Ібсена “Нора” герої Хельмер і Нора повні сил і жаги життя, але Нору не задовольняє становище лише домогосподарки, отож домовленість між героями трагічна; адже вона змушена для здійснення своїх мрій залишити власний дім і дітей, яких вона палко любить.

3. Конфлікт знятий причому силами чи персонажами ззовні, тобто позасюжетними. Інакше він називається *deus ex machina* (“бог з машини”) і походить такий спосіб рішення ще з давньогрецького театру. Коли драматурги не знали, що робити у фіналі з героями, вони віддавали рішення до рук богів. Зверху, з колосників спускалася машина під назвою “еорема”, в якій знаходився бог, що проголошував рішення. Таке вирішення, наприклад, у трагедії Евріпіда “Медея”. Героїня своїм поведженням відштовхнула Язона, навіть убила своїх дітей, і все ж боги прощають її і забирають до себе.

У сучасній драматургії також використовується цей прийом. Рішення у п’єсі завершується дзвінком зверху чи телеграмою (“Платон Кречет” О.Корнійчука).

4. І, нарешті, підміна об'єкта (предмета) конфлікту. В такий спосіб конфлікт вирішується, коли фінал драматичного твору завершується суб'єктивною волею автора, а не об'єктивними обставинами. Найчастіше цим грішили твори епохи т.зв. соціалістичного реалізму. Свого часу була досить відомою і популярною п'єса українського драматурга В.Собка "Далекі вікна". Дівчина після смерті матері вирішує знайти батька-негідника, який по війні не повернувся до сім'ї. Її пошуки привели до батька-героя, який став інвалідом війни (без рук і без ніг) і, не бажаючи стати тягарем для рідних, назавжди залишився в госпіталі. Отже, в даному разі конфлікт теж знятий, але підміною об'єкта його.

За характером конфлікт у драматургії має два типи.

1.тип. Конфлікт антагоністичний тобто ворожий, непримиренний. Для жанру трагедії він обов'язковий, у драмі ж може зустрічатися інколи.

2.тип. Конфлікт неантагоністичний тобто конфлікт відносно мирного характеру, що зустрічається переважно в жанрі драми і, як правило, в комедії.

Крім того, за змістом конфлікт поділяється на три види:

а) світоглядний, філософський, тобто твори, в яких зустрічаються дві різні системи світорозуміння, як у Шекспіра чи в деяких різновидах драми ("Нашестя" Л.Леонова);

б) моральний конфлікт, який зустрічається переважно в психологічній драмі ("Платон Кречет" О.Корнійчука, "В день весілля" В.Розова, "Іркутська історія" і "Таня" О.Арбузова);

в) соціально-побутовий, хоч це визначення далеко не точне, адже війна навіть на комунальній кухні призводить до питань моральних. Однак будь-який реалістичний конфлікт є соціальним. Для сцени цей бік справи надзвичайно важливий. Інша справа, що часом важко знайти в чистому вигляді той чи інший вид конфлікту, визначається він не просто і залежить не тільки від жанрових особливостей, а й від часу. Ось хоча б узяти драматургію М.Горького. Персонажі його п'єси "На дні" немовби вирвані із свого середовища, і все ж, це яскравий соціально-побутовий конфлікт. А конфлікт його п'єси "Міщани" – гостросоціальний у авторському трактуванні (зіткнення міщан як верстви населення і робітничого класу, втіленого в образі машиніста Ніла). Нині ж у сучасному Великому драматичному театрі ім.Горького (Санкт-Петербург) соціальність конфлікту стає фоном, обставинами, а на перший план

виходить моральний, навіть філософський конфлікт, тому що життя вже вирішило даний конфлікт.

Конфлікт, як вже було зазначено вище, розвивається в дії, тому необхідно зупинитися на останньому понятті і уважно розглянути, з чого ж складається дія у драматичному творі.

Дія – це усвідомлена цілеспрямована активність, зосереджена на досягнення певної мети, а виявляється вона у словах, вчинках, тобто в драматичній дії.

Звернімося спочатку до дієвої природи драматичного діалогу. Драматичний твір є зображенням дієвого процесу, основним елементом п'єси зображена дія. На відміну від лірики, драматичне слово, драматична репліка не є безпосереднім виразом суб'єктивних почуттів і думок автора. Деякі теоретики стверджують, що драматург виражає себе в діалозі людей, які перебувають у дієвих стосунках. Ці люди діють-борються між собою, і в такому разі драматичний діалог – це лише місток між двома діями (вчинками) і є причиною іншої дії (вчинку). Проте у такому разі слово рішуче протиставляється дії, адже слова людей у драматичному творі наскрізь дієві. Якщо людина словом спонукає когось до чогось, вона діє. І саме в драматичному творі, де люди борються, слово є не лише містком між двома діями – воно само є дією, ритмізованою, поетично перетвореною, іноді незрівнянно гострішою, страшнішою, ніж дія фізична. Адже команда “стріляти” може пролунати не дуже голосно.

Слово у драматичному творі підлягає розгляду як думка, як почуття, як образ, як звукосполучення, як ритм; але, передусім, воно потребує аналізу як дія в ряду, в ланцюгу інших дій, бо це є слово-дія, слово-вчинок.

Ми не зрозуміємо драматичного твору, якщо сприйматимемо діалог як зміну почуттів чи як обмін думками. Мало того, тільки встановивши дієве призначення реплік, можна зрозуміти істинний зміст почуттів і думок, виражених в діалозі, бо діалог є розвиток дії.

Отже, основним елементом (художнім матеріалом) драматичного твору є поетично зображена дія, іноді дія-вчинок, іноді дія-слово. Тут, звичайно, необхідно розібратися в тому, що є вчинок, а це – дія, яка включає три основні аспекти: оцінка ситуації – прийняття рішення – реалізація рішення. Ось приклад вчинку з поеми Т.Шевченка “Гайдамаки”:

Поки хлоп'ята танцювали,
Ярема з Лейбою прокрались

Аж у будинок, в самий льох;
Оксану вихопив чуть живу
Ярема з льоху...

Тут можна простежити всі три вищезазначені моменти, тоді як дія більш однозначна, вона відбувається як наслідок почуття чи думки і відтворює їх.

Дію можна висловити ще лаконічніше: “монета котилася, віддзвонюючи і підстрибуючи”. Вказана дія суто механічна, ми ж повертаємося до дієвої природи слова.

Кожна репліка – це, передусім, зображення дії – вольового зусилля (бо дія передбачає вольове зусилля), вона позначена неусвідомленою чи усвідомленою цілеспрямованістю. Завдяки цьому репліку можна “грати” на сцені: актор грає, здійснюючи певні завдання, і сценічними є лише слова-дії, все інше – або доповідь, або ж декламація. К.Станіславський у книзі “Моє життя в мистецтві” розповідав, як під час першого дитячого виступу на сцені йому не дали чітких завдань, дієвих вказівок, а тому він не знав, куди подіти руки.

Завдяки дієвій природі діалогу драма є, водночас, літературним твором і сценічним матеріалом. Адже моменти літургічної декламації характерні лише для початкової стадії розвитку драматичного мистецтва у Есхіла; вже у Софокла драма являє собою картину дієвої динаміки. Бездієво-дидактичними були більшість середньовічних західноєвропейських містерій і мораліте, а також недавно досліджені містерії тибетського монастирського театру.

Декламація характеризує переважно початкові етапи в історичних циклах розвитку драматичного мистецтва.

Надмірна кількість декламаційних моментів і виступів читця у сучасних спектаклях свідчить іноді про недосвідченість автора або ж явну спробу агітування за висунуту ідею. Так, у ранній п’есі В.Вишневського “Перша Кінна” читець почасти здійснював функцію, аналогічну до функції давньогрецького хору, але іноді дидактичні і патетичні коментарі до дії знижують художнє враження, особливо, коли читцю доводиться доповідати про події, які б глядачі хотіли б побачити у безпосередній дії.

Відтак, головним у драматичному творі є не сама наявність діалогу як такого, а його дієвість.

Цілісність, єдність художнього образу, нехай зовсім чудернацького, цілісність ідейного задуму – основна вимога

естетики. Єдність у драмі виявляється в єдиній цілісній за своїм розвитком дії.

Ідейний задум має своє повне втілення в цілісності динамічного образу; проте, у складному комплексі динамічних ліній, які схрещуються між собою і створюють, таким чином, стрункий, цілісний драматичний твір, виділяється основна тематична лінія – єдине, цілісне прагнення головної дійової особи (Платон Кречет), чи двох осіб (Ромео і Джульєтта), чи групи осіб (“Загибель ескадри”). Це прагнення може бути спрямоване до абсолютно різних цілей. Воно натрапляє на протидію інших дійових осіб, і тоді утворюється центральна лінія боротьби.

Окремі дії, що створюють роль головної дійової особи, є ланками єдиного дійового процесу, єдиної дії.

Арістотель у “Поетиці” пише, що фабула має бути відтворенням єдиної і до того ж цілісної дії, а частини подій – поєднані так, щоб при перестановці чи пропуску будь-якої частини змінювалось і потрясалось ціле. Адже те, що своєю наявністю чи відсутністю нічого не пояснює, не складає ніякої частини цілого”. [1, 655]. Далі філософ вказує, що тільки слабкі драматичні твори являють собою ряд мало пов’язаних між собою сцен.

Відтак, у складній динаміці драми необхідно, передусім, виділити єдину дію, центральну лінію драматичної боротьби. З іншого боку, кожна роль відзначена певною цілеспрямованістю; отже, можна говорити про єдину дію драми – її головну дію – і про єдині дії окремих ролей.

Єдина дія у Арістотеля – це основна лінія дії. Слід відзначити, що в античній трагедії ми бачимо тільки зародки побічних ліній. У Шекспіра, Гюго, Ібсена, Котляревського, Шевченка, Лесі Українки з’являються широко розроблені побічні лінії. Поняття єдиної дії впливають в основний конфлікт, розпалюючи його. Утворюється концентрація дії – єдність усього, що відбувається в драмі, але і в цих творах панує основна лінія дії – єдина дія в арістотелівському розумінні, бо інакше драма розпадеться на не пов’язані між собою епізоди. Наприклад, у п’єсі О.Є.Корнійчука “Платон Кречет”, крім головної лінії боротьби (Платон і Аркадій), ми бачимо побічну лінію, дуже рельєфну й істотну. Тут Берест, Валя і Стьопа, Ліда, Христина Архипівна та інші персонажі, маючи цілеспрямоване прагнення кожен до своєї мети, які, на перший погляд, не мають стосунку до

основного конфлікту, і все ж, всі вони, переживаючи особисті драми, впливають на основну дію і створюють єдину дію драми.

Зображуючи боротьбу соціально значиму і напружену, драматурги зазвичай обирають у герої драми персонажів, здатних до цілісної дії, і оскільки їм доводиться наполегливо відстоювати свої прагнення, до пристрасної дії. Такий герой п'єси Т.Г.Шевченка Назар Стодоля, такий жандарм Михайло в “Украденому щасті” І.Франка, такими є герої трагедій, комедій і побутових драм.

Драматичний твір, таким чином, є, передусім, картиною єдиної дії, єдиного прагнення; це положення Арістотеля набуло сценічного підтвердження і поглиблення в системі Станіславського, який поклав в основу свого аналізу драми ідею “наскрізної дії”. Станіславський твердить про наскрізну дію драми – “головна жила”, “основний стрижень”, “магістраль п'єси” – і про наскрізні дії окремих ролей.

“Наскрізна дія” – це та сама єдина дія Арістотеля, взята лише з погляду акторської психології. Маючи на увазі сценічний результат роботи – злиття актора, його сценічних даних і його творчої фантазії з роллю, створеною автором, у щось третє – сценічний образ, Станіславський, природно, розглядає роль, текст п'єси не як щось закінчене, а як сценічний матеріал; тому, мовлячи про “наскрізну дію”, він підкреслює, що визначити її на початку акторської роботи досить важко; за Станіславським, “наскрізна дія” – це загальний напрям ролі. Залежно від того, як актор відчує роль, “наскрізна дія” може бути взята в більш чи менш глибокому плані. Можна грати роль Дон Жуана, як несамовитого залицяльника, який з презирством ставиться до традиційних моральних підвалин, і як демонічного бунтівника, повсталого проти бога. “Наскрізну дію” актор може змінювати і поглиблювати під час роботи.

Отже, “наскрізна дія” для актора є не щось непорушне, чи, точніше, актор шукає в драмі свою “наскрізну дію”, ту, яку йому, за його даними і згідно з його фантазією, потрібно грати. Драма ж – не лише сценічний матеріал, а літературний твір, дещо художньо завершене. Аналізуючи драматичний твір не як сценічний матеріал, а як художній твір, ми повинні розглядати єдину дію драми як щось повністю визначене, уже здійснене автором.

При аналізі драми знайти словесне визначення для єдиної дії нелегко.

З єдиною дією пов'язана тематика драматичного твору. Загальна тема драматичного твору – це конфлікт, тобто єдина дія, яка

наштовхується на протиборство. І це, звичайно, так, але останнє визначення, все ж, не дає повного уявлення про істинний зміст цього поняття. Отже, тема – це коло життєвих питань, явищ, характеристик, проблем, відібраних автором у житті і висвітлених у творі. Одне з життєвих питань є для автора головним, проблемним, отожд, потрапляє у фокус твору і виступає провідним. Поняття “тема” і “проблема” взаємозв’язані, але не тотожні. Для більш точного розуміння необхідно визначити, що проблема – це теоретичне чи практичне питання, яке потребує вирішення. Драматург, звичайно, проблему не вирішує. Його завдання – постановка проблеми. Всі питання автор включає до тематичного кола, і все ж, тема – це лише матеріал, а матеріал сам по собі об’єктивний і мало що говорить про позицію автора. Тому без ідейної установки навряд чи можливе існування повноцінного цілісного художнього твору. Ідея – це основна думка, оцінка зображуваних подій, основний висновок. За висловом відомого режисера Є.Б.Вахтангова, ідея відповідає на запитання: “Заради чого?”, яке повинен ставити перед собою як автор, так і режисер. І якщо навіть автор не ставить собі за мету визначити ідею твору, вона об’єктивно виникає у свідомості читача чи глядача.

Існують два шляхи вираження автором ідеї. Перший – декларування ідеї. Згадаймо хоча б п’єсу О.Корнійчука “Платон Кречет”, в якій герой декларує ідею тоді, як повідомляє, що хоче подарувати людству “мільйони сонячних днів”. Звичайно, теоретики, не заперечуючи декларації, наполягали на тому, щоб ідея була розчинена в тканині твору, щоб глядач сам зробив висновок з дії, щоб тенденція не так яскраво виступала з твору. Навіть В.Маяковський – “агітатор – горлан”, стверджував, що з ідеями не носяться по сцені, з ними ідуть з театру. Та все ж, декларація, якщо вона художньо виправдана, має право на існування.

Сучасний театр має приклади, коли ідея, абсолютно не декларована, а прихована, як і у всіх творах цього автора, несподівано волею режисера стала яскравою декларацією. У виставі “Вишневий сад” А.Чехова режисер А.Ефрос (Театр на Таганці) задекларував ідею за допомогою виразних засобів, основним з яких було використання – як лейтмотиву спектаклю-романсу. Про пошуки любові ближнього і кохання у виставі, де ніхто нікого не любить, мовлять рядки у виконанні різних персонажів:

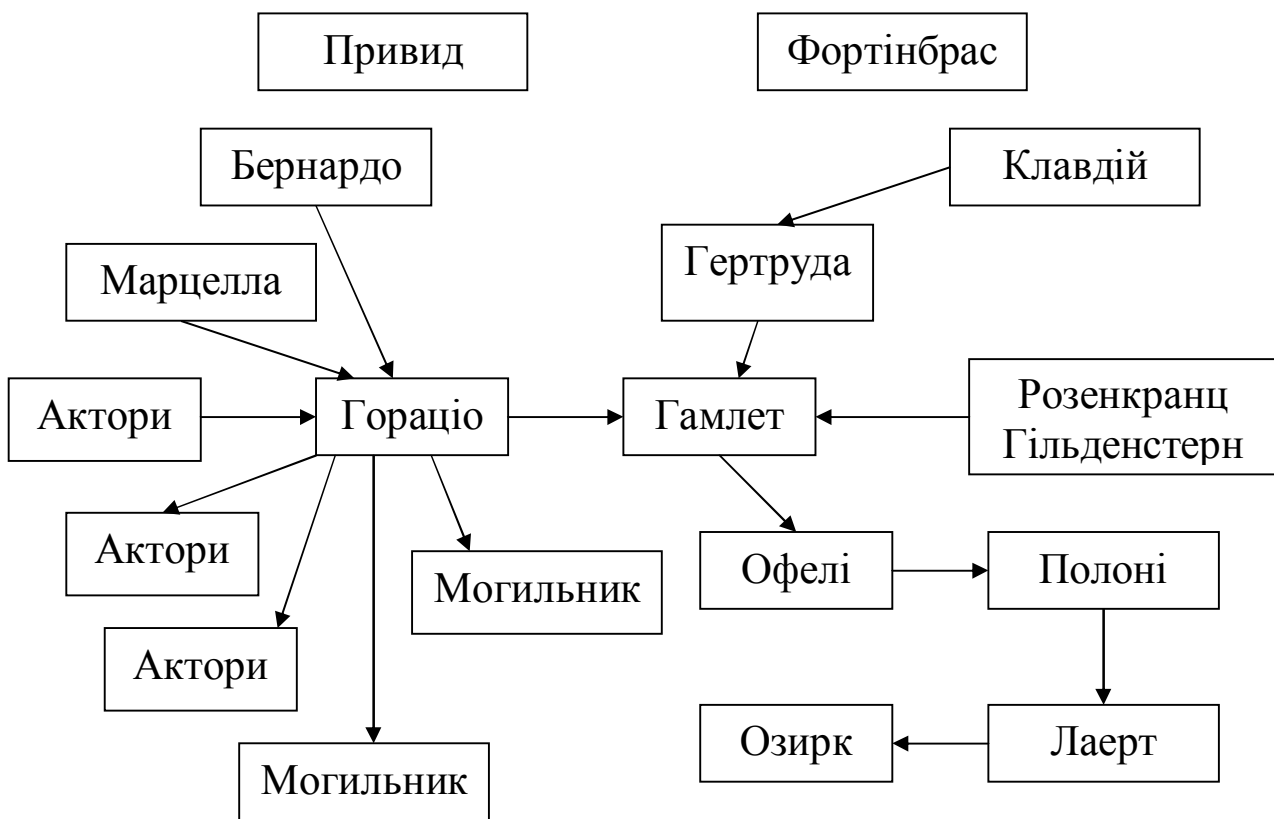
Что мне до шумного света,
Что мне друзья и враги,

Только бы сердце согрето
Жаром взаимной любви.

На шляху до реалізації ідеї завжди, як вже було зазначено, відбувається зіткнення інтересів (колізія), які призводять до певних вчинків, що позначаються на подальшому розвитку дії. Тому вчинок або життєвий факт, який впливає на хід дії, змінює ситуацію або змінює долі героїв, називається подією. Кожен драматичний твір має цілий ланцюг таких подій, що носить назву подійний ряд. Деякі з подій мають цілком певне місце в ряду і назву. Так, вихідна подія створює конфліктну ситуацію і міститься, зазвичай, в експозиції твору. Перша подія порушує рівновагу в розвитку конфлікту і знаменує зав'язку твору. Головна подія, яка відповідає на питання “заради чого?”, відповідає кульмінаційному розвитку події. І, звичайно ж, обов'язкова драматична подія, без якої глядач буде невдоволений. Саме тому необхідне покарання Макбета; для того, щоб Отелло зрозумів свою помилку, необхідне зізнання Емілії.

Всі персонажі драматичного твору обов'язково беруть участь у драматичній боротьбі, а режисер, як видно з нижченаведеного прикладу, може навіть графічно зобразити сплетіння цієї боротьби.

Динамічна схема трагедії В.Шекспіра “Гамлет”



За цією схемою можна переконатися, що всі дійові особи мають вплив на розвиток дії. З лівого боку – товариш Гамлета – Горацію, який намагається допомогти Гамлету. Далі Бернардо і Марцелла, актори і могильники – всі вони бачили привид батька Гамлета, знають причину його загибелі. З правого боку схеми – майже всі дійові особи, які гинуть у боротьбі. Першим падає Полоній, далі гинуть Розенкранц і Гільденстерн, які везуть до Англії прохання про страту Гамлета, тоне Офелія, Лаерт виходить на двобій з Гамлетом і гине; смертельно поранений Гамлет вбиває Клавдія, Гертруда випиває отруту, призначену для Гамлета. Отже, конфлікт вичерпано, і залишаються на перспективу Фортінбрас і Озрик, які продовжать боротьбу.

Відтак, підсумовуючи думку про значення ідеї в драматичному творі, можна дати більш повне визначення ідеї. Ідея драматичного твору – це філософська оцінка зображеної у творі дійсності, дійових осіб і подій, виражена у всій композиції та стилі твору, оцінка, яка виникає згідно з наміром автора чи поза його свідомим наміром. Слід розрізняти ідейний задум автора та ідею, яка виникає об'єктивно. Ідея драми, як і будь-якого художнього твору, нерозривно пов'язана з тематикою, з конкретним об'єктом зображення; поза темою не існує художньої ідеї. З іншого боку, тема, об'єкт зображення самі по собі ще нічого не говорять про ідею даного автора: тема починає художньо існувати тільки тоді, як вона пов'язана з певним ідейно-емоційним натхненням. Проте, у драматичному творі декілька тем – динамічних ліній: тема основна і теми побічні.

Основна тема драми – це її єдина дія; побічні теми – це прагнення персонажів, що ведуть контрдію, і персонажів, які так чи інакше впливають на розвиток даного конфлікту. Всі моменти драматичної побудови, аж до найменших елементів, так званих “мотивів”, які зводяться до окремих реплік, є моментами дії.

Драматична репліка є драматичним мотивом у своєму дійовому значенні, але не в своєму прямому логічно-образному розумінні.

Не слід змішувати єдину дію з окремими виявами її. Єдина дія – це загальне динамічне спрямування дійової особи, прагнення до кінцевого результату; єдина дія в кожній окремій сцені спрямована до мети окремої і конкретної: для того, щоб здобути славу, марнославний має підкупити “х”, підлеститися до “у” і т.п.

Єдина дія виявляється іноді в найпарадоксальніший спосіб: марнославний може принижуватися, щоб добитися успіху (Молчалін

в “Горе з розуму”), добрий – обурюватися. Такі драматичні забарвлення вельми цікаві. Проте вони не повинні вести до викривлення характеристики; навпаки, зображуючи злого у його “добрі” моменти, драматург має показати всю фальшивість, всю безпідставність його “доброти” і тим самим поглибити і підсилити характеристику (“Тартюф” Ж.-Б.Мольєра).

Стає дуже виразним скупий, коли він “розщедрився” – надто мізерна міра його щедрості. Виразне й “гуманне” виявлення полковника Бороздіна в кінофільмі “Чапаєв”: полковник пом’якшує вирок винному солдату – замінює смертну кару покаранням різками, і солдата засікають до смерті.

Такими прийомами автори досягають більшої виразності, ніж прямолінійним підкреслюванням характеристик. Саме таку особливість використовував відносно акторської майстерності К.С.Станіславський: розмаїття фарб і відтінків, які лише збагачують художній образ. Варто лише згадати популярний вітчизняний телесеріал “17 миттєвостей весни”: актору Броневому вдається показати його то як доброго старого друга (викликаного на допомогу старим поліцейським), то як піклувальника про долю ближніх і навіть деяку благодущність. І тим страшнішим стає він, коли глядач переконується, що це переконаний ідеолог нацизму, який попри все намагається зберегти надбання фашизму для майбутніх поколінь.

Отже, питання, мабуть, не в тому, позитивний герой чи негативний, а в тому, як цікаво побудована його роль з естетичного погляду.

Звичайно, розвиток конфлікту, подійний ряд і вчинки героїв складають цілий ланцюг дійових моментів, які викладаються у певній послідовності. Таку послідовність називають сюжетом або фабулою. В літературі є різні визначення щодо них [9, 137; 10].

Найбільш доцільною видається точка зору сучасних театрознавців В.Дьоміна і Я.Мамонтова, які сходяться на тому, що сюжет – організований основною ідеєю ланцюг дійових моментів (чи комплексу ситуацій) і характерів, що їх створюють. Інакше, при викладенні сюжету автор обов’язково торкається моментів характеристик дійових осіб.

Фабула – це подійний ряд, тобто ряд дійових моментів, але вони, в свою чергу, пояснюються характерами людей.

Режисеру важливо знати, який принцип побудови властивий тому чи іншому авторові. Один прямує до подій через

характеристику персонажів, інший, навпаки, через подію до висвітлення характеру.

Наприклад, у драматургії Чехова фабула як така геть відсутня, ідея розкривається вчинками героїв – що вони роблять? Як вони роблять?

А ось у п'єсі І.Франка “Украдене щастя” яскраво виходить на перший план фабула, і саме події штовхають героїв на подальші вчинки.

Правильне визначення режисером, що є первинним у даному творі – фабула чи характеристика персонажів, часом вирішує успіх постановки тієї чи іншої вистави. Якщо, наприклад, у драмі М.Лермонтова “Маскарад” робити акцент на фабулу, то втратиться характеристика героїв, в творчості ж Лопе де Вега – найважливіша фабула.

За побудови драматичного твору досить істотною є послідовність подій, як тих, що відбуваються безпосередньо на сцені, так і тих, про які дійові особи дізнаються через повідомлення.

Так, наприклад, Гоголь у “Ревізорі” міг би розгорнути в безпосередній дії яскраві комедійні сцени: Хлестаков відвідує богоугодні заклади і т.д. Однак Гоголь зосередив усі дії в будинку городничого, тому що інакше це призвело б до подрібнення на більшу кількість картин (і це порушило б стрункість композиції).

Гюго вимагав, щоб усі дії відбувалися на сцені. Скріб, навпаки, віртуозно користувався повідомленнями. В “Склянці води” події, які відбувалися за сценою – одержання подарунків Мешемом від невідомої благодійниці, його дуель – поступово з'ясовуються. Загрожуючи одне одному викриттям, цими подіями послуговуються для боротьби Болінгброк і герцогиня. При викладенні фабули автор неодмінно торкається моментів характеристики дійових осіб, як вже було зазначено вище. Характер – це певна форма душевної динаміки, властивої людині. Це поняття психологічне. Образ же в драмі – це характер, який розглядається в естетичному плані. Тобто, поганий характер може бути дуже цікавим образом.

Образи-характери виступають у драматичному творі у взаємодії, в боротьбі, у потоці хвилюючих подій. Вони нерозривно пов'язані з фабулою, з драматичними ситуаціями і подіями. Характери розвиваються у рішучих конфліктах, зіткненнях і випробуваннях. Істотним моментом сюжету-фабули драматичного твору є вчинки дійових осіб, які за певної ситуації стають подіями. З

іншого боку, ряд вчинків визначає характеристику дійової особи. Змініть характеристику дійової особи – зміняться і її вчинки, виникне нова фабула п'єси. І навпаки, змініть фабулу, головні події п'єси, і це спричиниться до зміни характеристики дійових осіб.

Іноді ж досить важко зрозуміти, як, наприклад, у трагедії В.Шекспіра “Король Лір”, чому на початку трагедії цей гордий, свавільний “Король з голови до п'ят”, в кінці трагедії стає чуйним, співчутливим, мудрим: чи це пояснюється викривленнями характеру чи лише виявом прихованих рис, які причаїлися в душі героя трагедії ще до страшних випробувань долі.

Цілком зрозуміло одне, що сюжет і фабула нероздільні і взаємно впливають одне на одного, а вибір тієї чи іншої побудови твору залежить від автора.

АРХІТЕКТОНІКА І КОМПОЗИЦІЯ ДРАМАТИЧНОГО ТВОРУ

ОСНОВНІ ФОРМИ ОРГАНІЗАЦІЇ ДІЇ – АКТ, ПРОЛОГ І ЕПІЛОГ

Кожен драматичний твір має певну зовнішню структуру: він поділяється на частини, цілком очевидні, визначені у тексті (дії), на сцени (картини, епізоди).

У чому ж естетичний сенс такого поділу, наскільки він змістовний, чи відповідає глибинним закономірностям розвитку драматичної дії.

В переважній більшості сучасних постановок п'ятиактні шекспірівські трагедії грають у двох-трьох актах. Так вчиняє навіть Меморіальний Шекспірівський театр в Стретфорд-на-Ейвоні. Як триактні ставляться у німецьких театрах трагедії Ф.Шіллера. Нинішні спектаклі за “Ревізором” Гоголя два перших акти зливають в один. Часто-густо навіть одну й ту саму п'єсу в різних театрах грають з різною кількістю антрактів.

На перший погляд, може видатися, що поділ драми на окремі частини – не більш, ніж необов'язкова формальність. Однак цей висновок буде аж ніяк не обґрунтованим, хоча можна визнати, що порушення передбаченої автором кількості актів як відокремлених частин сценічної вистави, розділених антрактами, дійсно не зачіпають естетичних основ драми.

Нині у спектаклях пауз-антрактів стало значно менше, натомість кількість пауз-перерв не зменшилася. Інша річ, що перерви ці майже миттєві, суть же їх залишилася такою, як і була. Саме в цих перервах і корениться одна з суттєвих особливостей драми.

Відтворюючи дію від початку і до кінця, драма не зможе увібрати всіх подій, що виникають по ходу дії. Життєва ємкість такої драми буде досить мізерною (у такому разі дія повинна проходити в одному місці, співпадати в часі з часом сценічної вистави). Свого часу найближче до цієї схеми наблизились класицисти. Чому драма повинна вміститися в добу – ніхто з класицистів пояснити не міг. Воістину незрозуміло, чому в добу вміщувались події, які відбуваються протягом років. Для багатьох драматургів це було “прокрустовим ложем”, що ставало на заваді рухову драматургії вперед. Адже одна з умовностей драми полягає саме в тому, що перерва сценічної дії не означає перерви дії драматичної. Під час антракту в житті героя можуть трапитися будь-які події, пройде чималий час, за хвилину – якщо того вимагає сюжет – промайнуть день, рік, 10-річчя. Перенесення місця дії (як правило, воно пов’язане з розривом у часі), теж стає межею, яка відсікає певний етап дії. Будь-яка перерва викликає певну відокремленість. Так виникає окрема сцена.

Таким чином, антракт стає активним фактором організації дії. При цьому абсолютно байдуже, триває антракт півгодини (між актами) чи півхвилини (між сценами у сучасних спектаклях). Перерви ці можуть бути суто умовними – глядача сповіщають так чи інакше про початок нової сцени.

Деякі сучасні драматурги обмежуються лише поділом твору на сцени (Б.Брехт “Матінка Кураж”), віддаючи на розсуд режисера об’єднання в акти. Звичайно, це вже й не така новація. Ще Пушкін у “Борисі Годунові” відмовився від поділу твору на акти, що дало пізніше режисерам, особливо в оперному варіанті, можливість переставляти сцени, поєднувати їх в акти на свій погляд. Об’єднання сцен в акти, розчленування їх тривалими антрактами диктуються лише специфікою театрального спектаклю.

Психологічна причина поділу твору на певні частини полягає, передусім, у природних межах активності глядевого сприйняття в часі. Якщо цю межу перетнуто, глядач стомляється, його контакт з акторами слабшає, отже, один із важливих “співавторів” спектаклю втрачає творчу форму.

Кожна епоха, формуючи численними засобами впливу “психофізичну природу” глядача, встановлює тим самим різні межі тривалості спектаклю в цілому. Історія східного театру знає спектаклі, які відбувалися по декілька днів. Нормальний, рядовий спектакль китайського театру тривав по 8-10 годин, містерії у Західній Європі – до 3-х днів. Та це, звичайно, крайнощі. Хоча й історія так званого нормативного театру останніх століть переконує в змінності меж спектаклю і його окремих частин. Загальна тенденція така: глядач вимагає від спектаклю все більшої компактності, лаконічності у часі. Безсумнівна й інша закономірність: віддаючи перевагу спектаклям більш коротким, глядач зберігає творчу форму, активність сприйняття на більшому єдиному відрізкові часу; ледве витримуючи чотири антракти, він хоче і з неослабною увагою дивитися два акти, злиті воєдино.

Кількість актів встановити практично неможливо, а втім, питання про це дискутувалося протягом багатьох століть. Проте цілком зрозуміло, що акт – це досить великий за обсягом, завершений композиційно і відносно самостійний відрізок твору, який включає до свого змісту від однієї до декількох подій. Картина – це частина акту, яка теж має завершену побудову і включає одну подію. Кількість картин у акті ніколи не обумовлюється, все залежить від подійного ряду та волі автора.

Якщо ми зустрічаємо у драматичному творі розподіл на дії, то тут існує повна тотожність з актами (в перекладі з французької “акт” означає “дія”).

У сучасній драматургії досить часто зустрічається розподіл на епізоди (Б.Брехт, В.Вишневський, М.Погодін, О.Арбузов). Назву “епізод” маємо тоді, як п’єса складається з багатьох сцен, трохи коротших, ніж звичайні “середні” картини, в основному в п’єсах з фабульною основою, де подія є основною ланкою у розвитку дії.

Читач може помітити, що в деяких п’єсах дожовтневої доби існували “яви”, які датуються ще XVII ст.; для глядача така розбивка на появу кожної нової дійової особи нічого не дає, вона потрібна була лише режисеру й актору.

Загалом же, композиційні можливості драми настільки різноманітні, що знайти типізуєче визначення для кожної частини п’єси неможливі.

У сучасній драматургії лише деякі специфічні частини п’єси мають особливі назви. Це, передусім, пролог і епілог.

Пролог найчастіше виражається монологом “позасюжетного” персонажу. Генеалогія його сягає часів Есхіла, Софокла і Евріпіда, де він був органічною частиною, дієво пов’язаною з подальшим розвитком сюжету. Драматургія критичного реалізму відмовилася від прологу, починаючи з Шіллера, але настав час, коли позиція “об’єктивного” дослідника життя стала неможливою.

Драматургові вже не стає того, що скаже його герой, нехай найулюбленіший, його alter ego. Він хоче говорити сам, від себе. Час вимагає від людини абсолютної визначеності думки і дії. Поза цією визначеністю художник-громадянин немислимий. Митець уже не може стояти обіч і зберігати – бодай хоч зовні – маску байдужості. Він відчуває нездоланну потребу передати своє ставлення до людини і подій. Цей натиск особистості зламав звичайні межі драми. Одна з характерних прикмет сучасної драматургії – автор став однією з дійових осіб драми. Це – “ведучий”, “голос від автора”. Вони з’явилися у численних п’єсах – від Брехта до Лорки, від Вишневського до Арбузова. Те, що деяким сучасним драматургам не властиве використання прологу (Розов, Володін), зовсім не означає, що вони не сучасні. Однак у цілому підсилення ліричного початку стало характерним для сучасної драматургії. Воно виявилось, передусім, у відродженні прологу, але на якісно вищому рівні. Якщо раніше роль прологу була здебільшого інформаційною, то нині автори ставлять перед собою зовсім інші завдання. У п’єсі В.Вишневського “Перша Кінна” образ ведучого характеризується автором як “наша совість, наша пам’ять, наша свідомість, наше серце”. Ці слова з таким же успіхом можна віднести до творів М.Светлова, Б.Брехта, Г.Лорки, О.Арбузова та багатьох інших.

Завдання прологів – експозиція ідей, точніше – вираження ідей, які надалі, в процесі розвитку конфлікту, втіляться в образну форму. Є у них і інша важлива мета – показати авторське ставлення до того, що відбудеться на очах у глядача. З цією метою використовуються два прийоми – персоніфікація (уособлення) і конкретизація.

У першому разі пролог виконується особливим персонажем, який не входить до кола героїв драми.

У пролозі іншого типу, де послуговується прийом конкретизації, ми зустрічаємося з самими героями. Зазвичай, драматург звертається до нього тоді, як хоче показати події, що передували початку драматичної дії. Характерний приклад – “Без вини винні” О.Островського. Пролог дає картину гіркої долі “дівиці

благородного походження” Любові Іванівни Отрадіної, у підлобдуреної чиновником, якого вона палко кохала. Муров залишає її заради одруження з багатою нареченою. Водночас син її тяжко, можливо, навіть смертельно хворий. Між прологом (у Островського він називається першою дією з підзаголовком “Замість прологу”) і другим актом минає 17 років. Інше середовище – провінційні актори, жодного персонажа, знайомого з прологу. Лише згодом, в міру розвитку конфлікту, починають намічатися, а потім зміцнюватися зв’язки з минулим, зображеним у пролозі.

Пролог може бути створений і театральним колективом. Яскравим прикладом слугує пролог-саморекомендація дійових осіб до інсценізації казки К.Гоцці у театрі ім. Є.Вахтангова “Принцеса Турандот”. В інших випадках дійові особи з характерними для них фразами з твору з’являються до початку дії перед глядачем. Вони виражають своє ставлення до того, що надалі відбуватиметься на сцені.

Епілог – особлива форма фіналу. Від основного масиву дії він, як правило, відділений значним проміжком часу і підводить, так би мовити, “перспективні” підсумки дії, показує далекий результат драматичної боротьби. В естетичному тлумаченні епілог аналогічний до прологу, лише з тією різницею, що пролог служить “передмовою” до драми, а епілог – післямовою її.

Епілог, який у ХІХ ст., як і пролог, здавався зайвим анахронізмом, звернення до залу, віднесене лише до компетенції водевіля, в наші дні переживає своє друге народження. Епілоги не лише часто і ефективно використовуються, але й сприяють вирішенню соціально-моральних завдань. Таким можна вважати фінальний монолог після опущеної завіси в п’єсі Б.Брехта “Добра людина із Сичуані”, що немовби складається з двох частин. Перша – “вибачальна” за “нещасливий” кінець драми, друга – заклик глядачів – допомогти “зробити людину щасливою”. Заклик до соціальної активності, до перебудови світу, який голосно лунає в цьому монолозі, перетворює його на яскравий зразок політичної публіцистики у поетичній формі. Поряд з цим, формуючи ідею п’єси, він логічно завершує епічну драму Брехта.

У практиці поширений і епілог іншого типу – бездієвий, риторичний. Такі, наприклад, апофеози, які вінчають історичні п’єси (“Богдан Хмельницький” О.Корнійчука). Апофеоз зберігає деякі

зовнішні риси драматичної форми, але за суттю своєю він епічний, бо позбавлений конфліктного розвитку.

Викликає появу епілогу і уявлення автора про необхідний моральний ефект фіналу: в трагедії “Гамлет” історія принца датського завершилась, але п’єса про нього триває – раптом з’являється у супроводі своїх воїнів Фортінбрас, принц Норвезький, якому судилося продовжувати лінію Гамлета.

Існує епілог і як оцінка конфлікту від імені творців спектаклю, аналогічно до прологу. Все це закликає поглибити, підсилити або уточнити враження глядача від розв’язки.

Звичайно, аналіз архітекτονіки, тобто зовнішньої побудови твору, дає можливість для постановника, в результаті аналізу, акцентувати ті чи інші моменти, переставляти згідно з задумом ті чи інші сцени. Однак для повного втілення ідеї драматурга та надзавдання режисера вкрай необхідно правильно проаналізувати внутрішню структуру твору, тобто композицію.

КОМПОЗИЦІЯ ДРАМАТИЧНОГО ТВОРУ

Слово композиція походить від латинського *componere*, що означає – складати, будувати. Композиція – це послідовність і відповідність частин, об’єднаних в єдине естетичне ціле; це визначення відноситься до всіх родів, видів і жанрів літератури. Однак для теорії драми це поняття особливо важливе; можна навіть сказати, що тут воно виступає в новій якості.

Внутрішня структура роману як жанру “розкута” і не ставить перед автором ніяких обмежень. Призначення ж драми бути представленою на підмостках сцени вимагає, щоб обов’язково враховувались природні межі втомлюваності глядача. Цей, на перший погляд, суто психологічний фактор стає в драмі естетичним. Розміри драми варіюються у відносно жорстких рамках – умова, невідома романісту чи поету-лірику. Звичайно, межі ці історично мінливі, але в кожному дану епоху майже універсальні.

Ще більш суттєва інша вимога, яка випливає з природи драми. Драма, як вказувалось вище, повинна бути наскрізь дієвою. Розгортаючи сюжет, автор весь час відчуває натиск матеріалу чужого, а іноді й ворожого для драматургічної форми. Будь-яка життєва колізія вбирає в себе не лише драматичне, дійове, але й те,

що не може бути зведене до дії чи виражено дією. Необхідна цілеспрямованість єдиної дії.

Необхідно побудувати п'єсу. Реальна життєва модель слугує лише первинною наміткою до плану, остаточне ж його оформлення залежить від митця.

Слово “композиція” в літературу прийшло з мистецтвознавства в ХІХ ст., а ще у ХVІІІ ст. Д.Дідро композицію називав “планом” і стверджував, що найрідкісніша властивість драматурга – це “талант до розташування сцен” [4].

Питання композиції, як і інші важливі проблеми драматургії, вперше були осмислені в “Поетиці” Арістотеля. Він фіксує основні елементи зовнішньої побудови трагедії – “пролог, епісодій, ексод і хорова частина, яка ділиться, в свою чергу, на парод і стасим; останні частини загальні для всіх хорових пісень [1, 658]”. Одну з позитивних якостей “Ревізора” Бєлінський вбачав у тому, що гоголівська комедія починається з початку і закінчується в кінці. На перший погляд звучить парадоксально: як же може бути інакше? Однак варто звернутися до ряду драматичних творів, щоб переконатися – так буває далеко не завжди. Ось уже дія вичерпана, а герої все ще говорять, відбуваються ще якісь події, коло замикається вдруге. А іноді буває так: завіса піднялася, персонажі обмінюються репліками, вибухають монологами (“Платон Кречет” О.Корнійчука), а глядач чекає, коли з'ясується розстановка протилежних сил і розгорнеться драматична боротьба, іншими словами – коли почнеться п'єса.

Отже, виникає перше завдання – правильно визначити вихідну ситуацію – першооснову виникаючого конфлікту.

Деякі (інколи дуже важливі) експонуючі відомості глядач отримує ще до того, як піднялася завіса. Адже сама назва п'єси може служити експонуючим моментом. Давньогрецька трагедія, наприклад, виносить у заголовок ім'я героя міфу, комедія ж, що розвиває проблематику приватного життя, має, як правило, назву, яка не піддається (до ознайомлення з п'єсою) сюжетній та ідейній розшифровці. Вже в цьому виявилось звернення двох жанрів до різних сфер життя громадянина полісу: трагедія трактує загально-значуще, комедія – приватне.

Ця закономірність зберігалася і в драматургії середньовіччя, в полярних жанрах – містерії і фарсі, і в ренесансній, а потім класицистичній трагедії і комедії. Лише романтики порвали з цією традицією, хоча і вони, і майстри реалізму цінували експонуючі

можливості назви. Показовими щодо цього є п'єси О.М.Островського: назви його комедій або передують, або заперечують моральний підсумок драматичної дії (“Правда-добре, а щастя краще”, “Не все коту масляна”, “Скажені гроші” і т.д.). Назви п'єс Горького – “Міщани”, “Варвари”, “Дачники” – висловлюють авторське ставлення до героїв, авторську оцінку, служать ідейним орієнтиром для глядача і читача.

Жанрове визначення, дане автором, теж експонує п'єсу, будучи для глядача свого роду емоційним камертоном: “трагедія” заздалегідь налаштовує на сприймання сумного, комедія викликає бажання відвідати тих, хто любить посміятися.

Звичайно, сучасні драматурги розширюють значення жанрового підзаголовка – від звичайної інформації він підноситься до узагальнення образної структури. Драма “Смерть комівожера” так охарактеризована А.Міллером: “Деякі приватні розмови в двох діях і реквієм”. П'єса про долю дрібного англійського бізнесмена “Корнеліус” отримала у Д.Прістлі підзаголовок: “комерційна справа у трьох звітах”.

Важливу експозиційну функцію виконує список дійових осіб. Афіша знайомить читача з місцем і часом дії, з іменами персонажів. Саме по собі ім'я персонажа часто-густо передбачає характер. Загальні імена, прізвища, прізвиська отримали у світовій літературі значне поширення від Арістотеля – до наших днів. Прикладів тут надзвичайно багато:

Грибоєдов – Молчалін, Скалозуб, Репетілов,

Гоголь – Ляпкін – Тяпкін.

Островський – Дикой, Кабаниха, Большов,

Корнійчук – Часник і Галушка, Огнєв і Горлов.

Афіша вказує ще на деякі експонуючі моменти, наприклад, місце дії: Брехт у п'єсі-притчі “Добра людина із Сичуані” місце дії визначає так: “Дія відбувається в головному місті старої провінції Сичуань, але могла б відбуватися в будь-якому місці на землі, де людина експлуатує людину”.

Проте, на жаль, афіша, за своїм характером, виконує експозиційну функцію лише для читача. Глядач, який прийшов на спектакль і не має програми, повинен зрозуміти все, про що повідомляється в афіші, із сценічної дії.

Таким чином, наявність афіші не звільняє драматурга від необхідності дати достатньо ясну експозицію в самому тексті. Експозиція – це введення до дії.

Засоби експонування різноманітні, та найчастіше зустрічаються два види експозиції – пряма і зворотна. Перша – це представлення від самого початку героя твору і заявка на розкриття теми з його вуст, як, наприклад, у п'єсі О.Корнійчука “В степах України”, О.Островського “Свої люди – поквитаємося” та деяких інших. Проте, у більшості п'єс драматурги використовують експозицію зворотну. Якщо в першому разі минуле освітлюється раптом немов снопом променів, то в другому – воно висвітлюється поступово (у розмовах, діалогах, монологів). Минає іноді цілий акт, і тоді лише стає ясною вихідна колізія.

Драматургам “скрібовського” напряду деталізована експозиція характерів і обставин здавалася прикрим анахронізмом. Не ставлячи перед собою певних серйозних моральних завдань, вони зосередили свою увагу на конструюванні хитромудрої інтриги.

Експозиція дієво готує зав'язку; остання реалізує конфліктні можливості, закладені і більш чи менш відчутно розвинуті в експозиції. Зав'язка – це перша подія, яка порушує рівновагу в дії і тим самим розпочинає конфлікт. Експозиція і зав'язка являють собою нерозривно злиті елементи єдиного початкового етапу драми, утворюють джерело драматичної дії. Інакше, якщо експозиція – це демонстрація сил, готових до битви, то зав'язка відкриває її.

У п'єсі О.Корнійчука “Платон Кречет” гості збираються до головного героя на день народження і про нього ми дізнаємося тільки від інших, які виявляють те чи інше ставлення до Платона. З появою героя, його зіткненням з Аркадієм і Лідією, проект якої він заперечує, попри ліричних почуттів щодо неї, починається безпосередня драматична боротьба і зав'язка – невдала операція Кречета сприймається як черговий ступінь тієї драматичної боротьби, неминучістю якої перейнята вся експозиція.

Існує й інший принцип початку драми. В трагедії Софокла “Цар Едіп” її головний герой, борючись із чумою, яка косила фіванців, вирішив звернутись за порадою до дельфійського оракула. Виявляється, боги розгнівались на фіванців за те, що серед них живе, ніким не впізнаний і не покараний, убивця Лайї. Едіп проклинає вбивцю і хоче будь-що знайти його, тобто конфлікт зав'язав сам винуватець біди.

Одне з важливих завдань експозиції – підготовка появи головного героя. Звичайно, тут не може існувати ніяких правил, але в переважній більшості творів на початку п'єси ми не бачимо героя. Коли ж він з'являється, напруга посилюється, немов стискається пружина дії, вона стає більш стрімкою, насиченою. Ось, наприклад, у Шекспіра: Яго виливає Родріго всю свою ненависть до Отелло, під'юджує його на скандал біля дому Брабанціо; глядач знає вже про щасливу любов мавра і дочки сенатора, про жагучі ревності Родріго, про перевагу, надану губернатором молодому Кассіо перед “старим рубакою” Яго – і лише після цього на сцені з'являється Отелло.

У початкового етапу драми – свої естетичні завдання. Встановлення зв'язків минулого і сьогодення, роз'яснення вихідних моментів не вичерпується на цьому етапі. Такі містки можуть перекидатися на будь-який відрізок драматичного твору.

Після того, як сили зосередились на своїх позиціях, відбулися перші зіткнення різних думок, прагнень та інтересів, розпочинається драматична боротьба. Віднині дія розвивається нестримно, напруга її посилюється. В побудові п'єси настає найскладніший етап, передусім, тому, що він охоплює основний масив дії. Одне зіткнення тягне за собою інше, чаша терезів схиляється то в один, то в інший бік, вводяться до дії нові сили, виникають непередбачені перешкоди, і в кожній п'єсі по-різному.

Конструктивно єдина дія в драмі будується із сукупності “циклів дії”, які мають всі ознаки драматичної композиції: експозиція, зав'язка, кульмінація, розв'язка (катастрофа). Цикли – це завершені драматичні битви, які, в свою чергу, розпадаються на окремі поєдинки. Таким чином, дія в драмі являє собою ланцюг поєдинків, успіх в яких весь час змінюється. Динаміку драми породжує саме мінливість успіху чи невизначеність результату окремого драматичного зіткнення. Проте кожен з цих циклів повинен у порівнянні з попереднім знаменувати собою більш високий етап розгортання конфлікту, загострювати суперечності; до останнього етапу – розв'язки – дія розвивається за наростанням, напруга все збільшується, наступає кульмінація твору.

Деякі теоретики дотримуються думки, що мовляв, є момент вищої напруги (кульмінація), а після нього настає спад дії. Як дотепно відмітив один із теоретиків драми, дотримуватися подібного погляду означає гадати, що по здійсненні кульмінації глядачі залишаються в театрі із ввічливості. Помилковість розуміння

кульмінації призвела до того, що деякі теоретики взагалі відмовилися від терміна. Кульмінація ж дійсно існує в кожному творі, більше того – вона є одним з найважливіших елементів драматичної структури. В розвитку дії є певний рубіж, який знаменує рішучий поворот: змінюється характер боротьби, розв'язка насувається нестримно. Цей рубіж і є кульмінацією.

Поїхавши з Паратовим за Волгу, Лариса з “Безприданниці” Островського тим самим відверто повстала проти святенницької моралі в ім'я вільного почуття. У суспільстві, побудованому на купівлі і продажу, їй більше місця немає.

Арістотель надавав величезного значення кульмінаційному моменту, називаючи його “межею, з якої настає перехід до щастя від нещастя чи навпаки [1, 654]”. Це визначення точно виражає суть кульмінації. А визначити її можна, лише розуміючи внутрішню обумовленість ідейної і композиційної структури п'єси. Точно знайдена кульмінація – запорука правильного ідейного звучання спектаклю, саме в ній міститься у найбільш концентрованому вигляді його ідея.

Складність визначення кульмінації полягає і в тому, що вона може бути архітектонічно складною, складатися із кількох сцен (як, до речі, в тій же “Безприданниці”). Спроби встановити її точне місце в драматичній композиції – безперспективні. І тривалість кульмінаційного моменту, і його місце в кожному окремому разі визначаються стильовими і жанровими особливостями п'єси, але, передусім, – стильовим завданням. Незмінне лише одне – кульмінація знаменує собою злам у ході драматичної боротьби.

А після кульмінаційного моменту напруга не спадає, дія не рухається донизу. Звичайно, максимальна напруга в “Ромео і Джульєтті” викликає загибель героїв, у “Грозі” – самогубство Катерини і т.д.

Наростання дії – це загальна закономірність для кожного твору, яка не знає винятків. Вона торкається усіх жанрів, творів будь-яких композиційних структур. Для підсилення напруги драматурги використовують цілий ряд технологічних прийомів, які інакше в теорії драми називають імпульсами сходження. До них належать:

1). Введення нових фабульних або сюжетних мотивів. У п'єсі О. Корнійчука “Загибель ескадри” балтієць передає наказ потопити флот. Це викликає розкол у комітеті. Гайдай виступає проти Стрижня і Оксани, що, в свою чергу, створює драматичні перипетії. Від'їзд

Тихона у п'єсі Островського “Гроза” робить можливою зустріч Катерини з Борисом.

2). Напруга підсилюється, коли виникають непередбачені героєм (і глядачем) перешкоди, які заважають здійсненню задуманого (відмова Паратова одружитися з Ларисою після повернення із-за Волги); “Чумний карантин”, який перепинив шлях посланцю брата Лоренцо, в “Ромео і Джульєтті”.

3). Введення в дію нових протилежних сил, поява спільників у тому, чи іншому таборі неминуче загострює і ускладнює боротьбу. Сюди ж належить перехід героя з одного табору до іншого. Наприклад, Емілія з трагедії “Отелло” дуже кохає свого чоловіка Яго, і все ж вона викриває його підступні дії.

4). Ослаблення напруги. В драматичних творах є сцени, які завершуючи певний етап дії, дають необхідну розрядку і готують (за контрастом) подальше посилення напруги. Яскравим прикладом цього є матроський бал в “Оптимістичній трагедії”. Іноді уповільнення дії переслідує іншу мету: заповнити “паузу” перед подією чи звісткою, якої з нетерпінням чекає глядач.

Тимчасове ослаблення напруги викликається не тільки потребами композиції, але й психологією глядача. Для того, щоб знову набути активної форми, після ослаблення глядачевого сприйняття, він повинен мати перепочинок. Цей перепочинок і дають переходи дії в інший план (фабульний, емоційний).

Кожен твір, а відповідно і його композиція повинні певним чином завершитися, тому необхідно чітко визначити, для чого існує розв'язка п'єси. Проблема композиційного завершення драми якнайтісніше пов'язана з відповідним моральним ефектом від неї.

Арістотель висунув поняття катарсису – трагічного очищення. Теоретики всіляко тлумачать цей термін, але ми обмежимося безсумнівним і, на наш погляд, головним, що міститься у цьому понятті – моральне очищення. Воно має однаковий стосунок до всіх жанрів драматичного мистецтва і знаходить свій очікуваний вияв у фразі О.С.Пушкіна “... над вымыслом слезами обольюсь”.

У розв'язці – зосередження морально-етичного пафосу драми. Можна стверджувати, що лише розв'язка дає уявлення про задум автора, підкреслює цінність ідей, принципів, закладених у творі.

Вибір розв'язки диктується не тільки об'єктивною логікою характерів і обставин, але й фактором суб'єктивним – волею автора, спрямованою його світоглядом, суттю морального завдання. Багато

історико-революційних п'єс, ситуативно близьких до “оптимістичної трагедії”, завершуються примітивно мажорним фіналом – допомога прибуває вчасно, герої, які пройшли тяжкі випробування, врятовані. І Вс. Вишневському як автору теж нічого не варто було врятувати комісара. Та комісар помирає, самою кончиною своєю поправши смерть і стверджуючи велич своєї справи.

Серед сучасних письменників різко виділяється побудовою, і особливо завершенням, своїх творів, які практично всі інсценізовані й екранізовані, Б.Васильєв. Читачі і глядачі у своїх листах часто-густо просять його врятувати своїх героїв, чи, принаймні, хоч когось із них залишити в живих (“А зорі тут тихі”, “У списках не значився”, “А завтра була війна” і т.д.). Автор же відповідає, що його герої, наділені цілісними характерами, за обставин, до яких вони потрапили, інакше поводитись не можуть, тобто характеристика героїв і обставини об'єктивно призводять до трагічного фіналу.

Втім, коли вибір навіть зроблений, а характер розв'язки авторові ясний, він ще має визначити її конкретні форми і місце в драматичному конфлікті.

Загибель Гамлета вирішена не самим фактом вступу у двобій з королем-узурпатором, але й світоглядом Шекспіра, переконаного в тому, що подібний двобій неминуче закінчиться загибеллю для носія ідеалів розуму і людяності. Для Шекспіра така розв'язка закономірна.

У деяких концепціях (екранізаціях Лоуренса Олів'є) загибель Гамлета випадкова (отруєний спис). Таким чином, двобій з Клавдієм означав лише певний етап боротьби, за яким могли мати місце й інші.

В ряді сучасних театрів загибель Гамлета трактується як наслідок слабкості його характеру, його невпевненості у собі і т.д.

У певному розумінні будь-яка розв'язка випадкова, але автор завжди керується вимогами жанру і характерами героїв.

Трагічна розв'язка має моральний ефект (катарсис) за двох випадків:

1) через нещасливий збіг обставин виключно зовнішніх обставин, гинуть прекрасні душі;

2) зовнішні випадковості повинні бути у повній згоді з внутрішньою природою цих прекрасних характерів.

У самому зверненні до випадкового мотиву, який вирішує конфлікт, має відобразитися суттєва риса дійсності. Добролюбів стосовно випадковості розв'язок у творах О.Островського твердив, що це пояснюється непослідовністю і нелогічністю самої дійсності

того часу, в якій важко було б знайти торжество розуму. Самодурний норов, характерний для “темного царства” цілком відповідає несподіваним діям і невмотивованим вчинкам героїв. Надати логіки тому, що в самому житті позбавлене її, значить піти супроти істини.

Саме у розв’язці з особливою гостротою виявляється і розходження, розрив об’єктивної логіки зображення. Наприклад, фінал “Тартюфа” Мольєра – несподіване, невмотивоване перетворення драми на комедію.

Таким чином, у розв’язці драми вирізняють два типи випадковості:

- 1) випадковість як засіб завершення фабули;
- 2) випадковість як форма завершення конфлікту.

Розв’язка встановлює рівновагу, порушену у зав’язці: конфлікт вичерпаний, протиборство однієї із сторін зламане, отримана перемога. Ми бачимо, що композиційно розв’язка розміщена у фінальній частині. Проте, подібно до зав’язки, розв’язка не завжди концентрується в одній сцені, не зводиться до одного акорду. Розв’язка “Грози” – не лише сцена самогубства Катерини, а й наступна сцена, де Тихон, страждаючи з приводу смерті дружини, водночас заздрить їй – саме в цьому морально-філософський сенс п’єси.

Драма не існує в “чистому” вигляді – вона має ліричні чи епічні напластування (а частіше – контамінацію тих і інших).

Саме цим і пояснюється можливість введення бездієвого фіналу (апофеоз) або ліричного за своїм характером фіналу, який може бути виражений у масштабному епілозі або зведений до заключної репліки.

ЖАНРИ ДРАМАТУРГІЇ

ПОНЯТТЯ ПРО ЖАНР

Жанр – це внутрішній підрозділ, який історично склався у всіх видах мистецтва. В кожній галузі художньої діяльності жанрова диференціація особлива, і все ж існують загальні для всіх мистецтв принципи жанрового розподілу. Принципи ці (а відповідно, й визначення жанру) різноманітні і взаємно перетинаються, що породжує множинність поглядів на саму проблему жанру.

Так, наприклад, існує жанрове визначення за предметом зображення: наприклад, історична, сімейно-побутова, детективна, науково-фантастична та ін. – в літературі, драматургії кіномистецтва, в живопису (пейзаж, портрет, натюрморт).

Другий принцип утворення жанру – за ідейно-оціночною позицією художника, тобто в тому, як він розглядає те чи інше явище: зовні об'єктивно, іронічно, гнівно-негативно. Звідси і з'явилися жанри трагедія, комедія, драма.

Існує і третій принцип визначення жанру – за засобами побудови художнього образу, що дозволяють поєднати одиничне і загальне за найрізноманітніших пропозицій – від висунення на перший план документально-фактичного боку розповіді до повної підлеглості зображення виразу абстрактної думки. Тут знаходять собі місце художній нарис, документальна драматургія, алегоричні і портретні пам'ятки як скульптурні, так і словесні.

Таким чином, поняття жанру багатопланове, і в кожному виді мистецтва існує специфічна система жанрів.

Оскільки нормативна теорія драми, що вийшла з театральної драматургії є базою розвитку драматургії інших видів мистецтв, ми розглянемо поняття жанру, яке впливає саме зі сценічного втілення драми.

Загальне визначення жанру звучить так: жанр – тематична і технічно усталена форма художньої творчості, яка виникла в тому чи іншому виді мистецтва і визначається специфікою об'єкта і способом відображення дійсності. В контексті театральної драматургії визначення жанру значно спрощене: жанр – спосіб відображення дійсності під тим чи іншим кутом зору, втілений в тому чи іншому образі. Для того, щоб зрозуміти це визначення, необхідно детальніше зупинитися на понятті художнього образу.

Образ – специфічна форма відображення дійсності в мистецтві, основний продукт художньої творчості, що характеризується особливою здатністю естетичного впливу на людину. Своєрідність образу – у чуттєво-емоційній природі, досяжній духовному переживанню. До форми художнього образу належать його композиційно-сюжетна побудова, стильові і жанрові особливості втілення у чуттєвому матеріалі – словах, звуках, фарбах. Це означає, що образ може створюватися різноманітними способами і навіть мати свою типологію, що далі ще нами розглядатиметься.

Повернемося ж до тлумачення поняття жанру. Г.Товстоногов у лекціях студентам пояснює це просто: ось предмет, і ми його повинні відобразити. Поставимо проти цього предмета дзеркало. Якщо взяти звичайне дзеркало і поставити напроти предмета, ми побачимо його точний відбиток у дзеркалі, тільки у зворотному ракурсі. Однак якщо взяти не звичайне дзеркало, а з опуклою лінзою, то відображення буде іншим. Якщо, до того ж, дзеркало поставити не прямо, а під кутом, то віддзеркалення ще більш якісно зміниться [11, 170].

Як же визначити жанрову природу драматичного твору? Тут є кілька моментів, завдяки яким це можна зробити. По-перше, спосіб відбору обставин (Достоевський, наприклад, часто розпочинає кожен сцену з того, чим могла б закінчитися найнапруженіша п'єса; у Островського вільна і спокійна плинність дії). По-друге, авторський задум, без розуміння якого також важко визначити жанр, потрібно знайти кут зору автора, подивитися його очима на п'єсу, спробувати віднайти той творчий імпульс, який спонукав його до створення художнього твору. Так, визначення жанру у сучасних авторів (Дворецький – “Людина зі сторони”, Бокарев – “Сталевари”) потрібно, мабуть, віднаходити (здійснювати) у тих проблемах, які привнесла науково-технічна революція, у тих суперечностях, які вона створила і викликала до життя конфлікти великої напруги.

Крім того, у визначенні жанру може допомогти уважне читання діалогу і ремарки.

Деякі сучасні теоретики визнають жанрову диференціацію застарілою і знімають навіть проблему жанру. Однак справа, мабуть, у тім, що розробка теорії жанру в драматургії повинна бути вільною як від уявлення про вічні і абсолютні межі між ними, так і від негативного ставлення щодо стійких ознак жанру. До останніх належить, передусім, стиль – стійка цілісність чи спільність образної системи, засобів художньої виразності, образних прийомів. Це – індивідуальна манера, виклад драматурга, а також стиль епохи (античний період, готика, “псевдонародний” та ін.). У ранні епохи індивідуальний стиль автора підкорявся стилю загальному, але в період Відродження значення індивідуального стилю різко зростає. Яскравим взірцем цього слугує драматургія Шекспіра – його твори не вичерпуються загальною характеристикою стилю епохи.

У сучасному суспільстві проблеми стилю пов'язані з розмаїттям вільно існуючих нарівні один з одним художніх стилів, що відкриває можливості для виявлення багатства індивідуальностей і

національних культур (В.Шукшин, А.Макайонук, О.Коломієць, Ч.Айтматов та ін.). Всі вони різні, але в кожного діє наскрізний принцип побудови художньої форми, який має єдину тональність і цілісність.

І все ж, при всій складності розгляду питання ми звернемося до аналізу жанрів, які склалися історично задовго до наших часів і утвердили своє існування.

Чільне місце серед них займає трагедія.

Трагедія – драматичний жанр, для якого характерні гострота і непримиренність конфлікту великого соціального (історичного) значення. Герой трагедії помиляється і неминуче гине. Загальним джерелом розвитку європейського театру послужило давньогрецьке мистецтво. Представлена високими зразками, давньогрецька трагедія V ст. до н.е., розквіт якої пов'язаний з рабовласницькою демократією, містить у собі величні картини трагічних зіткнень родових традицій з новим державним порядком. Такі “Агамемнон” Есхіла, “Цар Едіп” і “Антигона” Софокла, “Іпполіт” і “Медея” Еврипіда та ін.

Арістотель, який у теорії немовби підсумовував здобутки цих авторів, підкреслював, що трагедія викликає страх, змішаний із співчуттям [1, 658].

Антична трагедія потрясала еллінів, викликала катарсис.

У середні віки християнський світогляд, проникнутий аскетичною мораллю, виключав можливість існування жанру трагедії, немислимого без вільної особистої ініціативи. На той час не існувало світського реалістичного театру. В епоху Відродження трагедії Шекспіра і його сучасників у Англії, Лопе де Вега в Іспанії та ін. відтворювали видовище трагічної боротьби нових життєвих начал з феодалними традиціями, які були опорою старого існування (“Ромео і Джульєтта”, “Гамлет”, “Овече джерело”, “Зірка Севільї”), а також зіткнення народних гуманістичних ідеалів з егоїзмом зростаючих капіталістичних відносин (“Отелло”).

У XVII і XVIII ст. у європейському театрі панувала трагедія класицизму, яка набула найбільш розвиненої і закінченої форми у Франції. Джерелом основних колізій трагедії класицизму була подвійна історична роль абсолютної монархії, яка народила ідеї правової держави і національного життя, але поряд з цим продовжувала спиратися на феодалні сили. Трагедія класицизму (“Сід”, “Горацій” П.Корнеля) відобразила трагічні протиріччя між

патріотизмом передових людей суспільства і сваволею абсолютної монархії.

Боротьба буржуазії проти феодалізму і соціальної нерівності у XVIII ст. знайшла відображення в трагедіях німецьких драматургів Г.Лессінга (“Емілія Галотті”) і Шіллера (“Розбійники”, “Підступність і кохання”). Величним твором цієї доби стала трагедія “Фауст” Й.В.Гете.

У російській літературі трагедійна лінія представлена лише творами О.С.Пушкіна (“Борис Годунов”, “Маленькі трагедії”) та О.К.Толстого (“Смерть Іоанна Грозного”, “Цар Федір Іоаннович”, “Цар Борис”).

В українській літературі трагедійне начало мала епічна поезія Т.Шевченка, в драматургії ж трагедій не існувало, бо не існувало досить довго професійного театру. В радянські часи, якщо й мала трагедійна драматургія (М.Куліш), то вона практично відразу ж була заборонена.

Мабуть, ще попереду чекає на глядача українська трагедія, бо, незважаючи на те, що наведені нижче слова М.Горького, стосувалися інших часів, вони актуальні й сьогодні: “Ми живемо в епоху, глибоко, небувало, всебічно драматичну, в епоху напруженого драматизму процесів руйнування і творення [3, 603]”.

Трагедія, таким чином, завжди зображала конфлікти максимально суспільного значення.

Герою трагедії властива максимальна сила – сила розуму, почуття і, передусім, дійової енергії. Порушення закону можливе лише тоді, коли на нього заміряється сильна людина; боротьба набирає трагічного характеру, коли проти фатальних приречень повстає людина, відзначена виключною значущістю (Прометей, Едіп, Антігона). Це якраз пояснює, чому ми часом не можемо назвати трагедією п’єсу, хоч там теж має місце загибель героя. Адже, наприклад, героїня “Грози” Катерина слабка і не здатна на особисту боротьбу, хоча елементи трагічного тут, безперечно, є – пророцтво божевільної, картина страшного суду, яку героїня помічає на стіні каплиці, віщі голоси і т.п., але характеристика героїні і лінія її поведінки не дають можливості назвати п’єсу трагедією.

Трагедія, як вказував Арістотель, зображає згубну помилку. Герой трагедії помиляється, він без вини винний. Трагічний герой діє без злого наміру, *bona fide*, і “трагічна провина” його пов’язана з добросовісною помилкою. Едіп не знав про те, що вбиває свого

батька і одружується на власній матері, і він добросовісно бореться з підозрами і обвинуваченнями у злочині на його адресу.

Словом, антична доля (“фатум”) викликала помилку і карала за неї.

“Трагічна провина” шекспірівських героїв – це нестримне прагнення особистості на шляху пристрастей. “Фатум” не зовні, а в самих героях, в їхній жазі життя, в їхній неприборканості. Наявність у героя не лише бурхливої пристрасті, але й здатності до страждання – теж характерна риса трагедійного героя. Засуджуючи злодіяння Макбета, ми дивуємося його душевній силі, бо страждання його безмірні.

Поняття помилки в трагедії, як бачимо, модифікується.

Нині трагедія трактується як конфлікт особистості і суспільства, якщо герой, звичайно, не ідеальний. При цьому зовсім не обов’язкова смерть, а мотив загальної приреченості, самотність. Справа не в тому, що за пророцтвом Макбет загине, а трагедія в його деградації як особистості, а він і є персоніфікацією суспільства, отже, він втілює хворобу суспільства. Едіп, до речі, фізично теж не знищений, але існує його громадська смерть.

Крім того, сучасна драматургія часто називає трагедію героїчною драмою. На прикладі “Оптимістичної трагедії” можна переконатися, що яких би виходів не шукали теоретики (мовляв, у героїчній драмі герой має рацію), але трагедія, бодай і оптимістична, не перестає бути трагедією.

Протилежність трагедії – комедія виникла в античні часи як пародія на “серйозні” теми трагедії, і почуття та емоції теж викликали інші, а саме сміх як особливий засіб впливу.

Смішне як об’єкт дослідження являє собою особливу складність тому, що при аналізі цей об’єкт зникає. Пізнання гасить сміх. Тоді як, аналізуючи будь-який драматичний момент, ми зберігаємо враження зворушливого чи жахливого, будь-який анекдот, якщо його аналізувати, перестане здаватися смішним.

Смішна в людині невідповідність того чи іншого положення чи руху, фізичного чи душевного, з тим, що нам видається нормальним. Смішним є порушення норм здорового глузду чи житейського укладу, порушення норм етичних, естетичних чи інтелектуальних; проте це порушення не повинно викликати страждань – ні в того, хто його вчинив, ні в оточуючих. Страждання знищує сміх. Коли хтось на вулиці впав, його безладний рух може викликати сміх, але якщо у

постраждалого виявиться пошкодження руки чи ноги, сміх відразу уривається.

Нарешті, в смішному істотним є момент гострої несподіванки. Очікування чогось страшного саме по собі болісне і може підсилити страждання. Чекання смішного тільки розхолоджує. Момент гострої несподіванки сприяє сміхові, який, до того ж, імпульсивний. Тоді як страждання і співчуття можуть бути тривалими і безперервними, сміх виникає спалахами.

Відтінки і градації сміху досить різноманітні – починаючи від добродушного до саркастичного.

Усі перелічені вище особливості сміху використовуються авторами у драматичних творах і, залежно від відтінку сміху, належать до того чи іншого жанрового різновиду.

Модифікація комедійного жанру протягом століть була не менш глибокою, ніж у трагедії. Вона здійснювалась за двома напрямками:

1) від фарсу до комедії, від грубого гумору, від жартів і жестів, з нашого погляду часом непристойних, до тонкого психологічного гумору; від “Лізістрати” Арістофана, від Плавта і Теренція до гумору Мольєра, Грибоедова і Гоголя;

2) поряд з чистим комедійним жанром – створення більш складного – шляхом змішування смішного і зворушливого, комедійного і драматичного.

Шекспір поєднував елементи комедійної ексцентрики, яка сягала фарсу, з елементами поетичного драматизму (“Багато галасу даремно”).

Лопе де Вега називав усі свої п’єси комедіями, навіть п’єсу з трагедійною інтонацією (“Зірка Севіль”).

Поєднання комедійних викриттів зі зворушливим драматизмом характерне для ряду комедій Островського (“Таланти і шанувальники”, “Остання жертва”).

Щаслива розв’язка багатьох п’єс, які викликали співчуття до позитивних персонажів, спонукала авторів називати їх “комедіями”.

І все ж, які основні ознаки комедійного жанру?

Сприйняття смішного різне, залежно від аудиторії, але ми здійснюватимемо аналіз, враховуючи задум автора.

Класифікація комедійного жанру досить умовна, та скористаємося нею, щоб легше було на практиці орієнтуватися. Теорія і практика драми пропонують наступні різновиди в жанрі комедії: побутова, комедія характерів, комедія положень і сатирична

комедія. Побутова комедія висвітлює комедійний конфлікт, типовий для того чи іншого соціального середовища (“Шельменко – денщик” Квітки-Основ’яненка, “За двома зайцями” Старицького); комедія положень базується на створенні конфлікту завдяки нестандартним ситуаціям (“Іронія долі, або з легким паром” Брагінського і Рязанова, “Дванадцята ніч” Шекспіра); комедія характерів торкається психологічних характеристик героїв і розвиває боротьбу характерів (“Приборкання непокірної” Шекспіра).

Значно відрізняється від названих вище комедія-сатира, яка чітко вказує не на предмет, а на зміст комедії. Якщо для всіх різновидів властиві усмішка, добродушність, в кращому разі, іронія, то для сатири характерні викриття чи то моральних вад, чи дурість, небезпечна для суспільства. Не може бути комедії “без правди і злості”, – писав Гоголь.

Сатира – один з найважливіших різновидів у жанрі комедії. У всі часи комедія висміювала характерні вади епохи – лицемірство Тартюфа, насильство графа Альмавіви, скупість і самодурство купців московського Замоскворіччя. У всіх цих комедіях автори користуються сміхом як знаряддям викриття. Непорозуміння в комедії набуває сенсу лише в тому разі, якщо воно веде до викриття; інакше це комедія – жарт.

Таким чином, комедія – драматичне зображення конфлікту, викликаного якимось шкідливим для суспільства прагненням, в результаті чого виникає сміх. Проте комедія не лише виховує і повчає, викриває і таврує; вона розважає і забавляє.

Комедія, як усякий драматичний твір, є боротьба, але така, що смішить. “Скупий” Мольєра і “Скупий лицар” у Пушкіна – це різні твори за жанром, тому що боротьба у них носить різний характер.

Дійові особи в комедії не повинні страждати глибоко. Якщо в драмі і трагедії боротьба йде не на життя, а на смерть, то комедійна боротьба має бути жорстокою. У комедії чистого жанру не повинно бути жахливих сцен і положень. Комедійного зловмисника Тартюфа мусять заарештувати, але тортури і страта в такому жанрі неможливі.

Наша здатність до співчуття пов’язана з нашими симпатіями і антипатіями. Тому чим неприємніший герой комедії, тим більше він може страждати, не викликаючи у нас жалю, не виходячи з комедійного плану.

Дійові особи комедії не спричиняють одне одному надмірних страждань – звідси бадьорий, мажорний тон комедії. Сам характер

героїв комедії звичайно не пристосований до страждань. У драмі боротьба болісна, потрібно подолати всілякі труднощі, на героя чатують тяжкі випробування. Комедійний же герой відрізняється або незвичайною винахідливістю, спритністю, які рятують його в багатьох ситуаціях (Фігаро), або примітивною грубістю, тупістю, які позбавляють його від надмірно гострого усвідомлення свого становища. До цієї категорії комедійних персонажів належать усі герої комедії – сатири; марнославство і глупота не дають можливості дійти до усвідомлення свого становища. Обурення і ображене самолюбство Чацького у фіналі п'єси далекі від мук трагічного героя. Він викликає симпатію, але не співчуття. В комедії-сатирі драматична боротьба ведеться з боку негативних персонажів засобами безглуздими, незграбними або принизливими.

Комедійний герой не бунтує відверто, не йде напролом; в нього лукава, спритна, але завжди стримана тактика (Фігаро).

В сучасній драматургії з'явилися такі поєднання жанрів, що призвели до створення нових жанрів. Так, практично узаконений жанр трагікомедії, що означає – трагічний зміст у комічній формі (“Трибунал” А.Макайонка). Сучасній комедії властиві іронія і конфлікт, хоч і комедійний, але сповнений драматизму (“Службовий роман” Е.Рязанова).

Вже зазначалося вище, що погляд автора на ті чи інші події, стильові особливості впливає на вибір того чи іншого жанру. Отож, і жанр драми також визначає ідейно-оціночну позицію драматурга. Драма – це твір, який зображає конфлікт у певному середовищі, характерний, типовий для даного середовища. В такому зіткненні перед нами розкриваються внутрішні, соціально-психологічні суперечності зображеного побуту. В драмі повинен бути відображений побут цього суспільства як зовнішній, так і внутрішній, тобто повторні явища зовнішнього життєвого укладу і внутрішнього, психологічного характеру, які чітко оберігаються морально-правовими нормами.

Втім, зображення побуту в драмі не повинно бути самоціллю, тільки недосвідчені драматурги пишуть заради “побуту” драматичні картини, мало пов'язані з основним розвитком дії. Побут у драмі зображається через драматичну боротьбу. Ті цілі, в ім'я яких представники суспільства ведуть контрдії, і ті засоби, які вони використовують, повинні бути характерними для даного середовища, інакше дійові особи драми – типи, персонажі, характерні для даного

середовища (до цього приєднуються вказівки на характерну і потрібну для дії обстановку, необхідні, пов'язані з дією обрядові моменти і т.п.). Чим характерніші, густіші в драмі побутові фарби, тим вони переконливіші.

Побутова драма з переважанням розробленої психологічної деталізації називається зазвичай психологічною драмою.

Моменти побутової драми ми знаходимо в античній комедії, наприклад, у Теренція ("Дівчина з Андроса", "Євнух", "Форміон").

В боротьбі з аристократичною, а в подальшому і в романтичній трагедії у другій половині XVIII ст. виникло рішуче прагнення до зображення типових побутових конфліктів. Це зіткнення яскраво простежується на співставленні творів Корнеля і Расіна, з одного боку, і Дюма-батька і В.Гюго, – з іншого.

У XIX ст. реалістична драма не тільки зміцнила свої позиції, але й дала ряд представників цього напрямку з різноманітною ідейною концепцією: Г.Ібсен ("Нора", "Доктор Штокман"), почасти Г.Гауптман ("Візник Геншель", "Одинокі").

У французькій літературі, починаючи з Мольєра і Бомарше, спочатку розвивається соціально-побутова комедія, а слідом за нею і побутова драма (Дюма – "Дама з камеліями").

В російській літературі XIX ст. побутова драма є широкою і міцною основою всього театрального репертуару (Островський, Писемський). Драматизація побутових конфліктів у Островського і інших російських драматургів поєднується з яскравими комедійними елементами.

Побутова типізація досить сильна в п'єсах Чехова – "Дядя Ваня", "Вишневий сад", в п'єсах Горького – "На дні", "Міщани", "Єгор Буличов", в яких також поєднані елементи драматизму з моментами комедійними.

Українська побутова драма XIX ст. несе в собі яскраві соціальні мотиви, починаючи з Т.Шевченка ("Назар Стодоля") і закінчуючи драматургією І.Франка ("Украдене щастя").

Колишня радянська драматургія спочатку розвивалася по шляху романтичної (історичної) драми (п'єси А.В.Луначарського). Слід відзначити, що побутовій реалістичній драмі сприяє сталий побут. Іноді ми уявляємо собі побут як щось незмінне. Проте це не так: життя є рух, і будь-який побут перетворюється, змінюється. Якщо він змінюється повільно, легше впіймати типові. У перші пореволюційні роки побут зазнав таких стрибків і потрясінь, що буквально на очах

змінювались слова, звички, спосіб життя – словом, той конкретний матеріал, який дає фарби для художнього твору.

Тому не дивно, що більш зрілі п'єси про революцію і громадянську війну (“Бронепоезд 14-69” Вс. Іванова, “Любов Ярова” К.Треньова) з'явилися через вісім років після справжніх подій: потрібен був час для того, щоб перетворити враження від цих буремних років у художні образи. Потрібне було свідоме ідейне проникнення в зображувані події. Безпосереднім, моментальним відображенням громадянської війни були інсценізації великого масштабу, або як його називали в ті часи, агіттеатр.

В наш час, як показали кілька десятиліть, агітплакат, якщо тільки він художньо опрацьований, був, є і залишиться необхідним і органічним жанром революційного репертуару.

П'єси радянського періоду тяжіють до психологічної драми. Так, наприклад, ближче до психологічної драми ряд п'єс М.Булгакова (“Біла гвардія”, “Дні Турбіних”), О.Афіногенова (“Страх”), О.Корнійчука (“Платон Кречет”). З ухилом в психологічну драму написані “Таня” О.Арбузовим, в жанрі побутової драми – “Забутий друг” О.Салинським. Риси побутової і психологічної драми знаходимо в п'єсах Леонова, Погодіна, Розова, Штейна, Альошина, Зарудного, Коломійця, Володіна і багатьох інших.

Деякі з п'єс цих авторів схилиються вбік мелодрами, культивують цікаві, гострі, іноді ексцентричні положення.

Окремо необхідно бодай коротко зупинитися на мелодрамі. Цей жанровий різновид, як правило, присвячується любовному сюжету, і, звичайно ж, як правило, базується на любовному характері.

Жанр класичної мелодрами зародився у Франції, для нього характерні соціально незначний, але ефектний конфлікт, абстрактні ідеї добра, зла, заданість характеру і наявність чотирьох головних персонажів – лиходій, страждаюча героїня, благородний герой і комік (для контрасту). В класичній мелодрамі часом з'являлись розбійники (з того чи іншого боку). Музика в мелодрамі ілюстративна, а сюжет рухає випадковість.

Щодо української мелодрами, яка іноді займала чільне місце в театральному репертуарі. В українській мелодрамі нема заданості характеру (“Наталка Полтавка”), конфлікт же носить соціальний характер, бо багатий – завжди лиходій, а бідний – позитивний герой. У вирішенні конфлікту має місце не випадок, а закономірність, образи завжди типові. Слід звернути увагу й на музику, адже вона

носила політичний характер, тому що раніше етнографія була політичною зброєю в руках драматургів і всього українського театру в боротьбі за національну самостійність і самоцінність.

Часом мелодраму вважали низьким жанром, вона не заохочувалася в радянський період, коли, крім побутової та психологічної, високе місце відводилося героїчній та романтичній драмі (“Загибель ескадри”, “Оптимістична трагедія”). Нині ж вона не лише відроджується, а вкрай необхідна у зв’язку з відсутністю емоційної культури, яку в нашому прагматичному суспільстві треба виховувати у читача і глядача. При цьому, звичайно, треба дотримуватись такту, адже запрограмована антисоціальність призводить до обивательщини та низькопробності.

Все вищезазначене сприймається нині у загальному вигляді, як і раніше, але, звичайно, ми живемо в час, коли відбувається переосмислення жанрів: поєднання високого і низького, трагедійного, драматичного і комічного іноді волею режисера отримують інші акценти, відмінні від традиційного сприйняття. Адже навіть хрестоматійні твори Островського і Чехова піддаються такій переробці і набувають іншого жанрового відтінку. Досить згадати “Вишневий сад” режисера А.Ефроса в Театрі на Таганці, де п’єса, яка традиційно трактувалася як драма, була поставлена як комедія. І це не просто пошуки режисера, а спроба проникнути в задум автора. Згадаймо хоча б думку самого А.Чехова про постановку К.Станіславським “Вишневого саду” – “...знівечив мені п’єсу Станіславський”. Проте всі спроби ставити за авторським трактуванням (комедія, а не драма, як в МХТ) провалювались.

Втім, якщо не порушується тканина твору, то межі трактуванням і нова логіка мають право на існування.

І ще одне зауваження про героя драми. Герой драми може загинути, може залишитися живим, але в нещасті або біді, тому що існує “драматична провина” його. Проте, якщо “трагічна провина” – це розрив усіх зв’язків з навколишнім світом, – “драматична провина” існує у вузькому напрямі, точно так, як і конфлікт у трагедії має глобальний соціальний масштаб, а у драмі – конфлікт особистісного характеру. Наприклад, героїня п’єси Г.Ібсена “Нора”, прагнучи до самостійності, не протестує проти буржуазного суспільства, а порушує норму сімейних стосунків.

ДРАМА І ЇЇ ВІДТВОРЕННЯ

Будь-який драматичний твір споконвіку створювався з розрахунком на сценічне відтворення. До XVIII ст. п'єси майже не видавались і не друкувалися саме тому, що вони призначалися для сцени. Однак таке право не скоро стало для читача внутрішньою необхідністю. І.К.Карпенко-Карий з гиркотою передбачував у зв'язку з виходом в світ багатотомного зібрання своїх творів, що книги осядуть на полицях магазинів марним вантажем – адже п'єс ніхто не читає. Його гиркоту і досаду поділяли і російські та зарубіжні товариші по перу. Масового читача драматургія починає завойовувати лише на рубежі XIX-XX ст. На заході першими драматургами, яких читали, стали Ібсен і Гауптман, в Росії – Чехов.

Намір тільки (чи переважно) існував лише у небагатьох авторів. Важливо підкреслити, що не в цих п'єсах виявляються найважливіші риси драми. Навпаки, в них специфіка драми затушовується, приховується, і вони, таким чином, більше скидаються на епічну поему, викладену в діалогічній формі. Їх прийнято іменувати драмами для читання. Звичайна ж п'єса будується драматургом із врахуванням сучасної йому театральної естетики, а часто-густо і театральної техніки.

В.І.Немирович-Данченко показав реальну суть взаємозв'язку драми і театру. Це зводиться до наступного. Драматург синтезує життя – розрізнені і випадкові риси він складає у певні цілісні образи, бере від цих образів їхні слова і в останніх віддає свій твір на сцену. В театрі ці слова вкладаються у вуста живих людей, яких бачив перед собою автор, а потім ці необхідні риси театр знову вибирає з життя [12, 43-61].

Отже, “німі слова” драматурга постають перед глядачем у вигляді “живого життя”. Мейєрхольд неводнораз мовив, що репертуар є серцем будь-якого театру, мало того, репертуар – це вже театр. Та якщо його думка слушна, то чи можна говорити про самостійність театального мистецтва?

Передусім, потрібно з'ясувати, що саме визначає в спектаклі п'єса. Кожен глядач (читач) по-своєму сприймає Анну Кареніну, Мавку і Лукаша, Часника і Галушку. Все починається з зовнішності героїв, але тут різниця не така істотна. Це лише можлива вихідна позиція, з якої розпочинається активна робота фантазії.

Читач знає вчинки героїв, але йому далеко не завжди відомі мотиви їхніх вчинків. Щоб усвідомити їх, необхідна напруга розуму і

почуттів, жвавість і сила уявлення. Та й за всього цього читач ще не може бути переконаним, що знайдена ним відповідь – єдино правильна.

Чому, наприклад, Гамлет відкладає помсту королю – братовбивцю? Що стримує його від негайної розправи з людиною, яка порушила моральний закон? Страх? Слабка воля? Розлад між волею і розумом? Небажання закривавити свої руки? Рішення, передусім, розвінчати Клавдія перед людьми, викривши його злодіяння? Чи Гамлет просто очікує зручного моменту, щоб самому не ризикувати і без перешкод здобути перемогу?

Всі ці шість трактувань мали місце як у спектаклях, так і в літературі і мали посилення на історичні джерела. І що найважливіше – кожне з них, крім останнього, має опору в самому матеріалі п'єси. Суперечки про силу і слабкість Гамлета налічують вже півторавікову історію, і жоден режисер чи літературознавець не може претендувати на те, що він мовив у цій суперечці останнє слово.

Втім, з цього не слід робити висновки, що образ Гамлета кожен може тлумачити як йому заманеться, що ємкість його безмежна. Всі спроби антигуманного тлумачення Гамлета зазнали краху, і це абсолютно закономірно. Скорбота датського принца щодо недосконалості світу не може бути “подолана” ні актором, ні режисером. Його чеканна фраза “Весь світ – в'язниця” прочитується у кожному слові героя, у всій образній системі п'єси.

Отже, певні, ясно виражені крайні межі трактувань існують, і встановлені вони п'єсою – її загальною концепцією, характеристиками героїв, розвитком конфлікту, композицією. І це торкається не лише окремого образу, й п'єси в цілому. “Гамлет” на сцені може нам відкритися як торжество вищих, духовних джерел над нищими, плотськими. Або стати драматичною розповіддю про двобій особистості з відсталим і підлим суспільством. Важко перерахувати навіть основні типи сценічних тлумачень шекспірівської трагедії. Однак за всієї різноманітності і широти трактувань ніколи сценічний “Гамлет” не стане апологією зла і аморальності – для цього треба було б створити іншу п'єсу. Ось чому, обираючи цю п'єсу для постановки, театр стверджує себе прибічником прогресу і людяності.

Саме тому репертуар є першим важливим показником ідейного задуму, етичних, громадянських спрямувань театру. Проте складність взаємовідносин драматургії і театру значно більша.

Чому глядач ходить на спектаклі? Чи не можна було б обмежитись читанням драматичного твору. Суперечність криється саме в дієвості театру. Адже глядач іде до театру слухати не тексти, а підтексти. Ось тут і виступає на одне з провідних місць – актор – творець образу, а не виконавець тексту ролі. Актор повинен стати винахідником того тексту, який він вивчив напам'ять.

Образ Отелло вважався віками втіленням ревнощів. Спочатку помітив Пушкін, що Отелло був не ревним, а навпаки, довірливим; актори ж грали темпераментного, нестримного, напівдикого ревнивця. Актор О.Остужев першим зіграв Отелло за пушкінським визначенням і вразив публіку глибиною трагедії. “Автором” своєї ролі був відомий українсько-російський актор М.Щепкін. Адже значна частина постановок, в яких довелося брати участь актору, була, м'яко кажучи, другого і третього гатунку, однак він створював реалістичні, яскраві образи і мав гучну славу.

Звичайно ж, творча могутність великих акторів велика, і все ж навряд чи театр може обійтись без драматурга. У переважній більшості п'єса фіксується в постійному тексті і в театрі набуває другого – сценічного життя.

Слід зазначити, що історія знає приклади злиття цих двох творчих процесів (комедія дель арте – у кожного своя маска, але наявна імпровізація), до яких ставилися високі вимоги. Виникали і пізніше спроби створити імпровізаційний театр (Моріс Санд, Франція), у Москві театр “Семперанте” (1917-1938), основою яких були колективність і імпровізаційність. В обох випадках словесній творчості на сцені передувала підготовка більш чи менш деталізованого лібрето, яке диктувало весь хід дії. Іноді таке лібрето писали драматурги, іноді його створювали самі актори.

І все ж, драматичний твір (хоч і не зафіксований в репліках персонажів), так чи інакше, лежав в основі спектаклю-імпровізації.

Для того, щоб створити п'єсу для театру, драматург повинен знати життя, а також – театр. Ці дві вимоги нероздільні. Які б глибокі уявлення про дійсність не мав драматург, все ж, його праця приречена на невдачу в разі, як він слабо, поверхово знайомий з театром. Саме з театром, а не з законами сцени. Це доповнює знання про життя, дає знання не тільки сценічної практики, а й поглиблює уяву художника про тенденції сучасного мистецтва, а звідси, і про загальні процеси духовного розвитку. Про це свідчить практика

таких авторів, як Шекспір, Мольєр, Гете, Шіллер, Старицький, Кропивницький, Брехт.

Дебати про те, хто має крокувати попереду – безпідставні. Адже провал чеховської “Чайки” в Александринському театрі корениться не в тім, що не існувало ґрунту для драматургії Чехова, а в невідповідності театральної манери, яка була знайдена в МХТ.

Численні п’єси, написані спеціально для театральних колективів, вмирили; вижили лише ті, в яких акторська індивідуальність послуговувалась автором для найбільш повного виявлення характеру, типу. Раніше в театрі існували ампула для акторів (комік, трагік, інженю і т.д.).

Драматурги часто пишуть, розраховуючи головні ролі на тих чи інших акторів, маючи на увазі їхні творчі можливості, а не сценічні навички. Олексій Арбузов “Таню” написав спеціально для Марії Бабанової, а Валю з “Іркутської історії” він бачив через призму артистичної індивідуальності Юлії Борисової.

Автори керуються тим, що яскрава індивідуальність не дасть акторові схибити в тексті, порушити цілісність образу, утримає від пустопорожньої, зайвої репліки. Якщо роль, спеціально для нього написану, талановитий артист виконає блискуче, то потім її зіграє і пересічний актор, звичайно, в міру свого обдарування, але зіграє правильно.

Як бути, коли сам автор дає детальне тлумачення своєї п’єси, формулює ідею, аналізує характери? Чи зобов’язаний театр сліпо слідувати драматургові? Свого часу Щепкін стверджував право актора на самостійне тлумачення образу, яке не залежить і навіть заперечує авторський погляд. Наприклад, кращі постановки “Ревізора” Гоголя заперечували його ж думку, за якою образи п’єси є алегорією наших пристрастей, а не живих людей. Згадаймо вже наведений вище приклад про постановку Станіславським чеховського “Вишневого саду”.

Отже, театр відображає дійсність не тільки через п’єсу, але й власною художньою структурою. Саме тому й ідемо ми іноді не на п’єсу, а на Богдана Ступку, Анатолія Хостікоєва, Богдана Бенюка, Аду Роговцеву.

Будь-яка постановка немислима без адекватного зорового образу, тобто художнього рішення. Митець не лише створює достовірне середовище, але може висловити емоцію, думку, пробудити їх у глядача. І, нарешті, створене автором і майстрами

сцени, скоригує глядач своїм колективним сприйняттям, яке є активною силою, здатною зміцнити чи розхитати результат, а іноді надати особливої значущості певній думці.

Спектакль – це гармонія, яка досягається не примітивною унісонністю дій, а через зіткнення, протиріччя, боротьбу.

Проблеми драматургії та її відтворення, звичайно, непрості, але вони ще більше ускладнюються, коли виникає питання про інсценізацію і екранізацію літературних творів інших жанрів. Тому звернемося до розгляду цього питання і визначимо основні закономірності інсценізації та екранізації.

Концентрація дії, здійснювана в діалозі, відрізняє драму від роману. Специфічне завдання драматурга полягає в цілісному, послідовному розвитку конфлікту і зображенні соціального середовища через конфлікт.

Завдання белетриста ширше, ніж у драматурга. Тільки в деяких новелах драматичного характеру ми можемо спостерігати зосереджене зображення цілісного конфлікту (новели Меріме, Стефаника). Вони нагадують кіносценарій. Роман же широкий за внутрішнім своїм завданням. Завдання романіста не обмежується тим, щоб зобразити певний історичний чи побутовий конфлікт; воно полягає в тому, щоб показати життя певного суспільства у всій розмаїтій повноті. Згідно з Гегелем, тоді, як драма зображує індивідуальну дію, що виходить “з єдиного центрального пункту, в якому вона шукає своїх єдності і завершення”, епос відображає “подію, яка торкається всіх сторін народної дійсності і включає їх у себе [13, 329]”.

У деяких творах події розвиваються на широкому просторі. Таким романами властиве “нанизування” подій; в кожному епізоді виникають нові обставини, відбувається зміна персонажів, серед яких рельєфно виділяється центральна фігура головного героя розповіді. Так побудовані “Одіссея” Гомера, “Золотий осел” Апулея, “Дон-Кіхот” Сервантеса, “Дон Жуан” Байрона, “Енеїда” Котляревського. Сюди належать романи, які розповідають про подорожі, романи пригод.

Другий тип епопей-романів – зображення масового руху, в якому так чи інакше беруть участь герої твору (“Іліада” Гомера, “Війна і мир” Толстого, “Тілень Уленшпігель” де Костера, “Гайдамаки” Шевченка).

Третій тип – романи побутові та психологічні, що відображають стосунки родинні, любовні, різного роду ділові конфлікти. Головні події зосереджуються на порівняно вузькій ділянці, але суспільне середовище цієї ділянки зображено широко (Достоевський). Починає розвиватися такий роман у XVIII ст. (“Черниця” Дідро, “Манон Леско” Прево). У XIX ст. цей жанр досягає найбільшого розквіту: “Домбі і син” Діккенса, “Євгенія Гранде” та “Втрачені ілюзії” Бальзака, “Мадам Боварі” Флобера, “Життя” та “Милий друг” Мопассана, “Євгеній Онегін” Пушкіна, “Анна Кареніна” і “Воскресіння” Толстого та багато ін.

У цих творах відбувається психологічна деталізація, розробка характерів, доти невідомі в світовій літературі.

Звичайно, вказаний вище поділ романів на три види цілком умовний, позаяк бувають романи змішаних видів або з елементами різних видів.

Найбільш близькі до побудови драми деякі романи третього виду – побутові і психологічні. Драматичні події основного конфлікту в таких творах розвиваються поштовхами, великий масив матеріалу дається у розповіді.

В інсценізаціях чи екранізаціях белетристичного твору необхідно показати, як розвиваються сконцентрований в діалозі конфлікт і соціальне середовище через цей конфлікт. Інсценізації досить різноманітні за ступенем переробки і розробки літературного матеріалу.

Багато сцен в драматичному аспекті виявляються водночас перевантаженими і недописаними. Діалог в романі – елемент розповіді, який прибирає драматичну форму заради оживлення дії.

Нарешті, кожному роману властивий тією чи іншою мірою опис внутрішніх, потаємних психічних станів його персонажів. І це теж викликає запитання – як передати подібне в діалозі? Це описи – і мотивація подій, і, водночас, складова частина розповіді (Л.Толстой, Ф.Достоевський).

Особливу складність для інсценізацій становлять твори класика, в яких кожне слово дороге.

Автори інсценізацій уникають власних реплік і перетворюють розповідний текст роману на драматичний діалог; проте слід відзначити, що частіше вставки-репліки інсценувальника менше видозмінюють текст, ніж, наприклад, викреслювання психологічних переходів і тим самим огрубівання чи викривлення психології

персонажів інсценізованого роману. Вводять читця, який заповнює пропуски, веде розповідь від імені автора про ряд минулих подій чи міркує стосовно того, що відбувається (в кіно – голос за кадром, ретроспективне зображення подій).

Інсценізації і екранізації неминучі. По-перше, тому що недостатньо п'єс і сценаріїв у поточному репертуарі театру і кіно. По-друге, відбувається процес залучення широких верств населення до шедеврів світової літератури. А головна умова художності сценарію інсценізації чи екранізації – самостійність як нового літературно-художнього цілого, яке має свою закінчену драматургічну структуру.

Проблема драматургії і її втілення пов'язана з тими видами мистецтва, в яких вона існує. Попри те, що в драматургії інших видів мистецтв діють основні закони драми, кожен з них має свої специфічні особливості, що необхідно враховувати при створенні сценарію чи лібрето.

Розглянемо, наприклад, особливості кіносценарію. В основі кінофільму лежить сценарій. Він бере свій початок від італійського *scenariò* і означає опис послідовності сценічної дії.

Спочатку сценарій включав у себе короткий опис окремих сцен майбутнього фільму, тобто був планом кінематографічних творів (подібно до балету чи пантоміми). Сценарій є ідейно-художньою основою картини, визначає її зміст, образи, жанрове і стилістичне рішення. Літературна форма сценарію має, порівняно з театральною п'єсою, свою специфіку, обумовлену природою кіномистецтва. Художні особливості кіно вимагають органічного поєднання у сценарії драматичної дії і розповіді. Елементи драми (діалог, монолог) поєднуються в ньому з образною характеристикою обстановки (пейзажу, інтер'єра), атмосфери, в якій розвиваються події, зовнішнього вигляду і поведінки героїв, їхніх міміки і жестів, рухів, а також всієї музично-звукової і ритмічної сторін фільму. Сценарій будується із врахуванням таких виразних засобів кіномистецтва, як план (кадр) і монтаж.

У сценарії можливі вільні переміщення в часі і місцезнаходженні, широкий обсяг історичних подій, одночасний розвиток паралельних сюжетних ліній. Кінодраматург передбачає використання різних планів, наприклад, крупного плану, який виокремлює істотну деталь, зосереджує увагу глядача на обличчі персонажа. При екранізації роману, повісті чи п'єси закони побудови

сценарію зберігають свою силу. З цим пов'язана необхідність творчого переосмислення першоджерела і виділення найбільш яскравого втілення на екрані задуму автора твору.

Отже, при написанні сценарію використовується таке поняття, як “план”, який у кінематографі має подвійне значення:

- а) план за масштабами зображення;
- б) план за його розміщенням в просторі кадру.

Щодо першого – існують три плани – крупний, середній і загальний:

Крупний план виділяє істотну деталь (очі, руки, губи) і визначається не менш ніж портретним розміром на весь екран.

Середній план охоплює кілька об'єктів водночас, але глядач їх бачить досить виразно.

Загальний план передбачає масштабну картину природи або зібрання людей (мітинг, процесія, збори, пейзаж і т.д.).

План за його розміщенням в просторі кадру має завдання виділити головне на передньому плані, і фоном за головною деталлю чи персонажем знімаються інші об'єкти, як начебто розмиті, тобто не у фокусі об'єктива.

Специфіку кіносценарію визначає і монтаж – поєднання відзнятих кадрів у певній послідовності, яка виявляє їх взаємний зв'язок. Спочатку плівки (з зображенням, репліками, музикою і шумами) монтуються окремо. Потім всі звукові фонограми шляхом перезапису об'єднуються в загальну фонограму звукової частини фільму.

Головним у монтажі є його драматургічна функція, розробка якої в основному є заслугою вітчизняних кінорежисерів (Дзига Вертов). За допомогою монтажу, шляхом відбору і співставлення окремих кадрів, режисер може не тільки створити уявлення про зображувану подію в цілому, але й образно висловити зміст дії, яка відбувається, і своє ставлення до неї, досягти яскравого тлумачення ідейного змісту фільму.

Образотворча функція монтажу підпорядкована драматургічній. Щоб досягти при монтажі відчуття безперервності дії, режисер і оператор надають суміжним кадрам в місцях з'єднання схожість за композицією, світлотональним рішенням ракурсу тощо.

Повинно існувати також ритмічне чергування монтажних шматків певної тривалості.

Якщо ж порівняти сучасні сценарії з їх первістками на зорі розвитку кінематографа, то нині кіносценарій є не лише матеріалом для режисера, а й повноцінним самостійним літературним твором, який можна читати.

На відміну від кіносценарію, драматургія опери не має самостійного літературного значення і виявляється в лібрето. Опера – це синтез музики і драми. В цьому синтезі той чи інший компонент може переважати. Суть же опери в їхньому злитті і взаємопроникненні.

Лібрето (походить від італійського libretto – книжечка) – словесний текст музично-драматичного твору, переважно сценічного. Лібрето будується на послідовному сюжетному розвитку дії. Текст опери пишеться переважно віршами, іноді частково (головним чином, в діалозі) прозою. Весь текст опери, як правило, співається (арії, речитативи, ансамблі, хори).

Лібрето є літературним виразом ідейно-художнього задуму музично-драматичного твору, його літературно-драматичною основою, є канвою для музики. Слово набуває значення лише в єдності з музикою.

Задум оперного лібрето створюється не тільки автором літературного тексту – лібретистом, а часом і самим композитором. Відомо, що лібрето для опер П.І.Чайковського писав його брат М.І.Чайковський, та іноді й сам композитор займався створенням текстів. Лібрето може бути оригінальним за темою твором (“Хованщина” Мусоргського), але частіше для оперних сюжетів використовуються відомі літературні твори, кращі зразки світової класики (“Кармен” Меріме, “Дама з камеліями” Дюма-сина, “Євгеній Онєгін” Пушкіна, “Манон Леско” Прево та багато ін.).

Лібрето будується на драматургічних принципах, загальних для всіх видів драматичних творів (конфлікт, концентрація дії, обмеження певним сценічним часом).

Однак в оперному лібрето є свої специфічні особливості: відносна уповільненість розвитку сценічної дії при максимальній концентрації і розширенні її емоційного боку (арії, дуети, що передають душевний стан героїв); більша стислість і лаконічність тексту (найбільш емоційні місця підкреслюються чи повторюються), підпорядкованість сценарію і тексту лібрето законам музичної композиції; різноманітність віршованого метра, особливий підбір голосних, накладення одного тексту на інший, тривалі паузи в тексті

при введенні симфонічних епізодів. Зрідка опера пишеться на незмінний текст. Звичайно ж драма підлягає значній переробці, а іноді й корінній.

Опера не може будуватися ні за законами суто драматичної п'єси, ні за законами симфонічної музики. Її закони "змішані". Зіткнення драматичної дії і музичної виразності саме й створює той чудовий сплав музики й театру, що характеризується специфічними законами музичної драматургії, обов'язковими для будь-якого оперного твору і суто індивідуально діючими у кожному з них.

Дійовість оперного співу розумів і цінував К.С.Станіславський, який мріяв про майбутні постановки, де музика і драма злилися б воедино.

ЧАСТИНА ДРУГА ОСНОВИ СЦЕНАРНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ВИСТАВ І СВЯТ

ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО МАСОВОГО ДІЙСТВА

Спираючись на нормативну теорію драми, драматургія кожного з видовищних видів мистецтв може використовувати її основні закони, але, безперечно, при цьому необхідно враховувати специфіку того чи іншого мистецтва, чи це кіно, естрада чи цирк, театралізовані вистави, шоу-програми, свята. Саме драматургія останніх розглядатиметься нами далі.

Звичайно, основні закони драматургії згадуватимуться лише в аспекті їх відбиття в театралізованих мистецьких формах. Однак, перш ніж розпочати такий розгляд, необхідно визначити саму їх специфіку.

Перше питання, яке завжди виникає щодо свят і театралізованих вистав, – це явище мистецтва чи реального життя, яке використовує як ілюстрацію мистецькі засоби? На практиці однотайності в цьому питанні не існує, але сама ж практика переконала, що це особливий вид мистецтва, яке відображає реальне буття адекватними художніми засобами. Життя викликало необхідність професійної підготовки режисерів з даного фаху, бо не кожний театральний режисер здатний творити в умовах відсутності так званої “четвертої стіни”. Інакше, об’єктом режисури театралізованих дійств є саме суспільне життя, життя його окремих соціальних груп і колективів. Головними партнерами організаторів і виконавців художньо-масових акцій є глядачі, яким вони адресовані, тобто в театралізованих дійствах поєднуються дві тенденції: з одного боку, створення ефектного, яскравого мистецького видовища, з іншого, – соціально-культурна діяльність присутніх на ньому, що разом створює неповторну атмосферу театралізованого масового дійства.

Всі масові свята і театралізовані вистави розвиваються в кількох напрямках, а саме: а) відзначення визначних історичних подій; б) відзначення традиційних дат народного календаря; в) ознаменування дат і поточних свят професійного календаря; г) художнє оформлення значимих для тієї чи іншої групи людей поточних подій. Виявляється ж таке відзначення в різних формах святкування: свята, карнавали, гуляння, процесії, театралізовані вистави і концерти, презентації,

шоу-програми та ін. Все це, звичайно, не може не диктувати своїх вимог і до драматургії та режисури масових форм. Тому серед їх специфічних особливостей треба назвати, передусім, звернення до події, яка викликала появу того чи іншого мистецького заходу, тобто звернення до фактів та документів, без яких немислиме й художнє рішення.

Під фактом слід розуміти невігадані події та явища, які відображають те, що сталося в певний момент діяльності людини, колективу, суспільства. Документ – це фіксація, закріплення реальності в слові, малюнку, фотографії тощо. Проте кожен автор по-різному сприймає факти, драматург театралізованої вистави має свій погляд на факти, документи, події, що й диктує вибір жанру і стилю майбутньої постановки.

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

Якщо йдеться про те чи інше торжество, пов’язане в минулому з місцями історичних подій, то фактом у даному разі є саме місце подій. Такими можна назвати традиційні свята “Легендарна тачанка” під Каховкою, “Стара фортеця” в Кам’янці-Подільському, свята Київського заводу “Арсенал” (про події громадянської війни) та багато інших.

Багато авторів погоджуються із значенням використання факту в драматургії театралізованого дійства, але, разом з тим, вони помічають, що сам по собі факт – ще не забезпечує успіх художньо-масового дійства, тут необхідна художня обробка реального факту, художнє осмислення події, і такий підхід вони називають театралізацією [14, 15, 16].

Театралізація як ефективний засіб організації колективного емоційного життя народу є невід’ємним елементом будь-якої театралізованої вистави чи свята.

Діапазон драматургії театралізованих масових форм надзвичайно великий; від найпростішого співпереживання у видовищах до колективно організованої масової дії. Для нас останнє

надзвичайно важливе, бо, на відміну від театру, який лише іноді ставить перед глядачем певні цілі і завдання до дії у майбутньому, (а розмежованість сцени і залу рампою і умовність обстановки не можуть викликати безпосередньої дії), в святі заклики до дії мають стосунок до кожного глядача і повинні бути виконані саме цією, а не іншою аудиторією.

Театр залишає глядача відносно пасивним. Зручне, м'яке крісло, можливість лише спостерігати дію, ніяк у неї не втручаючись, штучно пригнічують активність аудиторії, залишаючи місце тільки спокійному спогляданню з емоційним забарвленням. Організатори театралізованого масового заходу намагаються ставити глядачів у такі умови, щоб вони відчували себе активними учасниками постановки; це й надалі надає їм активність.

Інакше, соціально-культурна діяльність є як метою, так і умовою будь-якого театралізованого дійства, звідси впливають і ті особливі прийоми впливу, які породжують активність. Поняття “активність” включає в себе: напругу розумових сил, виявлення ініціативи, інтересу, здатність людини змінювати довкілля відповідно до власних потреб, поглядів, цілей. Творча активність у театралізованому дійстві виникає тоді, як участь присутніх досягає найвищої точки і впливає на подальший хід дії, тобто коли присутні стають співавторами його. Здійснюється процес активності не сам по собі, а за допомогою прийомів активізації, яку ми визначаємо як цілеспрямовану діяльність організаторів щодо вдосконалення змісту, форми і окремих прийомів свята з метою викликати зацікавлення й підвищити активність присутніх.

1. Сила подразників – перша вимога для того, щоб прикувати увагу. Для цього потрібно збільшувати масштаби предметів і дій порівняно з їх нормальною величиною (обкладинка книги, текст пісні, освітлення, радіопідсилення, символіка і т.д.).

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

3. Наростання дії. Воно має бути безперервним, але з невеликим спадом напруги після кожного піднесення з тим, щоб підготувати присутніх до наступного моменту. Режисер-постановник разом з автором сценарію повинні поставити перед собою мету і розрахувати, до якої сили він може довести дію, аби не перевантажити його початок.

4. “Очуднення” дійових засобів для збудження зацікавленості і наростання уваги аудиторії. На “очудненні” (від слова – чудно, дивно) будується плакат – обличчя розрізане навпіл (театральна маска – півобличчя плаче, інша половина – сміється) постаті надано незвичайного ракурсу, людина скомбінована з машиною і т.д. – все це затримує увагу перехожих і присутніх набагато сильніше, ніж плакат із звичайними, добре знайомими предметами. Сюди належить і виготовлення незвичайного предмета – незвичайної форми чи занадто великого. Прийом “очуднення” можна використовувати не лише в оформленні масового видовища, але і в святкових діях.

Так, в одному із святкувань Дня Києва був використаний епізод “Гості з Сорочинського ярмарку”. Герої свята Хівря і Черевик їхали крізь натовп на возі, запряженому в ... машину “Запорожець”. І цей прийом, як показала реакція глядачів, був вдалий, бо привернув увагу абсолютної більшості учасників свята.

Однак, крім усього вищезгаданого, організатори театралізованого дійства намагаються поставити глядача в такі умови, які допомогли б йому відчувати себе активним учасником, висловити свої почуття у певній діяльності. Завданню перетворення глядача на учасника у будь-якому святі сприяють різноманітні засоби активізації, що є привілеєм і специфікою театралізованих масових дійств.

Спостереження за святами, практика режисерської діяльності показали, що таких засобів чимало.

Передусім, це пряме звернення до аудиторії, тобто всі слова і дії виконавців спрямовані безпосередньо до присутніх, а не один до одного (як це звичайно відбувається в театрі). А коли “Я” до когось звертаюсь, то, зазвичай, чекаю відповідної реакції. Звичайно, такий прийом важко назвати саме засобом, але він є передумовою, необхідною для подальшої активізації.

Удавана активізація, яку інакше називають – “виконавці серед глядачів”, закликає прилучити до дії присутніх за допомогою виконавців. Це – вигуки із залу, проходження через натовп, тобто перебування в гущі глядачів і безпосереднє спілкування з ними. Звичайно ж, і репліки, і запитання заздалегідь передбачені в сценарії, мало того, записані на фонограмі, виконавець-учасник у процесі спілкування зміг якщо не бачити, то принаймні чути весь натовп, але це не відкидає певної імпровізації, до якої творча група теж певним чином готується.

Фізична активізація здійснюється в тому разі, коли постановник спонукає аудиторію до ряду нескладних фізичних дій: передати будь-який предмет, листівки з текстами, відійти на декілька кроків, розвернутися в інший бік, перейти на інше місце дії тощо. Звичайно, на перший погляд така активізація носить механічний характер, тому що вона не дає присутнім ніякої ініціативи до дії, жодного вибору у вчинках. І все ж, завдяки їй глядачі до деякої міри відчують себе не сторонніми спостерігачами, а учасниками святкового театралізованого дійства. Тут необхідно відзначити, що механічний характер даного засобу активізації є самоціллю і нічим не обумовлений. Фізичні дії мають, як правило, осмислену основу і є ефективним засобом виклику потрібних емоцій, коли потребу неможливо ні створити, ні задовольнити. “Метод фізичних дій” (за Станіславським) займає в святі значно більше місце, ніж в театрі, бо вимагає участі як виконавців, так і глядачів. “Метод фізичних дій” може бути використаний в усіх випадках, коли необхідно переключити потребу і в такий спосіб терміново викликати ті чи інші почуття, де необхідно протиставити їх небажаним емоціям [17, 67].

Вербальна активізація (різні запитання, звернені до присутніх, вікторини, загадки та ін.). Дає можливість учасникам дійства через слово виявити своє ставлення до того, що відбувається, дати свою оцінку.

Важливим засобом активізації вважається гра, яка є засобом святкового спілкування. Її роль у театралізованому масовому дійстві досить детально розглядає Д.М.Генкін [18, 94-96].

Повна дійова активізація досягається всім арсеналом художніх засобів у сукупності із згаданими вище засобами активізації. Якщо аудиторія залучена до дії і впливає на її подальший хід за задумом організаторів, ми досягаємо вищої точки активності у святі.

З усього вищезгаданого можна було б зробити висновок, що активізація в театралізованому дійстві – це процес, який сприяє безпосередньому практичному результату – активній дії маси. І це, звичайно, так. А все ж, таке поняття активізації було б занадто спрощеним; вона не обмежується лише такими найближчими завданнями. Мета активізації значно глибша. Адже активна діяльність людини – не одноразовий акт; вона не закінчується діяльністю на святі. Насправді вона виявляється пізніше у величезному ряді повсякденних справ, вчинків, у прагненні сприяти зростанню виробництва і розвитку культури, брати участь у

суспільному житті та управлінні. Дія – це підтримка нових шляхів розвитку України, боротьба із соціальними хворобами, з антигуманністю. В людині під впливом багатьох факторів починає зростати внутрішня потреба: якщо я думаю, то повинен сказати і зробити.

Таким є механізм переходу від розумового процесу до дії в результаті активізації. На даному етапі питання активізації набирають усе більшої ваги, позаяк тільки видовищне, пасивне споживання культури завдає шкоди активній самотійній творчій діяльності людини.

Активізація в масових заходах, відтак, допомагає не лише активній участі, у них, але і в сфері виробництва. Високі параметри роботи сучасних машин, їх величезні швидкісні показники, напруга і т.д. вимагають від працівника вміння приймати рішення в лічені доли секунди, орієнтуватися в нестандартних виробничих умовах.

І нарешті, активізація в масових дійствах сприяє формуванню творчої особистості. А головне, активне ставлення до оточуючих під час свята, дійова участь в ньому є одним з важливих засобів підвищення ефективності театралізованого дійства.

Отже, сценарист масових заходів, окрім знання основних законів теорії драми, повинен знати їхню специфіку. А ця специфіка, як позначалося вище, полягає, передусім, у документальності, конкретності фактичного матеріалу відзначуваних дат, а також в активізації присутніх на святі. Крім цього, відмічалися також необхідність театралізації фактів реального життя, що дає неповторний сплав театралізованого масового дійства.

Всі розглянуті особливості театралізованих дійств, безперечно, впливають і на сценарій, де, крім розглянутих в першій частині основних закономірностей драми, яскравий вияв має специфіка масових форм.

СЦЕНАРІЙ-ОСНОВА ДРАМАТУРГІЇ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ МАСОВИХ ДІЙСТВ

Сценарій – це детальна літературна розробка змісту театралізованого дійства, у якій в логічній послідовності викладаються окремі елементи дії, розкривається тема, показані авторські переходи від однієї до іншої частини дії, проводиться орієнтовне спрямування публіцистичних виступів, вносяться

використовувані художні твори чи уривки з них, оформлення і спеціальне обладнання.

Сценарій масової театралізованої вистави відрізняється від інших видів мистецтва тим, що в ньому робота сценариста і режисера взаємопов'язана, тісно переплітається, і її неможливо розділити, тим пак, що, як практика показала; понад як 90% сценаристів є водночас і режисерами-постановниками масових дійств.

Сценарій театралізованого дійства, як витвір драматургії в літературі розглядався досить часто [15; 15; 18; 19; 20; 21]. Всі автори торкаються проблем створення сценаріїв театралізованого дійства, але, на жаль, кожна з запропонованих ними концепцій, як наслідок свого часу, по-перше, надто заідеологізована, а по-друге, намагання вмістити питання творчого характеру в “прокрустово ложе” “педагогічної програми того чи іншого дійства, не сприяють творчій імпровізації сценаристові.

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

Отже, завдання курсу “сценарної майстерності” – базуючись на основних законах драми – полягає в оволодінні методикою роботи над сценарієм, засвоєнні основних принципів відбору і художнього осмислення фактів і документів, покладених в основу того чи іншого театралізованого дійства. Для цього, передусім, необхідно засвоїти основні етапи роботи над сценарієм.

Робота над сценарієм звичайно починається з визначення теми та ідеї. Ці два поняття, детально розглянуті вище, тісно пов'язані, їх часто змішують, підмінюють одне іншим, що негативно позначається на сценаріях. Втім, визначити тему й ідею сценарію, як і будь-якого літературного твору, ще недостатньо. Майбутній сценарій вимагає також більш-менш сформованого сценарно-режисерського задуму. Шляхи народження сюжетного задуму – різноманітні. Сценарист може спостерігати в житті яскраві й цікаві характери людей тієї чи іншої соціальної групи і, розмірковуючи над життям, боротьбою, долею цих людей, зробити певні узагальнення, знайти сюжет. Так

створювалися колись знамениті телевізійні вечори “Від усієї душі”, так проводяться ювілейні та святкові вечори різних організацій, підприємств, фірм.

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

Отже, що б не послужило поштовхом до народження сюжету, творчий задум митця спирається на його життєвий досвід. Чим багатший цей досвід, тим більше в пам’яті сценариста глибоко осмислених життєвих вражень і спостережень, тим цікавіші і значиміші його задуми. Сценариста-початківця часто бентежить те, що сюжетний задум, який виник у нього, повторює схему вже бачених постановок. Проте використання вже відомої сюжетної схеми зовсім не означає запозичення ідеї і образної структури баченого. Адже зображення Троянської війни від Гомера до наших днів залишається актуальним, цікавим для читача і глядача.

Конфлікт – основа сюжетного задуму сценарію, він – душа твору. З конфлікту неминуче випливають певні події, у взаємозв’язаному ряду яких він виникає, розвивається і завершується.

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

Виникнення задуму необхідне для з’ясування основного напрямку дії, і залежно від нього розпочинається наступний етап роботи над сценарієм – збирання матеріалу. В ситуації, коли сценаристу дається замовлення, або ж коли він на конкурсних засадах виборює право писати сценарій на ту чи іншу тему, задум водночас є заявкою на майбутню роботу, в ньому визначені тема, ідея, послідовність і основний зміст епізодів, а також основні художні прийоми, якими користуватиметься автор при написанні сценарію, тобто, основна концепція майбутньої постановки.

Звичайно, визначеність основних моментів дозволяє більш конкретно спрямувати накопичення матеріалу, який умовно можна поділити на два напрями: збирання фактичного (документального)

матеріалу та художнього репертуару. В документальних джерелах використовуються урядові та інші документи, історичні довідки, періодична преса, спогади, листи і т.д.

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

На основі відібраного матеріалу можна переходити до наступного етапу створення сценарію, етапу надзвичайно важливого, від якого залежить цілісність, єдність художнього задуму. Це – пошук сценарно-режисерського (сюжетного) ходу. Наприклад, сюжет особливо характерний для такого жанру, як театралізована вистава або театралізований вечір, тому що він відрізняється максимальним наближенням до конкретної людини. І, розповідаючи про неї, доцільніше використати саме сюжетну побудову, наближену до театральної вистави. Сценарій же масового свята, яке тяжіє до більш широких узагальнень, може й не мати розгорнутого сюжету.

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

Наприклад, в одному з театралізованих вечорів-портретів професора, викладача іноземної мови, ветерана війни був віднайдений настільки вдалий сценарно-режисерський хід, що об'єднав основну думку дійства й ім'я героїні – Надія. А ходом стала пісня О.Пахмутової “Надія”. Лейтмотив вечора (рядок з пісні) поєднував і водночас розділяв епізоди розповіді про героїню, викликав різні асоціації і емоційно підносив події з біографії героїні.

Сюжетним ходом може служити і персоніфікація вулиць, площ, пам'ятників, будинків. Вже стало традиційним на День Києва відкривати відреставровані пам'ятки культури та архітектури, пам'ятники визначним діячам минулого. Це і відбудова Михайлівського Золотоверхого монастиря, і відкриття пам'ятників княгині Ользі, Ярославу Мудрому та ін. В таких випадках ці пам'ятки неначе від свого імені оповідають про історію міста, про ті події, свідками яких вони були.

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

Наприклад, у театралізованій виставі, присвяченій Дню Перемоги, можна як сюжетний хід використати кінофрагменти (документальні кадри зустрічі і вшанування переможців у Великій Вітчизняній війні). У постановці на цю ж тему ходом і лейтмотивом може стати відома пісня А.Новикова “Ех, дороги”, а можуть і ведучі виступати в образах воїнів, тобто, ходів, які буквально лежать на поверхні, є безліч, і завдання сценариста – обрати такий хід, який якнайкраще висвітлив би обрану тему. Вдало підібраний сценарно-режисерський хід робить дію у сценарії більш яскравою, опуклою, а конфлікт основної дії – зримим.

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

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

Важливо відзначити, що сценарно-режисерський хід має бути вигаданим чи знайденим на етапі розробки задуму, коли у автора сформульована проблема, з’явилася чітка концепція, визначені конкретні сценічні завдання.

Звичайно, добре, якщо вдалося підібрати оригінальний хід, який допоможе розкрити ідейно-тематичний задум, але в масових виставах і святах, які відбуваються просто неба, в парках, на майда-нах, складно побудувати композицію. Адже людина, перебуваючи на будь-якому святкуванні, має можливість вибрати той чи інший святковий захід, відповідно до своїх інтересів і смаків розвагу чи видовище.

Тому деякі спеціалісти у створенні композиції масового дійства вбачають подібність до симфонії [21,14; 16, 180]. Змістом симфоній, як відомо, є глибокі думки і почуття, глобальні життєві проблеми і протиріччя. Звідси насправді правомірно порівнювати ці поняття, бо масові дійства присвячені найважливішим подіям у житті людини і держави.

І все ж, попри всю складність, драматургічна основа масового дійства підлягає основним законам драматургії, які були розглянуті вище (наявність експозиції, зав'язки, розвитку дії, кульмінації і розв'язки), хоч і має певні специфічні особливості. Розпочнімо аналіз цих особливостей з такої частини, як експозиція. Перед нею у масовому дійстві стоїть двоєдине завдання: а) створити відповідну емоційну атмосферу майбутньої дії; б) поінформувати про те, що відбуватиметься. І кожен жанр театралізованого масового дійства має свої особливості щодо втілення експозиції. У святі – це, наприклад, костюмовані процесії, кавалькади ряджених і т.ін.; у театралізованій виставі експозиція може розпочатися із вручення на вході символів того чи іншого свята, з вікторини на ту чи іншу тему у фойє; в театралізованому ж концерті чи вузько запрограмованій публіцистичній виставі глядачів можуть зустріти лише експоновані відомості у вигляді книжкових – та фотовиставок на тему дійства. Отож, функції експозиції, як бачимо, хоч і однакові, та використовуються вони по-різному.

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

Оскільки нам вже відомо, що являє собою зав'язка з попереднього матеріалу, визначимося лише з її особливостями у масовому дійстві. Як правило, у масових дійствах, зав'язка починається по-різному, залежно від жанру і місця проведення, але суть її одна – початок конфлікту. А форми і засоби виразності – найрізноманітніші: віршовані заставки, сценки-суперечки персонажів, фрагменти з кінофільмів і т.д.

Далі композиція розгортається, як і в інших драматичних творах, відбувається розвиток дії. Архітектоніка сценарію масового дійства будується з епізодів, кількість яких не визначається заздалегідь, а диктується відбором тих подій, які мають у основному масиві дії. Тобто саме в цій частині здійснюється процес боротьби, її перипетій, ланцюга подій і зіткнень, в яких вирішується конфлікт.

Саме тут необхідно призупинитися, щоб розглянути особливості конфлікту в масових дійствах. Так, їх драматургія має свої особливості, але без останнього в жодному дійстві неможливо розвивати дію, створювати яскраві образи. Щоправда, конфлікт у драматургії масового дійства – це не завжди зіткнення

антагоністичних сил; він може виявлятися подоланням труднощів, перешкод при здійсненні тих чи інших позитивних цілей, у зіткненні людини з довкіллям і т.д.

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

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

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

Нагадаємо ще раз, що кожен сценарій масового дійства складається з епізодів, і кожен з них має бути логічно обумовлений та пов’язаний з попереднім і наступним.

Адже не секрет, що автори більшості масових заходів, які стосуються історії країни, міста, села, підприємств будують сценарії переважно за хронологічною схемою, що призводить до одноманітності висвітлення подібних тем. А тим часом, можна відійти від історичної послідовності, кинути, наприклад, ретроспективний погляд на історію, який допомагає більш глибоко осягнути нерозривний зв’язок минулих подій із сьогоdnішнім днем.

Так був побудований один із вечорів, присвячених Дню Перемоги. Навіть лейтмотив вечора “Где же вы теперь, друзья-однополчане?” говорив про день нинішній і минуле в епізодах: “Ми були високі і русяві”, “У війни не жіноче обличчя”, “Сонячне коло” та ін., де йшлося не про послідовність воєнних подій, а про місце і ставлення різних категорій населення до війни.

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

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

Наприклад, темою святкового дійства обране професійне свято. Звичайно, кожна професія має свої відмінності, а тому й відзначається по-різному, але безперечно одне: з ряду епізодів, які розповідають про неї, кульмінаційним стане той, де найбільш яскравий концентрований вигляд має ідея. Приміром, обряд посвячення в ту чи іншу професію, тобто зрине залучення до професії. Тут відбувається передача тих чи інших символів від покоління до покоління. Вони підкреслюють значущість події і є доброю пам’яткою на прийдешні роки.

Після кульмінаційного моменту, як ми вже знаємо, настає розв'язка (фінал) дії. Це досить важлива частина композиції; її відсутність або нечіткість створюють враження незавершеності дії. Фінал несе особливе смислове навантаження, тому що якнайкраще сприяє вияву активності учасників.

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

Особливості драматургії і режисури театралізованих масових заходів, творчий характер останньої підсилюють значення внутрішнього монтажу в сценарії і постановці будь-якого масового дійства, для чого ми й звертаємося до наступної теми.

МОНТАЖ ЯК ТВОРЧИЙ МЕТОД СЦЕНАРИСТА

Поняття “монтаж” у нашій свідомості пов'язане, передусім, з кінематографом і перейшло сюди, як згадує відомий режисер і теоретик кіно С.Ейзенштейн, з виробничих процесів, де монтаж означав складання машин чи верстатів.

У статті, присвяченій театру одного актора В.Яхонтова, її автор Б.Ємельянов відзначає: “Монтаж народився після першої світової війни у багатьох видах мистецтва майже одночасно. В кіно з його появою пов'язані імена Пудовкіна і Ейзенштейна, у фотоплакаті – Джона Хартфілда, в режисурі – Мейєрхольда, в драматургії – Яхонтова. Монтаж був одним із засобів зблизити досить віддалені і не дотичні у звичайному житті предмети і людські долі. Це була образна, наочна спроба виявлення зв'язків, що поєднують вкрай ізольовані події в єдине ціле, зв'язків, що існують реально, але усвідомлюються лише абстрактно вченим чи публіцистом [22, 12]”.

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

Передусім, для нас важливо визначити найбільш важливі функції монтажу. Одна з них – образотворча.

Вже Шекспіру була відома образотворча сила монтажу. У своїх комедіях великий драматург нерідко використовував дві інтриги, які розвивалися паралельно, і багато схожих тем і епізодів. Їхні поєднання, перехрещення, співставлення ще більше висвітлювали основну думку. В комедії “Багато галасу даремно” Шекспір будує паралельний монтаж двох закоханих пар. Сцени ніби “стикаються лобами”, “передражнюють” одна одну. Схожість повертається взаємовиключенням. Із синтезу співставлених інтриг, епізодів, тем і мотивів формується суть головної події комедії – повернення до особистості, вільної від усього фальшивого, надуманого, коли кожен, знайшовши себе, відкриває справжнє в іншому, близькому, єдиному. Шекспір використовує монтаж не тільки як засіб яскравого, контрастного образотворчого рішення, але й для більш складної мети, про що йтиметься.

Письменники, драматурги, кінорежисери послуговувались здатністю монтажу ігнорувати тривалі описи.

Картина цілого набуває великої образної сили, динаміки, смислової ємкості, якщо вона будується шляхом висвітлювання в “кадрах” найбільш характерних деталей.

Такого роду принципи “монтажної експозиції” зустрічаються в літературі, зокрема, у Ч.Діккенса в “Олівері Твісті”, при описові міста. Його загальна картина, атмосфера складається з яскраво вихоплених деталей (магазинів, вітрин, вулиць). Сучасний чеський поет В.Незвал застосував цей принцип у побудові першого експозиційного акту своєї трагедії-притчі “Сьогодні ще зайде сонце над Атлантидою” – п’єси, присвяченої пересторозі людства від загрози війни.

Перший акт вводить нас у передгрозняну драматичну ситуацію. Виникають, змінюючи один одного, кадри-епізоди, де зображається у своєрідному калейдоскопі ракурсів життя Атлантиди. І кожен з них закликаний виявити головне: ставлення тієї чи іншої групи до факту загарбницької війни, яку розв’язує Атлантида із сусідньою державою – Афінами.

Приблизно за такою схемою побудована п’єса сучасного французького драматурга Ж.Ануя “Троянської війни не буде”. Так поступово з епізодів-кадрів складається загальна картина катастрофи, що насувається. І все це – результат “монтажної експозиції”.

Монтаж допоміг автору концентровано і динамічно розповісти про ситуацію перед загибеллю Трої, пояснити тією чи іншою мірою її

причини. Монтаж тут виконує не тільки чисто образотворчу функцію, але й образно-сміслову.

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

Ейзенштейн у фільмі “Страйк” демонструє процес народження монтажного образу – і в ньому та сама “третя якість” або “третє поняття”, позиція художника, яка з’являється із зіткнення двох, зовні не зв’язаних між собою епізодів. В одному виникають сцени масового звірячого побиття і розстрілу робітників-страйкарів, в іншому – міська бойня, куди приводять скот. Зближення цих епізодів засобами кіномонтажу народжує художнє узагальнення, метафору “людської бойні”, кривавих репресій самодержавства.

Уважний аналіз монтажу виявляє важливу його закономірність: результат співставлення епізодів, “третє поняття”, часто відрізняється від змісту кожної з його частин, взятої окремо.

Вже говорилося, що співставлення різних явищ народжує певне третє судження. Жінка у траурі і цвинтар – вдова. Поїзд і людина з валізою – пасажир. Поїзд і людина з квітами – той, хто зустрічає, і т.д.

Якщо автори сценаріїв поєднують фрагменти, не турбуючись про їх характер, а відповідно – про художню єдність, що відповідає задуму, розвитку, збагаченню теми, то вони приходять до компіляцій.

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

Твори мистецтва, побудовані динамічно, а значить, сценічно (адже ми пам’ятаємо правило про важливу якість сценічності –

дієвість) і відтворюють аналогічний процес. Динамічне досягнення істини через монтаж найбільш характерних епізодів і, крім того, через залучення глядачів до процесу активних співроздумів – ось про що мріяв і творив у своєму мистецтві Ейзенштейн. Він попереджав про те, яке велике значення має відбір частин, фрагментів, що складають загальне.

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

У поета вимальовується інший (не лише через персонажі і їхні дії) спосіб вияву ідеї, близький, як ми зможемо переконатися, до законів драматургії масового дійства. Саморух характерів тут поступається місцем саморуху авторської думки. В таких випадках драматург реалізує свою точку зору на світ через співставлення елементів художньої дійсності і підводить глядача до необхідних висновків, заряджаючи його до цього. В драмі Маяковського і виникає саме подібна форма руху теми й ідеї. Її створює спровокований у глядачів ланцюг суджень про те, що відбувається. Ці міркування по ходу п'єси уточнюються, поглиблюються, набираючи широти і багатогранності. А породжує їх, передусім, монтаж обраних автором ситуацій. При цьому кожна ситуація – свого роду авторський аргумент, провокуюче середовище – найбільш наочно виявляє одну з граней запропонованого явища, поняття.

Наприклад, у “Клопі”, показуючи поведження Присипкіна в тій чи іншій ситуації, Маяковський свідомо спрямовує наші міркування про героя в певне русло. Ось сцена у робітничому гуртожитку, коли Баян бере “культурне шефство” над Присипкіним, навчає його “благородних” манер. Через цю ситуацію автор висвітлює думку-узагальнення про повну нездатність “П'єра Скрипкіна” хоч на мить глянути на себе критично (він смішний і не бачить цього). Драматург через ситуацію робить зріз явища. В нього вдивляється глядач, аналізує, порівнює, думає. Глядач в такого типу драматургії стає немовби співавтором процесу визрівання ідеї твору. В “Містерії-

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

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

Принцип асоціативного співставлення стає провідним у побудові сюжету, драматичної дії, інакше кажучи, в композиції діалектичної драматургії. Приміром, сцена, спочатку самостійна за змістом, завдяки її зв’язку з іншими сценами, отримує інший зміст. І в цьому можна пізнати закони монтажу, сформульовані Ейзенштейном, шлях якого в кінематографічній документалістиці підхопив відомий оператор і режисер Дзига Вертов. Сила творів останнього виявилася в тому, що на основі монтажу документальних кадрів йому вдалося створити справді високохудожні твори.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Асоціація – співставлення двох подій, що набувають при монтажі логічну залежність, інший зміст. Наприклад, слайд з портретом Піночета і фрагментом його промови про встановлення “справжньої” демократії чергується з кадрами про тортури та страти інакомислячих перуанців, що в результаті наводить глядача на думку не лише про зв’язок цих подій, але й про те, якого саме характеру “демократія” запанувала з приходом до влади в Чілі Аугусто Піночета.

2. Поетичний монтаж, який досягається поєднанням різних засобів художньої виразності. Уявімо собі ліричну картину світанку. Її, звичайно, можна було б створити засобами світла та музики, але картина такого ранку буде підкреслена ще яскравіше, якщо за допомогою тіней з’явиться романтична пара, яка, поступово, збільшуючись у розмірах, займе центральну частину “екрана”, а потім повільно підійме догори диск сонця. Отже, кохання народжує новий мирний день і надію на світле майбутнє. “Засвітивши” сонце, пара прощається, і знову тіні рухаються, поступово зменшуючись, поки не зникають зовсім.

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

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

Монтаж-рефрен – періодичне повторення засобу чи прийому, який виявляє необхідну смислову і формальну організацію матеріалу. Найчастіше це трапляється тоді, коли знайдений сценарно-режисерський хід (музичний твір, танець тощо) є водночас межею

між епізодами і зв'язками між ними. Такий лейтмотив, проходячи крізь увесь сценарій, виконує саме таку функцію.

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

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

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

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

Можливості колективного сприймання, своєї черги, вимагають найбільш раціонального використання засобів ідейно-емоційного

впливу, до яких у сценарії масової вистави (дійства) належать живе слово, музика, кіно і т.д.

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

Живе слово. В театралізованих масових дійствах слово залишається важливим засобом впливу, як і в інших видах драматургії. По-перше, саме слово створює атмосферу спілкування між сценічним майданчиком і аудиторією. Крім того, оскільки драматургія масового дійства, як зазначалося вище, документальна за своїм характером, то слово виступаючого несе конкретний матеріал. Через виступи учасників часто проходить лінія розвитку дії. Усний виступ офіційної особи, учасників і свідків подій часто охоплює великий відрізок подій, допомагає передати присутнім атмосферу боротьби і т.д. Проте, слід, поряд з цим, відзначити, що слово в сценарії масового дійства важливий, але не головний, а рівноправний, рівноцінний елемент. Тому зловживання словом, досить поширене на практиці, необхідно викорінювати, і по можливості знаходити йому (слову) зримий еквівалент, а якщо використовувати то слово теж повинно нести в собі образ.

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

Необхідною умовою роботи сценариста зі словом є його попередня підготовка, яка складається з двох основних моментів. Перший – попередня робота з учасниками подій, другий – емоційна підготовка слова.

Попередня робота зі словом полягає у зустрічах з героями та свідками подій і відборі найяскравішого, з погляду драматурга, матеріалу для сценарію. Це може бути лише один факт, але відібраний, як у Маяковського, із “сотень тисяч словесної руди”.

Стосовно ж емоційної підготовки слова героя чи свідка подій не треба мати великого досвіду, щоб зрозуміти: надання слова – це не емоційна підготовка, а якщо слову передують художній номер, який тематично немовби готує вихід героя чи героїні, то й сприймання аудиторією теж стає значно емоційнішим. Ось невеличкий приклад – фрагмент з театралізованого дійства, присвяченого Дню Перемоги. У фонограмі звучить вальс. Учасники ансамблю бального танцю у відповідному вбранні кружляють у вальсі, але поступово музика мікшується, а на неї нібито напливають звуки духового оркестру, який грає вальс “В лесу прифронтовом”. Танцюристи розгублено зупиняються, а на звуки “свого” вальсу наближається жінка-ветеран війни. Вона підходить до мікрофона, розповідає, що в юності теж любила вальс, але їй доводилося танцювати не у вишуканих черевичках, а в солдатських чоботах, а потім просить молодь продовжити “Мамин вальс” (така назва епізоду). Юнак запрошує жінку на перший тур вальсу, потім вручає їй квіти, і всі учасники у бурхливій ході завершують танець. Як бачимо, можливість художнього рішення викликає асоціації як в учасників, так і у присутніх на святі чи виставі, робить слово фактично близьким і зрозумілим, а художній матеріал послуговується як своєрідна експозиція до появи виступаючого, його промови.

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

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

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

Засоби мистецтва, використані в масовому дійстві, емоційно налаштовують його учасників, підсилюють вплив подій, які

відбуваються на майданчику, передають почуття дійових осіб, доповнюють і розвивають дію.

Кінофрагмент, сцену із спектаклю, пісню і т.ін. можна використати і як продовження думки чи дії, або ж як “другий” план усного виступу.

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

Фрагменти ж кінохроніки чи художнього фільму можуть передавати дію, завершувати її чи ставати фоном масової дії, яка виконується або ведучими, або іншими виконавцями. Останній прийом може засвідчити наступний приклад. В театралізованій виставі, присвяченій Дню Перемоги, демонструвалися відомі кадри зустрічі воїнів-переможців у Великій Вітчизняній війні. Перед екраном розпочався танець дівчат у білому вбранні з червоними тюльпанами в руках. В момент, коли воїнам вручили квіти на екрані, дівчата двома діагоналями наблизились до екрана і “приєднали” свої червоні тюльпани до чорно-білих кадрів. Як гаряче ті розцвіли, яку реакцію викликав цей жест у залі – важко навіть уявити, бо живі дівчата на сцені вручали квіти нібито від усіх присутніх, і це дозволило всьому залу приєднатися до знайомих з дитинства кадрів і наблизитися до тих минулих подій усім серцем.

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

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

Початком багатопланового використання кіно в масових дійствах стали театралізовані концерти Й.М.Туманова [21, 83-88]. Потім його естафета була підхоплена Л.Г.Силаєвим [23, 5-12].

Література і мистецтво як рушійна сила сюжету масового видовища передають дію чи символізують її. Так, у масовій виставі, присвяченій Великій Вітчизняній війні, вся розповідь про неї може вестися через вірші, уривок з п'єси, фрагменти кінохроніки.

Використовуються також телебачення і телеапаратура з метою підсилення засобів ідейно-емоційного впливу. Так, завдяки відповідно налаштованій апаратурі, особливо під час сольного номера, на екран проектується крупним планом обличчя, очі, руки виконавця, тиражується зображення соліста, тобто саме технічні засоби підсилюють вплив засобів емоційної виразності.

Як показує практика, важливим засобом впливу на глядачів є відтворення минулих подій. Цей принцип був використаний у традиційному святі київських арсенальців на честь річниці повстання 1918 р. У видовищній його частині відтворювалися картини минулої боротьби, опоетизовані навіть в назвах епізодів: 1. Шлях до повстання. 2. Повстання. 3. Ноктюрн останньої ночі. 4. Безсмертя. В цих епізодах вдало монтувалися документальний матеріал і засоби літератури і мистецтва (кінофрагменти, уривки з творів О.Довженка, революційні пісні і т.д.).

Не можна переоцінити і ролі музики в сценарії і постановці масового дійства. Будь-які святкові дії неможливо уявити собі без музики, але її значення не завжди однакове. Спостереження за святами дозволили умовно виділити такі основні її функції у дійстві: сюжетну, емоційну, ілюстративну, допоміжну.

Сюжетна музика грає особливу роль у асоціативному монтажі і відзначається тим, що вона є стрижнем сюжету масового дійства чи окремих його компонентів. Так, концерт-мітинг, присвячений миру, може бути побудований на основі кількох пісень. Саме так і був побудований театралізований пролог до свята Перемоги режисером Л.Г.Силаєвим, а потім він же створив театралізований концерт "Пісні, обпалені війною", тобто одна тема переросла в іншу завдяки вдалому монтажному прийому та театралізації номерів. У першому разі тему розвивали три пісні – "Бухенвальдский набат" В.Мураделі, "Хотят ли русские войны" Е.Колмановського, "Ми всі за мир" С.Тулікова. Хор у цьому разі, подібно до античного, перетворювався на учасника постановки, висловлюючи думку народу, відображуючи його світогляд і ставлення до подій, у другому – це живі образи, костюмовані персонажі, відповідні мізансцени, тобто своєрідна

театралізована гра, побудована на віночку фронтових та пісень воєнних років.

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

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

Практика доводить, що для підсилення ідейно-художнього впливу необхідний музичний супровід і що масові дійства треба вирішувати в єдиному ключі (лірика, патетика, романтика, драматизм і т.д.).

Ось приклад свята, яке традиційно відзначається на початку липня щорічно на честь дня народження О.С.Пушкіна біля пам’ятника поету. В ньому брав участь симфонічний оркестр України. Розпочалося свято увертюрою до опери М.Глінки “Руслан і Людмила”, а завершилося музикою з опери “Іван Сусанін” (хор “Слався”). Протягом усього свята лунали музичні твори російської і вітчизняної класики, народні пісні, які разом акцентують і глибше розкривають творчість поета, даючи у такий спосіб необхідний емоційний заряд присутнім на святі.

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

Допоміжна функція музики також необхідна в організації масового дійства. Вона виявляється у подачі різноманітних музичних сигналів до початку або продовження дії. Звичним стало використання сигналу фанфар “Слухайте всі!” перед початком дійства чи музичних позивних радіо- і телепрограм. Приміром, використовуються як загальноукраїнський радіосигнал (фраза з пісні

“Реве та стогне Дніпр широкий”), так і сигнали місцевих радіостанцій. Всі вони закликані сприяти концентрації уваги присутніх, готують їх до сприймання дії.

Ще за радянських часів значна увага приділялася використанню музики в масових святах. На Всесоюзному з’їзді композиторів Т.М.Хренников цілком слушно говорив: “Велике майбутнє належить... монументальним жанрам, але не тільки кантатам і ораторіям, які виконуються в концертних залах. Йдеться про музику наших свят, народних вистав, музику для вулиць і майданів. Ми задовольняємося в таких випадках конвеєром більш чи менш вдало підібраних пісень. Чи не пора замислитися про музику великих форм, яка звучатиме на наших святах, торжествах як художнє узагальнення думок і почуттів народних мас [25, 14]”.

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

На фоні музики в постановках масових вистав і свят часто-густо розгортаються масові дії. В таких випадках, як показує практичний досвід, вдало поєднуються музика і гімнастичні вправи, хоча, на перший погляд, могло б здаватися, що останні навряд чи можуть стати виразником основного конфлікту. Цю думку спростовує хрестоматійний приклад з постановки відомого режисера Й.М.Туманова, який згадує фрагмент на одному з Всесвітніх фестивалів молоді і студентів: “На поле виходять спортсмени, одягнені в білі, чорні і жовті костюми. Мить... і перед нами виникла мізансцена, що розділила учасників виступу на три групи: численну “білу”, що міцно стоїть на ногах; “жовту” – напівзігнуту, і, нарешті, порівняно нечисленну групу “чорних”, що стоїть на колінах. Користуючись прийомом і засобами виразності, властивими вільним гімнастичним вправам, режисур швидко розгорнула тему боротьби за рівність. Намагаються випрямити плечі “жовті”, підвестись з колін “чорні”. Одна група “білих” допомагає їм, інша – перешкоджає. Після нескладних, але гранично виразних зіткнень, підводяться на ноги “чорні”, розправляють плечі “жовті”; білі, що заважали, залишають поле, а всі інші включаються в загальне коло, що знаменує собою єдність народів [26, 36]”.

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

Детально зупиняється на можливості застосування гімнастичних вправ з метою образного рішення Б.М.Петров у праці “Массовые выступления на стадионах [28]”, де дає визначення видів і змісту такого роду виступів, розглядає питання їхньої організації і підготовки. Зазначимо лише, що гімнастичні вправи можна використати не тільки на стадіонах, а й на будь-яких майданчиках просто неба, а також на сценах Зелених театрів, співочих полях.

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

Перед художньо-декоративним оформленням ставиться двоєдине завдання: з одного боку, висловити ідейно-тематичну основу дійства, сучасне світорозуміння, а, з іншого, – створити незвичайний, соковитий, по-справжньому яскравий колорит. Це досить нелегке завдання, тому що святковість (як настроїв, відчуття, емоційне піднесення) не припускає утилітаризації, практицизму. Проте свято разом з тим, – не просто загальний тріумф і тимчасова рівність [27, 12].

Святковий колективізм виражається не в шумі, галасі і рухові натовпу – він є результатом усвідомленої діяльності, пов'язаної як з оформленням і організацією мас, так і території торжества.

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

Іноді спроба відродити кращі традиції давніх свят не завжди увінчується успіхом. Такі свята, як Різдво, Масниця, Івана Купала,

незважаючи на їх повсюдне відродження, ще не стали по-справжньому масовими у розумінні спільного дійства виконавців і присутніх на святі. По-перше, часто-густо вони проводяться на локальній території, обмежуються естрадою чи майданом, і в кращому разі ми бачимо механічну половинчасту реставрацію старовини, що знижує у сучасних народних святах живе відчуття часу. Така картина є типовою повсюдно.

Показовим у цьому сенсі є приклад проведення співочих свят у країнах Балтії. Під час свята кожен охочий може придбати паперові козики і капелюшки найрізноманітніших форм та відтінків, надувні кульки і т.д. Детально продумані також костюми і емблеми виконавців концертних програм. Так, в одному із співочих свят Литви по вулицях Вільнюса рухалася колона хорових колективів з районів республіки, і всі були вбрані і оформлені по-різному. Наприклад, колона м.Капсукаса йшла в стилізованих національних костюмах з обов'язковою деталлю-прикрасою з бурштину, в руках учасників – колоски пшениці, а на чолі колони – символічний смолоскип із шифону. Слідом за ними крокували колони учасників з м.Каунаса. Вони несли свою емблему – три колоски, а під ними внизу – зубці трактора. І так – кожна колона. Всі ці художні компоненти свята разом з костюмами учасників (а кожен район створював свої оригінальні костюми на національній основі) прикрашали загальний вигляд торжества, надавали йому дійсно святкового колориту.

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

Основним кольором свят радянського періоду був червоний, і це цілком зрозуміло. Отже, й оформлення більшості свят того періоду відбувалися в межах одноманітного червоного тону. Цю помилку помітив свого часу великий режисер В.Е.Мейєрхольд, який говорив, що “ ... треба залити наші вулиці радістю і кольорами [29, 6]”.

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

Інший прийом – “ігнорування”, тобто повне або часткове маскування архітектури, якщо це необхідно за задумом постановника [30, 198].

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

Якщо не заперечувати минулих досягнень, як це часто робиться нині, то у тому ж таки радянському оформлювальному мистецтві можна знайти чимало оригінальних елементів і прийомів для прикрашення колон демонстрантів і карнавалів за допомогою трансформації, театралізації, видовищної виразності, використання нових технічних матеріалів, механічних, електричних і електронних пристосувань. Тут доречно згадати автоустановки зі справжніми машинами чи їх макетами або моделями, плакати, діаграми, емблеми, панно, які з успіхом застосовуються і в наші дні. Використовувалися також засоби сатири і шаржу, спрямовані на викриття недоліків (ляльки – смикунчики, маски, політичні опудла, сатиричні установки). Сьогодні такі прийоми можна бачити хіба що на одеській “Гуморині”, або ж у програмах КВК і дуже зрідка в телевізійних програмах.

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

Буквально епідемія таких видовищ заповонила Францію ще з 50-х років, коли Поль Робер Уден вперше вирішив провести подібний експеримент. І донині у пресі з’являються повідомлення про світлозвукоспектаклі в Англії, Бельгії, Мексиці, США та інших країнах. Такі видовища влаштовуються, передусім, на комерційній основі з метою викачування грошей з туристів, проте, водночас, не можна не сказати про великий емоційний вплив таких моментів, коли

засобами світла і звуку піраміда чи замок “розповідають” про події минулих років і століть.

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

За допомогою діaproекції, значення якої у масовій театралізованій роботі також досить велике, постановники здобули широку можливість показу людини і країни, окремих моментів їх біографій. У такому разі слайд виступає в ролі стоп-кадра (як у кіно). Звуко-запис допомагає режисеру виклакати в пам’яті будь-яку історичну подію, перенести учасників у собор чи на космодром, прослухати виступ когось із видатних людей. Ці можливості сприяли народженню особливого виду драматургії світлозвукоспектаклю, яка базується на класичному прийомі: *pars pro toto* (частина замість цілого). Замість традиційних дійових осіб, замість живих акторів сценічна дія розігрується між їх голосами. Голос відділяється від актора і персоніфікується. Шум відділяється від предмета і виступає як його “повноважний представник”.

Звукозапис уможливорює завдання розлучити голос із його власником і використати потім даний звук так, як диктує конкретна художня мета. Саме на цьому принципі відлучення звука від предмета і подальшій його персоніфікації будується використання органі-зованої звукової матерії на радіомовленні, в кінематографії. В останньому особливо цінною видається можливість “поліфонічного” монтажу звуку і зображення. В кінематографі давно вже застосовується прийом “розморожування звуків”, а іноді зустрічаються такі випадки сценічного рішення окремих епізодів, які, по суті, є попередниками спектаклю “Звук і світло”. Досить відомий фільм С.Крамера “Нюрнберзький процес”, який проіснував вже кілька десятиліть, може нагадати саме такий характерний прийом: старий суддя йде кам’яними плитами безлюдного стадіону, а в повітрі водночас лунає багатоголосся “Хайль!” фашистських партійних мітингів, якими було сумнозвісним це місто.

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

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

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

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

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

Прикладом побудови світлозвукоспектаклю може бути фрагмент з вистави до Дня Перемоги “Навіки в пам’яті народній”. Сценічним майданчиком був меморіальний комплекс, який межував з казанським ЦПК і В. Це немовби острівце війни, що належить тим, хто захищав Батьківщину. Дійовими особами були звуки, які переміщувалися в просторі згідно з логікою сценічної дії, живі актори були відсутні. Замість декорацій використовувались архітектура і оточуючі природні об’єкти, що освітлювалися перемінним, мерехтливим світлом. Глядачі розміщувалися на майдані, який вміщував понад 1000 осіб. Ліворуч від обеліска і вічного вогню знаходиться постать поверженого воїна. За ними – невисока стіна, до якої покладаються квіти і вінки. За стіною, вже на території парку, невеличкий гайок, в алеї якого була встановлена режисерська кабіна зі всією регулювальною апаратурою (автотрансформатори, магнітофони, пульти управління звуком і світлом) і основний склад виконавців світлової і звукової партій (світло – 100 штук – 20 груп незалежного управління).

“Пролог” починався з того, що при повністю вимкненому вуличному освітленні (лише білим світлом виділені вінки біля стіни)

починають наповнюватись червоним світлом стяги на стовпах, водночас урочисто звучить “Лярго” з 8-ї симфонії Шостаковича.

На фоні цієї музики вступає голос ведучого (диктора) зі вступом із “Реквієму” Р.Рождественського, по ходу чого постать “поверженого воїна” повільно висвічується ззаду білим контровим світлом, яке підкреслювало її обриси, а вінки біля стіни заливають багряні промені, які витісняють біле світло. Контрове світло гасне, і в мерехтливому чергуванні червоних відблисків прожекторів динамічного освітлення з’являється постать “поверженого воїна”, від імені якого читаються всі віршовані рядки епізодів (“Разве погибнуть ты нам завещала, Родина...”).

Гаснуть траурні стяги. Заповнюється зеленим світлом гайок праворуч, звучать солов’їний спів і “Марш веселих хлоп’ят”. За стіною монумента наростає біле сяйво, освітлюючи невеликий гайок. Так починається епізод “22 червня”.

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

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

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

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

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

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

Цілісність художнього сприймання залежить також від правильного монтажу і побудови масового та індивідуального рухів. Масовий рух завжди простіший, бо тут справляє враження узгодженість рухів, а не їхня складність (саме ця особливість послуговується організаторами фізкультурно-спортивних видовищ на стадіоні, де широко використовуються масові гімнастичні вправи і хореографія).

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

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

ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ, ЇЇ ОСНОВНІ ВИДИ

Театралізувати матеріал – це означає висловити його зміст засобами театру. При цьому необхідно пам'ятати, що театр диктує дві головні умови: зрине розкриття драматургічного конфлікту і створення художнього образу вистави. А це значить, що сценарій як вид драматургії повинен бути побудований на певній конфліктній ситуації і являти собою цінність в художньому відношенні.

Звичайно розрізняють дві сторони театралізації – сценарну і режисерську.

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

Режисерська театралізація – це творчий спосіб приведення сценарію до художньої образної форми вистави через систему образотворчих, виразних та інакомовних засобів.

На практиці, як вже було помічено, особливість драматургії масового дійства специфічна, драматургічна і режисерська робота, з огляду на особливість жанру, часто-густо нероздільна, тому надалі в

розгляді цього питання вживатиметься термін сценарно-режисерська театралізація.

Практика дозволяє виділити три види сценарно-режисерської театралізації.

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

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

Часто-густо цей вид театралізації використовується в інших масових дійствах, де роль сценарно-режисерського ходу виконує сюжетна канва, яка служить своєрідною зв'язкою номерів. До різновидів цієї канви належать всілякі “подорожі” на машинах, поїздах, літаках, навіть ракетах і т.д.

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

Театралізація оригінального виду – створення сценаристом нових художніх образів згідно з сценарно-режисерським задумом. Цей вид театралізації широко послуговується при створенні сценаріїв документального жанру, в основі яких лежить інсценізація документа.

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

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

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

Театралізація оригінального виду – це більш складна форма створення сценарію, що вимагає не тільки організаторських навичок і пошуку наскрізного ходу для готових номерів, але й професійної майстерності драматурга, який органічно поєднує документ і художній матеріал. Цей вид театралізації потребує і більшої тривалості репетиційного часу.

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

Прикладом може бути професійне робітниче свято київського заводу “Арсенал”. Тут у першій частині – вихід бойовиків і молоді “Арсеналу”, обряд посвячення в “арсенальці”, що ґрунтуються на оригінальному матеріалі і мають адекватне художнє рішення.

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

Підсумовуючи вищесказане, можна підкреслити, що в театралізації як особливому виді мистецтва на перший план виступає найважливіший компонент дійства – глядач, колективний герой. Він прагне такого масового дійства, яке змусило б його здивуватися, прислухатися і вловити думку, захоплено стежити за героїчними вчинками кращих людей епохи, асоціативно відновлюючи в пам’яті факти і події власного життя, бути учасником дійства, включатися до нього.

Питання про театралізацію, назвичайно важливе, тому необхідно детально зупинитися не лише на аналізі цього терміна, а й на технології його використання. Наголошуючи на тому, що театралізація – це органічний синтез засобів ідейно-емоційного

впливу, при якому за допомогою монтажу створюється сценарій, який водночас стає в цілому новим, оригінальним за змістом і значенням образним художньо-публіцистичним твором. Тут провідними виразними засобами, що створюють особливу мову театралізації, виступають символ, метафора, алегорія, завдяки яким сценарист і режисер створюють у масових виставах повнокровний і багатогранний світ естетичних цінностей.

Створюючи масове дійство, постановник повинен прагнути до стимулювання уявлення акторів і глядачів укрупненими сценічними символами, які найбільш повно відображають суть театралізації. Якщо повернутися до наведеного вище прикладу з постановки Й.М.Туманова на стадіоні (“білі”, “жовті”, “чорні”), то ми зрозуміємо, що тема свободи і рівності людей різного кольору шкіри, незважаючи на те, що вона була висловлена специфічними засобами гімнастичних вправ, досягла величезної художньої виразності. Цей художній образ, метафоричний і алегоричний за режисерським рішенням, розкриває найскладніші життєві явища шляхом їх зіткнення і співставлення. Таке рішення дуже близьке до поетичного, філософського звучання, яке викликає у глядача численні асоціації, підсилює емоційний вплив режисерської думки. Все це, звичайно, вимагає від сценариста (режисера) знання закономірностей використання алегоричних (інакомовних) виразних засобів і їх відмінностей одне від одного. Серед цих засобів важливе місце належить символу.

Символ у перекладі з грецької мови означає “знак” (ознака, мітка, клеймо, печатка, пароль, цифра, рисочка, сигнал, девіз, гасло, емблема, вензель, герб, шифр, марка, ярлик і т.п.). Одноimenний корінь має грецьке дієслово, що означає: “порівнюю”, “обдумую”, “завершую”, “умовляюсь”. Етимологія цих грецьких слів вказує на збігання двох планів дійсності.

Попервах (в давньому світі) це слово означало умовний речовий пізнавальний знак, зрозумілий лише певній групі осіб. Наприклад, знак риби був у перших християн і служив для них своєрідним паролем в умовах переслідування язичниками.

Аналізуючи виникнення символу в образному дійстві, О.Тудоровська пише: “Інакомовлення з його внесеним зв’язком від самого початку було художнім пізнанням світу. Вигадуючи підставне слово, потрібно було з’ясувати собі якості предмета і дати його назву заміні, яка має певні загальні риси з предметом, наприклад, сміливий,

спритний молодець – ясний сокіл. Які якості повинно було мати підставне слово? Воно мало бути незрозумілим для ворожих сил, але загальнозрозумілим для зацікавлених членів роду [31, 84]”.

Так у процесі спільної діяльності і спілкування певних груп людей чи цілих суспільств опрацьовувались умовні знаки, за якими стояли предмети, думки чи інформація.

Знаки завжди щось означають, тобто представляють чи замінюють щось у людському спілкуванні. Інакше, знак умовно означає явище реального світу. Щоб таке заміщення відбулося, предмет повинен відобразитися у людській свідомості, створити в ній уявлення про те, що криється за предметом. Наприклад, релігійні символи справляють враження лише тому, що віруючим відомі релігійні притчі, пов’язані з цими символами.

Тільки розуміючи смислове значення знака, ми можемо відчувати його емоційний вплив. Так, таїнство знаменитих індійських статуй неможливо розгадати без відповідних знань.

Символ – багатозначна форма, крім власного первісного значення, історично почала означати й інші явища. Скажімо, вівтар спочатку був лише столом, а потім уже став символом близькості до бога. Скіптер був колись просто палицею, хрест – знаряддям страти рабів у давньому Римі.

У театрах Давнього Сходу існувала певна символічна закріпленість за окремими предметами певних значень. Наприклад, хлист. Актор, який тримав у руках хлист, вважався неначе вершником. Посадка на коня і злізання з нього зображалися встановленими умовними рухами. Візок, приміром, зображався за допомогою двох прапорців з намальованими колесами. Двоє слуг тримали прапорці по боках. Пасажир рухався чи стояв між ними.

Іноді один і той самий предмет, залежно від різного його застосування, може мати скільки завгодно значень. Наприклад, стіл може бути чайним, обіднім, вівтарем. Така закріпленість встановлювала єдність смислового сприйняття у глядачів, тому що самі символи не мали строго і постійно зафіксованого значення.

Залежно від епохи, історичної обстановки і умов спілкування сенс символу може змінюватися. Так, свастика – хрест із загнутими під прямим кутом кінцями – була символом з прадавніх часів і виражала добробут, благодать і злагоду. Він зустрічався в образотворчому мистецтві багатьох країн – Давньої Індії, Китаю, Японії, Давньої Греції, був відомий у середньовічній Європі. У

двадцятому столітті свастика була використана як емблема націонал-соціалістської фашистської партії, після чого цей знак став сприйматися як символ фашистського варварства і наруги, і його первісне значення втратило свій зміст.

Деякі художники намагалися теоретично обґрунтувати не смисловий, а суто асоціативний зв'язок знаку із глядачевим сприйманням. Так, Гете мовив, що вбачає у червоному кольорі благородство і серйозність, у жовтому – веселе і ніжне збудження, в блакитному – смуток. Сезанн вважав, що геометричними фігурами можна легко добитися відчуття ваги і глибини. На певному сприйманні кольору створював свою музику Скрябін. Проте істина, мабуть, полягає в тому, що і лінія, і колір, і форма, і звук можуть справляти враження лише тоді, як вони взяті не самі по собі, а в певному змістовому контексті.

Асоціація, тобто створення у свідомості людини смислової чи емоційної паралелі тому, що відбувається, мимовільне заміщення його вже знайомим синонімом, змушує глядача домислити те, про що лише заявлено, позначено. Від рівня інтелекту, ерудиції і життєвого досвіду багато в чому залежить оцінка того, що коїться.

Символи, які часто повторюються, мають надмірну поступність, можуть стратити емоційність і претворитися в штамп. У святах радянського періоду такими штампами стали “Ленін на броньовику”, “Солдат з дівчинкою на руках”, “Серп і молот” (“Робітник і селянка”). Нев’янучими залишаються народні символи, які викристалізувалися віками: вручення хліба-солі, вишиваного рушника, кетегу калини та ін.

Отже, символ як знак, що породжує асоціацію – важливий виразний засіб сценариста і режисера. Практичний досвід дозволяє виділити кілька шляхів використання символів і асоціацій, характерних для постановки театралізованого масового дійства, а саме:

- а) в рішенні окремого епізоду вистави;
- б) в кульмінації вистави;
- в) в домовленості з глядачем про “умови умовного”;
- г) в художньо-декоративному оформленні.

Оскільки основні принципи художньо-декоративного оформлення розглядалися нами вище, торкнемося тут більш детального аналізу перших трьох шляхів.

1. Використання символів і асоціацій у рішенні кожного епізоду дійства допомагає поетичному осмисленню сценаристом реального життєвого матеріалу і створенню на його основі образно-метафоричного характеру масового театралізованого дійства. Прикладом такого використання є документально-поетичний спектакль “Нам дороги ці забувати не можна”, де в символічній структурі сценарію, епізоди якої склалися з поетичних метафор (в основі – вірші поетів-фронтовиків), був знайдений образно-метафоричний ряд вистави. Основним образом вистави є символічна дорога війни, на якій протягом спектаклю змінюються деталі, наприклад, у першому епізоді на ній протитанковий їжак і моток колючого дроту, а в епізоді “На Захід” їх уже нема, а є лише стрілка – дорожній знак “На Берлін”.

2. При використанні символу і асоціації в кульмінації символічна дія готується і диктується усім ходом вистави, її сценарною логікою. Таким моментом попередньо згаданої вистави є використання солдатської каски, в якій горить “вічний вогонь”; один з учасників у супроводі скорботного ескорту несе каску через увесь зал. Ця символічна дія передає емоційну напругу всьому глядачевому залу.

3. При використанні символу і асоціації, за якими немовби домовляються з глядачем про “умови умовного”, ведучі звичайно представляються, або виступають як хор читців, який коментує або бере безпосередню участь у дії. В такому разі учасники вистави на очах у глядача розбирають ролі і, відповідно до них, реквізит. Вони можуть бути також своєрідною “пластичною групою” і функціонувати як “жива завіса”, як масовка в деяких сценах і т.д. Такий прийом зустрічається в тих випадках, коли в якості означеної групи виступає опорний (базовий) драматичний чи хореографічний колектив. Тоді він виконує не лише роль сценарно-режисерського ходу в сценарії, а створює колективний образ героя масового дійства.

Інший важливий засіб виразності сценариста і режисера – метафора. В її основі лежить принцип образного зіставлення предмета з якимось іншим на основі загальної для них ознаки. У розмовній мові ми майже не помічаємо використання метафор, вони стали звичними у спілкуванні. В художній же творчості метафора активна. Вона сприяє творчій уяві, веде її шляхом образного мислення. Завдання метафори – створення образного ряду, поетичне поглиблення думки, яке дозволяє повести рішення спектаклю до

філософського узагальнення. Діапазон застосування метафори у виставах значний – від зовнішнього оформлення до образного звучання всієї вистави. Ще більше значення має метафора для масового театру як театру великих соціальних подій і узагальнень, що має справу з художнім осмисленням і оформленням повсякденного реального життя. Саме метафора може надати реальному факту аспект художнього осмислення, тлумачення, може допомогти пізнаванню реального героя. Історія подарувала нам неоціненні кінокадри перших пореволюційних свят у Петрограді. Ось один фрагмент, вирішений за допомогою гри акторів. На сценічному майданчику – Тимчасовий уряд, виступ Керенського. Аж ось повідомлення, та й члени Тимчасового уряду самі бачать – з різних боків до сцени наближаються революційні матроси та солдати. Члени уряду розгублено і хаотично метушаться по сцені, намагаючись сховатись, і тут, чітко карбуючи крок, на сцену виходить жіночий батальйон; жінки, як “жива завіса” перекривають інших виконавців і, розкриливши поли шинелей, як спідниці, намагаються “захистити” членів уряду.

Метафорична мізансцена в сценарії може бути лише намічена, але в режисерській постановці потребує особливо ретельної розробки пластичних рухів і словесної дії для створення узагальненого образу режисерської думки.

Важливе місце в мистецтві театралізації належить алегорії, тобто інакомовленню, інакше, зображенню абстрактної ідеї засобами конкретного зримого образу. Життя, смерть, надія, злоба, совість, дружба, мир, Європа, Азія – будь-яке з цих понять може бути представлене за допомогою алегорії.

Алегорія завжди грала помітну роль у режисурі масових дійств усіх часів і народів. Значення алегорії полягає, передусім, у тому, що вона завжди передбачає двоплановість. Перший план – художній образ, другий – інакомовний, визначений знанням ситуації, історичної обстановки, асоціативністю.

Алегоричні образи займали провідне місце у святах французької революції 1789-1793 рр. Естафету цих свят підхопили і перші пожевтневі свята. Так, один з відомих українських режисерів М.С.Терещенко згадує: “Намагаючись відтворити у своїх виставах образ революційного народу, ми спирались не так на конкретні життєві факти, як на загальні ідеї, лозунги, політичні ситуації. При цьому широко використовувались прийоми показу алегорії, символу

[32, 10]”. Йдеться про те, що в масових постановках тих років символ і алегорія були надто простими. Так, для відміни одне від одного негативних персонажів у масових інсценізаціях кожен з них мав свою емблему влади: цар – золотий скіпетр, піп – золотий хрест, куркуль – золотий гаманець, банкір – золоті ланцюги.

Сьогодні алегорія – знаряддя сценариста масового дійства. Хрестоматійним став приклад з діяльності Й.М.Туманова – постановка на VI Всесвітньому фестивалі молоді і студентів мітингу – маніфестації на Манежній площі. Режисер вишикував гімнастів так, що вони перетворили майдан на карту світу. І ось на карту лягла зловісна тінь Війни у вигляді абрисів атомної бомби. Однак слово “Ні!”, що з’явилося на карті різними мовами світу, перекреслює хрест-навхрест силует бомби.

Символ, метафора і алегорія виступають основними виразними засобами інакомовлення. Виявляються ж вони в особливому характері переживань, викликаних художнім образом. Метафорична образність полягає в тому, що асоціації не стільки продовжують зображення, скільки вводять у нього підтекст, другий план, який надає зображенню переносного змісту, і це перетворює його у форму інакомовлення.

Всі засоби інакомовлення в сценаріях масового дійства повинні бути нерозривно пов’язані з життєвим досвідом його реальної аудиторії, обумовлюватися цим досвідом. У цьому полягає основний принцип відбору інакомовних виразних засобів для сценарію.

ЖАНРИ ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО МАСОВОГО ДІЙСТВА

За предметом і специфікою вираження драматургія театралізованих форм є, як ми переконалися, хоч і особливим видом драматургії, але все ж спорідненим за основними законами з театром, кіно, телебаченням, радіо.

Як же розглядається питання про жанри драматургії театралізованих масових дій? Мабуть, найдоцільніше тут вирішити, який з принципів утворення жанрів лежить в її основі. Звичайно, можна було б штучно послуговуватись положенням про предмет зображення та ідейно-оціночною позицією як критеріями утворення жанру, але найбільш відповідним видається для драматургії свята, вечора, концерту, художньо-публіцистичної вистави принцип утворення жанру на основі поєднання протилежностей:

документального і художнього, абстрактного і конкретного, реального і умовного. Саме в цьому разі вирішальне значення має та чи інша форма проведення. Практика підтвердила, що кожній формі притаманні свої особливості як у виборі засобів виразності, так і у стильовому вирішенні свята, дійства, вистави.

Отже, аналіз особливостей основних жанрів масового дійства, до яких належать театралізований тематичний вечір, театралізований концерт, художньо-публіцистична вистава, і буде темою наступного розділу.

ТЕАТРАЛІЗОВАНИЙ ТЕМАТИЧНИЙ ВЕЧІР

Театральне мистецтво завжди викликало інтерес у широкого кола глядачів, але, на жаль, не для всіх воно було доступним. І коли після Жовтневої революції нові організатори культурного процесу намагалися залучити до мистецтва народні маси, однією з нових форм, яка не мала прецеденту, став театралізований тематичний вечір. Першими його різновидами були інсценізовані доповіді, театралізовані суди, живі картини, інсценізації на політичні теми та ін. Інтерес до поєднання політичної пропаганди і мистецтва в таких вечорах викликався можливістю зробити доступними і зрозумілими для широкого загалу, нагальні гасла повсякденності, позаяк загальноосвітній рівень мас був досить низьким. З іншого боку, відбувався процес творення так званого пролетарського мистецтва, яке намагалось розширити рамки традиційного і взяти на озброєння типово клубні форми роботи. Так народилися “жива газета”, “синя блуза” та інші театралізовані форми, що вважалися новим словом у мистецтві. Звичайно, неабияка роль у цьому процесі належить Пролеткульту, який помилково вважав, що новий час вимагає лише нових форм і рішень. Це призводило до переоцінки можливостей театралізації, надмірного розширення її меж, механічного об’єднання художнього і політичного матеріалу. Крім того, і рівень виконавців залишав жадати кращого. І все ж, ця робота в 20-30-х роках досягла значних успіхів. Аналізуючи театралізовані форми масової роботи тих років, можна досить чітко визначити і простежити виникнення і розвиток театралізованого тематичного вечора.

Першим його різновидом були вечори політичної освіти. Спочатку вони склалися з доповіді, окремих виступів, художньої частини, яка теж повинна була підтверджувати ідею вечора. Згодом

появилися спроби інсценізувати безпосередньо доповідь, знайти адекватну їй художню форму сценічного втілення. Доповідь будувалася у формі спогадів ветерана революційних подій, розповідь якого ілюстрували “живі картини”, що той же доповідач коментував.

Надалі ця форма ускладнювалась – вона складалася з окремих інтермедій на різні теми, зв’язаних між собою діалогом двох ведучих. Як засоби ідейно-емоційного впливу використовувались діапозитиви, гучномовець, плакат, транспарант, живі діаграми, інсценізації, кіно [33].

Інший вид театралізованого вечора являли собою літературно-художні вечори, які вирости з колективних лекцій. Спочатку колективна лекція доповнювалась, як ілюстрацією, читцем; потім поступово до участі залучались співаки і акомпаніатори, вводилися хорова декламація, інсценізації і т.д.; так поступово колективна лекція переросла в театралізований вечір. Тут уже центр ваги переносився на художній матеріал. Організатори такого вечора прагнули досягти максимального емоційного впливу на слухача образами мистецтва. У тематиці літературно-художніх вечорів переважне місце займали теми революції і громадянської війни.

З 30-х років театралізований тематичний вечір стає однією з провідних форм мистецької роботи, а найбільш поширеними темами – “На виробничий фронт”, “За більшовицькі кадри”, “На боротьбу з браком”, “За новий побут” і т.д.

Характерна особливість театралізованих вечорів 30-х років полягала і в тому, що їх підготовка і проведення перетворювалися у довготривалу акцію, в ході якої відбувалися різні конкурси, виставки, тематичні культпоходи в театри, кіно, музеї і т.д. Все це створювало святкову атмосферу колективної дії.

Популярність цих вечорів з року в рік зростала, в останні же десятиліття вони мають найбільшу питому вагу серед інших форм в роботі культурно-просвітницьких установ. Мало того, їхній вплив на сучасне мистецтво настільки значний, що їх перейняли професійне мистецтво і телебачення. Варто лише згадати початок телевізійного буму навколо передачі “Від усієї душі”, яку вела надзвичайно тонка, харизматична особистість В.Леонтьєва. Адже це найтиповіший приклад театралізованого тематичного вечора.

Отже, врешті, ми підходимо до розуміння – що ж таке театралізований тематичний вечір сьогодення. Передусім, він відрізняється від інших вечорів не просто наявністю теми, але

особливим способом її розкриття, який вимагає обов'язкової сценарної основи, тобто драматургії і використання комплексу виразних засобів. Ступінь їх застосування може бути різним: від мінімального, за якого вечір являє собою найпростіше об'єднані художню і масову частину, до максимального, коли вечір перетворюється на складну багатобарвну виставу. Такий театралізований вечір присвячується зазвичай важливій події чи знаменній даті, що відповідають психологічному настрою мас і вимагають справді святкового, яскравого рішення, яке може наближатися до масового свята просто неба. Щоправда, близькість театралізованого вечора до свята не викликає сумніву, але, поряд з цим, він істотно відрізняється від свята на площі, в парку, на стадіоні: він не може бути настільки ж масовим; в його арсеналі дещо інші виразні засоби, а комплекс форм не настільки різноманітний і, нарешті, головне – він більш конкретизований, більш документальний, на відміну від узагальненого символічного свята на вулиці.

Особливості театралізованого тематичного вечора обумовлюють і специфіку його побудови. Вже згадувалося, що тематичний вечір, як правило, присвячується важливій життєвій проблемі, яка хвилює тисячі людей, викликає у них почуття єдності з колективом, гордості, любові до Батьківщини, ненависті до її ворогів, солідарності, співчуття і т.д. Ці почуття окремих людей зливаються в могутні колективні емоції і народжують той особливий, неповторний стан, який насправді має бути в основі театралізованого тематичного вечора. Усілякі спроби покласти в основу вечора незначну тему, яка не хвилює маси людей, приречені на провал. Відтак, суспільна значущість теми, її близькість до мас – одна з найважливіших умов організації тематичного вечора.

Такі вечори зазвичай співпадають з ювілеями, врученням нагород, вшануванням людей праці, науки і мистецтва. В цьому ряду стоять і знаменні дати в особистому житті людини – дні народження, призов до лав Армії, закінчення навчання та інші. Коротко кажучи, тематика вечорів надзвичайно широка, але які б питання не були змістом того чи іншого вечора – виробничі, суспільно-політичні чи особисті – завжди в центрі уваги має стояти людина з її діями, світосприйманням, емоціями. Це і є другою важливою особливістю театралізованих тематичних вечорів. Адже якщо це не так, то вечір перетворюється в елементарні збори і різко звужує можливості

впливу на глядачів. І замість цілісної художньої картини присутні слухають доповіді на ту чи іншу тему. Це торкається, передусім, так званих виробничих вечорів, але такої помилки сценарист може припуститися і при розробці інших тем.

Вечір повинен бути гранично конкретизованим, а документальний сюжет його – з реальними, а не вигадними героями. Сюжет вечора може розкриватися на широкому історичному фоні, підкріплюватися і поглиблюватися художнім матеріалом при значній перевазі документального. Для того ж, щоб перетворити документальний матеріал у сценарій, необхідно, передусім, постійно вивчати життя підприємства, організації, села, району, міста, мікрорайону, їхніх людей, традиції.

Практика показала, що найуспішніше вечори до таких традиційних дат, як День Перемоги або День міста, створюються тоді, коли в їх основу покладаються документальність і конкретність, коли постановники постійно займаються накопиченням матеріалів, вивченням людей.

В основі кожного театралізованого тематичного вечора обов'язково повинен лежати спеціально розроблений літературний сценарій; деякі особливості його, що виходять за межі загальних літературних вимог, необхідно розглянути.

Театралізований тематичний вечір – це ідейно і сюжетно організований ланцюг усних виступів, дій, зорових образів, пов'язаних між собою не тільки сюжетом, але й єдиним сценарно-режисерським ходом. Інакше він може видаватися механічним об'єднанням окремих компонентів, а не цілісним, логічним художньо-публіцистичним твором. Такою може стати серія вечорів “Наш край”, присвячена ювілею міста чи села, в якому ходом міг би бути зоровий ряд із краєвидів того чи іншого населеного пункту, а основною дією – театралізована розповідь про історію та сучасне буття городян (селян).

Особливості театралізованого тематичного вечора як жанру масового дійства ставлять питання про його жанрові різновиди. Саме розмаїття останніх дає простір творчості, ініціативі, вигадці, позбавляє одноманітності і однобарвності.

До найбільш поширених і усталених на практиці вечорів відносяться: вечір-розповідь, вечір-портрет, вечір-репортаж, вечір-мітинг, вечір-ритуал, вечір-прес-конференція. Отже, враховуючи те, що вже викладені всі особливості створення сценарію масового

дійства, ми зупинимось лише на специфічних відмінностях того чи іншого жанрового різновиду, які впливають на формування сценарію.

Вечір-розповідь, як правило, охоплює широкий спектр подій і досить значне коло людей; проводиться він у розповідній формі, через виступи ведучих та запрошених осіб, у органічному поєднанні з літературно-художнім матеріалом.

Розповідна манера абсолютно не відкидає образного рішення. На одному з ювілейних святкувань м.Кам'янця-Подільського проходив театралізований вечір, де оповідалося про історію міста. Центральним зоровим образом став давно відомий за межами Кам'янця Старий Замок, від імені якого і відбувалася ця розповідь.

Отже, вечір-розповідь відзначається спокійними, розповідними інтонаціями, розгорнутим викладенням теми, великою кількістю інформації.

Для порушення спокійного ходу теми іноді вживається прийом “художньої провокації” (поява людей, про яких присутні в залі вже давно нічого не знали, “несподівані” зустрічі, підготовлені протягом періоду сценарно-режисерської розробки). Вони дають той сплеск емоцій, напруги, який є необхідним для розвитку дії у кожному художньому творі.

Близькими до вечора-розповіді є вечори-репортажі, тому що в них теж превалює розповідна манера, теж, як правило, основну лінію дії здійснюють ведучі. Відмінність їх же полягає у тому, що вечір-репортаж – це короткі, стислі виступи різного змісту, що висвітлюють єдину тему, але не послідовно, як у вечорі-розповіді, а паралельно. При цьому саме слово репортаж говорить про те, що йдеться про поточні, а не давно минулі події. Звичайно, це зовсім не означає, що у вечорі-репортажі не можна згадувати про минуле. Такий екскурс здійснюється, якщо йдеться про аналогію нинішніх подій з минулим.

Доцільно, наприклад, обрати тему вечора-репортажу “Гарячі точки планети”, де у коротких епізодах змальовується картина боротьби народів за свої права. Тут, звичайно, можна знайти чимало аналогій з минулим, що дасть можливість зробити оптимістичний висновок про те, що, врешті-решт, воля народів перемагає. Дуже багато подібних вечорів проводилося свого часу в період боротьби В'єтнаму спочатку з французькими, а потім американськими агресорами, і завжди в них відчувалась упевненість, переконаність у

справедливості щодо фіналу цих воєн. Як ми бачимо нині, історія підтвердила істину, висловлену колись художніми засобами.

І ще одно необхідно зазначити: роль ведучих, на відміну від вечора-розповіді, більш активна, вона нагадує радіо- і телерепортажі.

Широкої популярності набули останніми десятиліттями і вечори-портрети. Вони присвячуються ювілеям та іншим знаменним датам у житті видатних людей і дозволяють не лише розповісти про особу, але й показати, розкрити її образ всіма наявними у організаторів засобами. Сценарії вечору-портрета являють собою яскравий зразок документальної драматургії. До кожного такого вечора збирається великий біографічний матеріал, на основі якого складається сценарій і який, звичайно, підказує і спосіб подачі його. Тут можуть бути використані і колективна розповідь, і інтерв'ю, і показ кінофрагмента, і пісня, і демонстрація фотографій, і читання документів, віршів, постановка уривка з п'єси, але, як правило, поєднання усіх вищезгаданих елементів. Все це допомагає змалювати багатогранний образ людини, підкреслити найбільш важливі риси її характеру.

Наприклад, у святкуванні ювілейної дати професора-літературознавця одного з київських вузів були включені такі моменти, як розповідь земляків про дитинство ювіляра в глибинному українському селі, в якій були не лише факти, але й вірші, пісні, і своєрідна стінгазета із шаржами; потім була розповідь ведучого про юність героя, побудована на мелодіях і концертних номерах 30-х років; спогади одного із поетів про спільну роботу під час війни у фронтовій газеті. До речі, всі епізоди мали цікаво вирішену художню форму. От хоч би епізод про фронтові роки. Поет, який розповідав про героя, повідомляв, що під ленінградом, де весь час дислокувалася їхня частина, було досить важко, особливо через відсутність вітамінів. Воїнам загрожувала цинга. І тут ведучі виносили на таці, покритій рушником, заварений чай і чашки, пропонували ювілярові і його друзів почаявати. Досить було лише одного ковтка, як на очах у фронтовиків заблищали сльози. Це був "їхній чай". Щоб не захворіти на цингу, фронтовики заварювали хвою і таким чином залишалися здоровими.

Цікаво й несподівано завершився епізод "Перемога". Ведучі читали вірші про те, що солдати могли спати під гуркіт снарядів і виття канонади, та коли все вщухало, вони просинались, щоб знову чекати пострілів. І коли, врешті, тиша запанувала досить надовго,

зрозуміли, що настав кінець війні і можна повернутися до рідних домівок, до того, що любили у житті. Тиша запанувала і в глядачевому залі, і раптом її розірвав могутній хор. Студенти співали улюблену пісню героя вечора “Розпрягайте, хлопці, коней”.

Подальші епізоди також будувалися як поєднання документального і художнього матеріалу, а у фіналі виступив ювіляр, який звернувся до присутніх з добрими напутніми словами, і а разом вийшла, по суті, колективна театралізована розповідь про життя і працю людини.

Зовсім інші особливості має вечір-мітинг, який за своїм характером нагадує активні святкові дії просто неба. Цьому сприяють моменти активізації: проходи і процесії через зал, масові дії усіх присутніх (прийняття документа – резолюції, рішення; колективне виконання пісень і т.п.), розкидання в залі листівок із зверненнями, піснями, імітація сценічного майданчика на площі, особливий мітинговий характер усних виступів та ін.

Театралізований вечір-мітинг присвячується поточним, злободенним подіям, які сьогодні хвилюють маси. Нині вони, щоправда, випали з арсеналу масових театралізованих форм, а якщо й проводяться, то носять суто політичний, а не мистецький характер, але сподіваємось, що при певній стабілізації життя вони знову повернуться до життя.

А ось наступний жанровий різновид збільшується чи зменшується в масштабах, але ніколи не зникає – це вечір-ритуал, тобто вечір, присвячений тій чи іншій важливій події, яка знаменує корінний перелом в житті людини і, крім того, містить в собі елементи урочистого акту, дії, яка постійно повторюється.

Звичайно такий вечір пов’язаний з посвяченням у професію, з проходами до лав Армії, з отриманням паспорта, закінченням навчання тощо.

Практика доводить, що вечори-ритуали завжди значні, носять яскраво виражений святковий характер. Потрібно лише зауважити, що такі вечори – не одноразова акція, вони потребують великої попередньої підготовки, починаючи з ознайомлення і вивчення того об’єкта, відносно якого відбувається подія. Візьмімо, наприклад, посвячення в студенти. Процес цей починається ще з “днів відкритих дверей” вищого навчального закладу, потім вступні іспити, на яких виборюється право стати студентом; за ними – зустрічі з працівниками деканатів і кафедр, підготовка до ритуалу посвячення.

Пройшовши цей шлях, студент має усвідомити всю приналежність навчання і водночас відповідальність як персональну, так і колективну.

І, нарешті, ще один жанровий різновид – вечір прес-конференція. Назва його повністю відповідає змістові, але, зважаючи на те, що ми маємо на увазі мистецьке дійство, необхідно знайти адекватне цій формі художнє оформлення. Останнє ж диктує специфіка такого вечора. На ньому представники преси і головні герої перебувають на сцені, у залі ж – глядачі, які включаються до дії у відповідних місцях за задумом сценариста.

Оскільки ця форма ще не має такого поширення, як усі попередні, варто навести приклад хоча б фрагмента вечора. Подібний вечір проводився у м.Краснодоні Луганської області. Це місто завжди живе і діє під знаком подвигу земляків-молодогвардійців, отже, лейтмотивом цього вечора також були вони, хоча йшлося про сучасність. Почався вечір з фрагмента виступу агіттеатру про молодогвардійців, і коли у фіналі вони завмирають у “пам’ятнику”, ведучі називають по черзі їхні імена, а із залу представники різних підприємств міста відповідають: “Зарахований навечно...” (і називають підприємство). Потім гасне світло, і ведучі запрошують на сцену представників організацій і підприємств, до яких зараховані молодогвардійці. Завіса відкривається, і на сцені ми бачимо столики, розташовані двома діагоналями від краю сцени до її центру. Середина сцени вільна для виконання художніх номерів. Біля кожного з представників ЗМІ стоїть табличка з назвою газети, радіо – чи телепрограми. Вони по черзі ставлять питання представникам організацій, а відповіді отримують або в суто художній формі, або ж ілюстровані відповідними художніми номерами. Це, безперечно, надзвичайно ефективна форма проведення вечора культурно-мистецькими організаціями, бо до впливу на глядачів самого вечора додається інформація журналістів, яка згодом, по проведенні заходу, стане відомою широкому загалу.

Такими є лише деякі жанрові різновиди театралізованого тематичного вечора, які найчастіше зустрічаються в практиці театралізованого масового дійства. Очевидно, тенденції розвитку вечорів підкажуть нові жанрові різновиди, та, власне, воно так і є, але ці вечори, не отримуючи нових назв з ряду вже відомих, часто-густо називають, віддаючи данину моді, просто шоу, незважаючи на те, чи це вечір тематичний чи розважальний.

Театралізований тематичний вечір, якщо він відповідає інтересам і запитам відвідувача, дає можливість викликати ініціативу і самодіяльність кожного бажаючого, бо цьому повинна сприяти активність, закладена в самому сценарії. Адже масова робота культурно-мистецьких організацій не є відокремленою галуззю їхньої діяльності, навпаки, вона повинна бути результатом колективної праці.

ТЕАТРАЛІЗОВАНИЙ КОНЦЕРТ

Театралізований концерт – один із жанрів театралізованого масового дійства. Цей жанр надзвичайно популярний як в народній самодіяльній творчості, так і на професійній сцені. Він успішно проводиться як самостійно, так і в будь-якому святковому комплексі.

Театралізований концерт – надбання вітчизняне і саме від колишнього Радянського Союзу поширився в інших країнах.

Він має єдину тему і використовує в своєму арсеналі різні жанри і види мистецтва, починаючи з академічного хору і закінчуючи народним танцем. На відміну від філармонічного, в театралізованому концерті художнє і смислове поєднуються разом.

Театралізовані концерти влаштовуються з нагоди найбільших подій у житті країни (День Незалежності, День Конституції, День Перемоги), присвячуються біографічним чи меморіальним датам (пам'яті видатних письменників, акторів, учених) і т.д. Вони завершують урочисте засідання, стають його художнім продовженням або організовуються самостійно. Вони складаються з одного чи двох відділень з антрактом. Залежно від цього використовується і закон часу, вплив його на увагу і втомлюваність глядача.

Сценарист-режисер (а в концерті практично завжди це одна й та сама особа) повинен тривати протягом 70-90 хв. Далі глядач стомлюється, і інтерес до концерту спадає. Якщо концерт розрахований на два відділення, то час розподіляється так: перше відділення триває 60-70 хв., а друге 55-60 хв. Ці норми визначені досвідом. Звичайно, можуть існувати відхилення, але в цілому слід дотримуватися вказаного хронометражу.

Кожен з театралізованих концертів, як вже згадувалося, має свою тему, свою смислову і емоційну драматургію. Вони визначаються тими обставинами, які викликали постановку концерту.

По-різному можна вирішувати одну і ту ж тему. В одному разі коли, наприклад, театралізований концерт з нагоди Дня Незалежності, проводиться безпосередньо після урочистого засідання, то повинен стати його органічним продовженням, підхопити і розвинути його емоційний заряд, тобто стати виразом в художніх образах того кола тем, які знайшли відображення в урочистій частині свята. Звідси завдання концерту – оспівати ті головні, магістральні, вузлові результати діяльності держави, які оцінені керівництвом і народом. Тому саме ці питання втілюються в адекватному художньому рішенні і відповідно до них віднаходиться сценарно-режисерський хід.

Коли ж концерт відбувається в межах святкування, але цілком самостійно, тема конкретизується відповідно до задуму, масштабів і художніх можливостей. Тут може бути і тема наслідування кращих традицій народу, і тема молоді чи дітей в незалежній молодій країні. Однак про що б не мовилося в сценарії, сценарист повинен дійти висновку, що в цей день серця людей б'ються в унісон, між ними виникає та спільність, яка свідчить про те, що народ України прагне добробуту і розвитку своєї Батьківщини.

Особливість сценарію театралізованого концерту полягає в тому, що в його основі лежить номер. Численність номерів не повинна порушувати єдності теми, задуму, цільового завдання. Концертні номери або беруться готові, або ж наново створюються, але обов'язково виконуються повністю. Створюючи сценарій концерту, автори мають досягати чіткої його ідейної виразності і художньої образності. Виконується ж це завдання за допомогою театралізації номерів (зрине рішення пісні, документа, віршів, пантоміма, танець і т.д.).

Основні вимоги до номера:

1. Відносна стислість, концентрація і завершеність дії.

Обрані для концерту номери, а це стосується уривків, фрагментів, сцен (і музичних в тому числі) повинні обов'язково мати певну сюжетність і певну драматургію. Якщо йдеться про уривки із спектаклів, то не кожен з них має чітку драматургічну конструкцію: початок, подія -кульмінація і фінал – розв'язка. Тому тут, крім відбору, необхідні і знання специфіки всіх жанрів і видів мистецтва.

2. Висока виконавська майстерність. Окрім професійного виконання, номер має бути відкоригований і поставлений режисером.

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

Контраст – це добре і необхідно, але ж не всі жанри можуть бути у близькому сусідстві. Після ансамблю скрипалів навряд чи доречно поставити жонглера чи ілюзіоніста.

І ще одне. Крім жанрового, потрібно враховувати тематичне поєднання. Кожному зрозуміло, що не можна поруч поставити реквієм і гумореску.

Коли глядач приходить на концерт і знає, чому він присвячений, то налаштовується на певну тематичну хвилю і чекає впливу, який повинен задовольнити його інтереси. Дуже важливо відповісти глядачеві на його запити, сподівання і не тільки привернути його увагу, зацікавити, але й схвилювати, впливаючи на його розум і емоції системою художніх образів.

Й.М.Туманов вважав, що перший номер – це епіграф до всього театралізованого концерту, його титул, його заголовна літера. І це цілком правильно. Митець також стверджував, що театралізований концерт має починатися великим, сильним номером багатолюдного колективу: це або хор, або оркестр народних інструментів, чи симфонічний оркестр. Ця думка в цілому незаперечна, але, як завжди, бувають винятки. Іноді можливе використання на початку концерту не стільки масового, скільки ефектного номера, який міг би привернути увагу глядачів. Це може бути ефектна поява повітряного гімнаста, який на невидимому тросі через увесь зал “перелітає” на сценічний майданчик, або ж химерна гра світла і на його тлі вихід навіть невеликої театралізованої групи. Інакше, у першому разі масований початок використовується на заходах суто патріотичного характеру, в інших – можливі й не масові номери.

До участі в концерті можуть залучатися всі жанри і види мистецтва, які допомагають висловити і розкрити його тему. Зокрема, в театралізованому концерті нині активно послуговується кіно. Відзняті ролики спеціально підібраного документального матеріалу, що підтверджує думку, закладену в номері, пейзажних планів, які допомагають уточнити місце дії і створити необхідну атмосферу, стали невід’ємною частиною театралізованих концертів.

Успішно використовуючи слайди, можна легко змінити місце дії і створити стійкі плани художньо-декоративного оформлення чи окремих його фрагментів. Сценарист-режисер на великому

сценічному просторі передбачає укрупнення номера за допомогою екранів. Таким чином, номер одержує більш розгорнутий сюжет і коментарі (на бокових, типу пілястрів, екранах) до нього.

Укрупнення окремих фрагментів дозволяє досягти великої узагальненості, гострої публіцистичності.

Особливо слід виділити питання про використання документів і реальних виступів у концерті. На відміну від театралізованого тематичного вечора, де максимальне використання документа є обов'язковим правилом, в концерті документ може проходити як зоровий ряд у вигляді проекції на екран або використання документальних кадрів, фотокарток, які фоном відображаються під час виконання номера. Це значно підсилює вплив самого номера. Іноді документальний матеріал застосовується у вигляді дії на концертах-мітингах. Наприклад, у концерті на честь Дня Перемоги для підсилення враження був використаний прийом – внесення бойових прапорів. Герой Радянського Союзу перед входом військових звернувся до залу: “Якщо потрібно буде відстоювати Батьківщину, хто готовий стати на її захист?” Зал у єдиному пориві встає, лунає музика маршу, вносять прапори.

Форма театралізованого концерту узвичаїлася і стала необхідною, слід лише шукати їх оригінального рішення. Образ у концерті виникає в результаті монтажу номерів, і особливе місце у вдалому монтажі має сценарно-режисерський хід.

Якщо це ювілейна річниця (10, 20, 50 і т.д.), то можна використати відповідну кількість смолоскипів, віночків, стрічок, або ж скульптурні групи, що знаменують окремі періоди і т.п. Таких прийомів безліч; ходом у концерті можуть бути ведучі у певних образах, хореографічні номери або пантоміма (згадаймо хоча б такі колективи як “Артобстріл” або “Мімікрічі”).

Приклади, що наводяться вище, свідчать про те, що не існує якихось готових рецептів створення сценаріїв театралізованих концертів. Створення образу – поняття складне і рухливе. Художній образ – це не лекало і не модель, за допомогою яких з різного матеріалу можна створювати різні побудови. Образні засоби в різних образотворчих контекстах змінюються не лише за своїми внутрішніми, але й за зовнішніми ознаками. Спроба канонізувати будь-яку образну структуру може призвести до шаблону, який руйнує саму природу художньої творчості.

Кожен концерт може мати тисячі найрізноманітніших рішень, може використати абсолютно несподіваний матеріал. Потрібно бути політично освіченою, чутливою, цікавою людиною, обізнаною і з професійним, і з самодіяльним мистецтвом, їх виконавськими силами і можливостями, мати однодумців (режисерів і художників) для формування творчого колективу, здатного створити яскравий концерт під кутом зору художнім і ідейним.

Необхідно вміти мобілізувати всі свої знання й здібності, не допускати ніяких “можливо” і “приблизно”. Чим точнішим, чим переконанішим буде автор у своєму сценарії, режисерському задумі, тим більше підстав для успіху.

ХУДОЖНЬО-ПУБЛІЦИСТИЧНА ВИСТАВА

Поряд з грандіозними масовими святами, інсценізаціями, театралізованими концертами існував і існує особливий вид народного сценічного мистецтва – театр політичної агітації. 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. Саме тому для нас важливо проаналізувати основні особливості цього жанру, який почав свій шлях розвитку від “синьої блузи” до сучасного “КВК”.

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.

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 [34, 2]”.

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). Їхню творчу естафету підхопили агітбригади, пізніше – агіттеатри і КВК (клуби веселих і кмітливих).

Для того, щоб зрозуміти основні принципи драматургії театру публіцистичного, необхідно, бодай хоч побіжно, розглянути генезис цього жанру від зародження до наших днів.

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 їхніх виступів спільно з агітатором, без сумніву, стала зародком художньо-публіцистичного театру.

Після Жовтневої революції ця форма допомогла започаткувати так звані “живі газети”, які виникли з поєднання прийомів 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 [35]”.

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 дня із залученням наочного (“агітплакат”, “трибуна живої газети”) і усного матеріалу (розповідь, фейлетон, куплети, живі

карикатури). В “живій газеті” тих років малися приблизно такі розділи:

1. Гасла нинішнього дня.
2. Вісті з фронтів.
3. Повідомлення про найважливіші зарубіжні події.
4. По нашому краю.

5. 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. Зав’язувалася суперечка, в якій брала участь і публіка. Читець пояснював і, таким чином, потрібне питання обговорювалося всебічно.

Надалі у зв’язку із піднесенням культурного рівня мас і збільшенням друкованої продукції необхідність у такій простій формі політичної агітації відпала. “Живі газети” починають розглядатися як зародок 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 сюжетно-тематичним задумом. Така композиція супроводжувалася вокальною та інструментальною музикою, доповнювалася потрібними сценічними ефектами. В історію народного сценічного мистецтва вона увійшла під назвою ораторія.

Так виникає агіттеатр, який за назвою колективу “Синя блуза”, організованого в 1923 р. студентом московського інституту журналістики, учасником громадянської війни Борисом Южаніним, породив “синьоблузний” рух по всій країні. На Україні функціонували відомі далеко за її межами колективи: “Гарт” (керівник – В.Скляренко, згодом народний артист України), “Гудок” (керівник – М.Уринов), “Прожектор” (керівник – Г.Зельдін).

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

Типова програма, рекомендована журналом “Синя блуза”, складалася з таких елементів”:

- “параду-антре” – своєрідної заставки – колективного 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 вставлялись репризи, сольні виступи співаків, декламаторів, музичних ексцентриків, танцюристів.

Надбанням “синіх блуз” 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 засуджуються 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 агіткульбригади, з 60-х років вони вже називаються агітаційно-художніми, а ті, які створюють цілісні образи вистави, знову повертаються до театрального мистецтва і отримують назву – агіттеатр, 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), показавши 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, живе і житиме, модифікуючись відповідно до вимог часу та 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 відео-записи, періодична преса), і такий матеріал буде у сценариста.

Важчим є другий пункт – художня обробка фактичного матеріалу, і на цьому необхідно акцентувати окремо. Адже реальні, документальні джерела дають лише основу, фундамент майбутнього сценарію, перенесені ж на сцену, вони втрачають іноді силу емоційного впливу, тому що не піддалися художній обробці.

Фактичний матеріал у виставі може бути використаний у різних формах: конференс, театралізований агітплакат, “блискавка”, короткі інтермедії (“телеграми”, “посилки”, живі карикатури тощо). Можна,

звичайно, і на ходу обробляти матеріал, якщо дозволяє творчий потенціал колективу. Якщо ж матеріал зібраний заздалегідь, то він оформлюється в більш складні форми (фейлетони, пародії, куплети, оповідання і т.п.).

Робота щодо написання творів на місцеві теми починається зі знайомства з людьми, фактами, подіями, про які потрібно розповісти у виступі. Потім важливо виділити головне, основне у факті і, разом з тим, відшукати найбільш цінну деталь, яка робить цей факт опуклим, яскравим, своєрідним, не схожим на інші, подібні до нього факти. Тобто, сценаристу, обробляючи місцевий матеріал для виступу, потрібно дуже ретельно добирати факти і з великою увагою підійти до рішення питання про те, в якій формі той чи інший факт відтворити. Тут же необхідно відзначити, що було б безумовно помилкою встановити певні закони, за якими матеріал потрібно оформити в частівку, інтермедію чи плакат. У такому разі вимагаються лише відома гнучкість, смак та вміння розібратися у матеріалі для того щоб правильно вирішити, як краще його обробити. Іноді достатньо дружнього шаржу, легкого засудження, а іноді потрібна різка і нещадна сатира, але без образ і окриків стосовно кого б це не було. Така критика допомагає людині зрозуміти свої похибки і помилки й змінити своє поводження чи ставлення до справи.

Форма обробки місцевого матеріалу повинна щонайкраще висловлювати зміст викладених фактів і подій.

При обробці місцевих фактів і подій стають у пригоді раніше підготовлені тексти “привітань”, “телеграм”, частівок і т.ін., що відображають типові явища виробничого життя. З цією метою можуть використовуватись матеріали з часописів, газет, репертуарних і літературних збірників, а також матеріали власної творчості, написані заздалегідь. Переглядаючи газети, періодику, постійно збираючи зразки народної творчості (прислів’я, приказки, частівки, анекдоти), сценарист складає ряд тематичних підбірок. Це своєрідний творчий фонд, яким можна скористатись у разі потреби, враховуючи конкретні умови, злободенність матеріалу.

Звичайно, найкраще було б створювати оригінальні, абсолютно нові сценарії, але цілком зрозуміло, що на практиці це далеко не завжди можливо. Та це зовсім не означає, що сценаристи повинні у пороках архівів розшукувати тексти для програм, хоча слід зауважити, що творче використання каркаса іншої програми припустиме, тому що це значно прискорює підготовку сценарію

вистави на місцеві теми. Адже не завжди керівник і учасники колективу можуть швидко створити текст, а іноді на це просто бракує часу.

А тепер розглянемо можливості різних частин і різних виразних засобів, за допомогою яких створюються епізоди сценарію.

Передусім, сценка – це маленька п'єса на дві дійові особи, яка може тривати від п'яти до двадцяти хвили. Форма сценки дуже гнучка і рухлива. Іноді вона прибирає форму театралізованого фейлетону, музичного чи прозового, виконуваного в особах. Іноді сценка являє собою серію пародій на які-небудь явища і т.д.

Особливим номером є масова сцена. Вона знаменує собою в драматургії відображення боротьби однієї особи з групою чи двох груп між собою. У художньо-публіцистичній виставі масові сцени присвячуються розкриттям таких явищ і понять, які мають глобальне значення. Так, за допомогою масової сцени можна показати бурхливий океан, ліс під вітром, “зачароване” коло, атаку, пам'ятник і т.п.

Різновидом номерів, які можна створити в процесі обробки документального матеріалу, є інтермедія. Вона являє собою протиставлення двох кутів зору (або суперечка) і використовується як зв'язка між епізодами. Суперечка, яку починають дві особи чи дві групи людей, поступово знаходить своє вирішення в епізодах.

Яскравими, виразними засобами, що застосовуються у процесі створення сценарію для вистави, є музичні види і жанри.

Музика – не просто прикрашає програму. Це важливий дієвий компонент, який допомагає краще і яскравіше розкрити тему, подію, проблему, характер персонажа. Одна музична фраза часто може сказати точніше і більше, ніж об'ємний текст.

Характерним для художньо-публіцистичної вистави є те, що в ній використовуються мелодії знайомих усім пісень. Тут можна відзначити два основні принципи. Перший полягає в тому, що зміст першоджерела зберігається, тільки дещо змінюється, конкретизується згідно з розвитком дії та її змістом. Ось фрагмент “Пісні про зустрічного” в одній із вистав:

Виспівує радість безкрая,
І пісня назустріч іде,
І люди її зустрічають,
І сонце зустрічно встає.
Гаряче та ласкавеє,

Як юнь моя,
Країна йде зі славою
На зустріч дня.

До підбору музичного матеріалу, по можливості, треба підходити тактовно. Серед відомих творів є пісні-реліквії, і хай вони з часом втрачають своє значення, та навряд чи доцільно брати пісні високого громадянського звучання, тим більше, що у кожної людини вони викликають певні асоціації, з ними вона зростає, тому подібна обробка іноді може стати профанацією ідеї вистави.

Величезний заряд гротеску, гумору містить у собі інший спосіб використання популярної мелодії – контрастний, за якого окремі рядки тексту залишаються без змін, а деякі, створені заново, вступають у суперечку з оригіналом, як це можна простежити у фрагменті пісні П.Майбороди “Як тебе не любити, Києве мій”.

Грає море зелене,
Вже вода зацвіла.
І для тебе, й для мене
Вже немає Дніпра.
Вийдеш з річки зелений,
Як той водяний,
Як тебе не любити,
Києве мій.

Такий спосіб застосування популярної мелодії також вимагає від сценариста особливої філігранності, відчуття міри, щоб не впасти у несмак, вульгарщину, а іноді й не опуститися до нетактовності: адже бувають мелодії, “гра” з якими неможлива через особливий за значенням текст, що виникає за музичною фразою. Так, в одному із сценаріїв була використана пісня М.Фрадкіна “За того парня”, де зображалися сцени недбальства і лінаців, а сама пісня абсолютно не відповідає створеним на її мелодію віршованим рядкам.

Одним з найбільш оперативних і динамічних елементів програми є частівка. Її особливість – багатогранність, гранична стислість, злободенність, виразність форми і ємкість змісту. Бойова сучасна частівка, створена на конкретному матеріалі, є незамінним за оперативністю жанром.

Тематика частівок різноманітна, але головне в ній те, що вона вимагає особливого ставлення до слова, стислості, лаконічності і яскравості вираження основної ідеї. Найбільш виразними і дієвими виявляються ті частівки, гумор в яких побудований на несподіваному

протиставленні двох частин, на протиріччі між логікою першої частини і змістом заключних рядків:

Начальник гримав на нараді
На керівний поважний штат.
Два роки в ящиках на складі
Ржавіє імпортований верстат.
Чекає стягнення суворе
На тих, з чиєї це вини,
Проходячи, подер він вчора
Об ящик імпортовані штани.

Частівки використовуються досить часто, тому що вони легко запам'ятовуються і можуть стати надбанням кожного.

Послугуються в програмах вистав і куплети – одна з найбільш цікавих і поширених форм втілення сатиричного матеріалу. Тут велику роль відіграє рефрен (повтор), який у поєднанні з усім текстом підкреслює основну думку куплетів. Ним може бути постійний приспів або рядок, що повторюється. Так, в одній з програм фінальна пісня побудована на рефрені білоруської народної пісні “Так будьте здорові”:

Зростають і квітнуть,
І будьте веселі,
Хай злагода буде
У кожній оселі.
Так будьте здорові ...
Хай щастя вам, люди,
Всміхається звично,
Хай мирні світанки
Зорять вам довічно!
Так будьте здорові ... і т.д.

І, нарешті, кілька слів про оформлення програм художньо-публіцистичних вистав. Передусім, оформлення повинно бути лаконічним і помітним, тобто відразу впадати в око. Не можна захаращувати майданчик великою кількістю бутафорії, декорації, інакше програма втрачає в мобільності, оперативності висвітлення поточних подій. З цією метою використовується ширма-екран, яка складається з двох половинок і пересувається на коліщатах. Ця ширма може служити при відповідному оформленні (плакат, аплікація) фоном для розвитку подій, із-за неї і над нею можуть діяти ляльки (тантаморески, люди). Костюм учасників має бути простим, з

можливістю його трансформації, тобто таким, щоб в окремих сценах одна виразна деталь дозволяла глядачеві домалювати в своїй уяві те, що мало б бути насправді. Реквізит і бутафорія часто виступають як самостійні ігрові елементи. Велику роль грають маски і напівмаски.

Форми побудови художньо-публіцистичної вистави досить різноманітні. Найпоширеніша з них – програма-огляд. Найчастіше ходом обирається в такому разі подорож. У такій формі найдоцільніше використати ведучого як провідну ланку програми; практикуються, крім того, парний конференс і групове ведення.

Зустрічається і вища форма художньої реалізації публіцистичного матеріалу – агіттеатр, де всі епізоди пов'язані єдиним сюжетним ходом, застосовується максимум засобів художньої виразності, що наближає програму агіттеатру до театрального спектаклю.

Обрання форми втілення програми залежить від багатьох чинників: складу колективу, його професійно-художнього рівня, масштабів роботи і т.д.

Останніми роками культурно-мистецькими установами поставлено чимало художньо-публіцистичних вистав, в яких основними стали проблеми Чорнобиля, СНІДу, гуманізму та ін.

Такі основні особливості формування художньо-публіцистичної вистави, яка є суспільно-художнім явищем наших днів, символізує синтез гострих реальних фактів і мистецтва.

ДРАМАТУРГІЯ МАСОВОГО СВЯТА

Всі закономірності побудови масового свята відповідають основним вимогам до сценарію театралізованого масового дійства, але при цьому необхідно відзначити, що це – найскладніший вид драматургій. Адже свято – це цілий комплекс офіційних та художніх акцій. Тому тут треба звернути увагу на ті частини, без яких свято не існує. Практика довела, що в цілому кожне свято композиційно складається з трьох основних частин:

- а) театралізований мітинг, процесія, маніфестація, демонстрація;
- б) театралізована вистава (інсценізація) чи театралізований концерт;
- в) народне гуляння, бал, карнавал.

Кожна з цих частин в тій чи іншій пропорції обов'язково використовується при побудові масового свята. Залежно від характеру і змісту свята кожна із складових може бути в ньому головною. Однак, так чи інакше, всі ці частини мають зайняти належне місце в тому чи іншому святі. Наприклад, у Дні Перемоги, головною частиною є урочиста процесія з покладанням вінків і квітів до могил та пам'ятників героям Великої Вітчизняної війни. Коли ж ми звернемося до таких народних свят, як Масниця або Івана Купала, то в них на перший план висувається народне гуляння.

Фахівці часто порівнюють свято з симфонією, змістом якої є глибокі думки і почуття, істотні життєві проблеми і суперечності. Масове свято відображає важливі події у житті великої спільноти людей, а іноді у масштабах держави чи в глобальних вимірах. Для того й іншого мистецтва характерні ідейна цілеспрямованість, масштабність, узагальненість. І мабуть, таке порівняння є правомірним. У святі, як і у симфонії, є лейтмотив (основна тема) і побічні теми, тобто варіації на основну, що доповнюють і розширюють її. І це закономірно, бо коли театралізований концерт чи художньо-публіцистичну виставу глядач сприймає з початку до кінця як завершене ціле, то масове свято споглядається частинами і вибірково. Й.М.Туманов стосовно цього зауважував: "Якщо в театралізованому концерті необхідно сфокусувати увагу глядача на сценічному майданчику, то в масовому святі, навпаки, треба шукати якомога більше розсосереджених центрів, треба шукати можливості органічно розводити у різних напрямках маси людей, які прийшли на свято [21, 14]".

Учасник театралізованого свята, яке проводиться в парку чи на міському майдані, рідко тривалий час перебуває на одному місці. Рухаючись по території свята, він має можливість, відповідно до своїх інтересів і смаків, обрати ту чи іншу виставу, захід, ті чи інші ігри, атракціони, видовище.

Компонуючи свято, сценарист, передусім, повинен подбати про те, щоб знайти можливість об'єднати цю масу глядачів, допомогти їм розсосередитися і водночас сприйняти основну тему свята; як підпорядкувати другорядне головному і єдиному. А це означає, що сценарій театралізованого свята потрібно будувати так, щоб певні засоби впливу поширювались на всіх присутніх.

До таких засобів належать: оформлення території, естрад і будівель; пересувні театралізовані процесії чи групи костюмованих;

вміло складений радіоконферанс, друкований путівник чи лібрето, в якому в досконалій літературній формі подається виклад змісту і програми свята. Всією масою глядачів сприймаються також: піротехнічна вистава, вистава на воді і заключний феєрверк, театралізована хода (процесія).

Ці загальні засоби впливу доповнюються тими враженнями, які присутні на святі отримують, ознайомившись з тією чи іншою програмою.

Викладені вище особливості масового свята визначають і специфіку його композиції. В межах основних елементів єдиної дії означаються “ступінь емоційної напруги кожного епізоду, ритмічна їх контрастність і суворе взаємодія [21, 15]”.

Отже, композиція масового театралізованого свята в загальних рисах нагадує структуру драми, але найважливіші її елементи тут більш узагальнені і творчий монтаж ускладнений величезною різницею природи, характеру і форми матеріалу.

Нами зазначались основні складові частини композиції свята, і якщо конкретизувати розташування цих частин, то в більшості випадків склався певний стереотип розміщення їх у святі, а саме:

Найчастіше експозицією у святі виступають художнє оформлення території свята (воно об'єднує його частини і диктує ритм, слово); театралізована процесія, урочисті ритуали, марші-паради і т.п.

Розвиток дії включає в себе театралізовані розповіді, всілякі ігрові моменти, театралізовані концерти.

Кульмінація, як найвищий емоційний момент у розвитку дії, є конкретним виразом ідеї. За думкою Й.М.Туманова, кульмінація узагальнює тему свята і залучає глядачів до “орбіти свого впливу”. Далі він стверджує, що “кульмінація є свого роду критерієм обґрунтованості всіх елементів даної драматургічної побудови [21, 15]”.

Завершує єдину дію розв'язка-фінал, завдання якої закріпити у свідомості глядачів те, для чого було організоване свято. Він несе в собі смислове навантаження, тому що є найоптимальнішим часом для максимальної активності всіх присутніх на святі, виявленої в масовому співі, покладанні вінків чи квітів, масових танцях та ін.

Творчо осмислена і чітко вибудована композиція масового свята є передумовою безперервності його дії, ясності і завершеності художнього образу. В такій структурі і конфлікт виступає як

специфічна форма відображення суперечливої, рухливої та мінливої дійсності.

Звичайно, особливості сценарію масового театралізованого свята, як його літературної основи, так і елементів композиції, обумовлені, передусім, видовими якостями самого свята.

Тут треба звернутися до суті масового свята, адже форми його проведення надзвичайно різноманітні. Якщо звернутися до карнавалу, то там саме життя грає без сценічного майданчика, без рампи, без акторів і глядачів.

Коли ж спробувати проаналізувати особливості драматургії художньо-спортивного свята, то в ньому, як вказує знаний у цій галузі фахівець Б.М.Петров, головним виконавцем є багатотисячна маса людей. Саме це, як зауважує він: "... визначає сам жанр, виразні засоби, постановочні можливості... [36, 7]".

Безперечно, як і в кожному святі, необхідно мати задум його, а коли вже в загальних рисах він наявний, наступним етапом буде створення плану-сценарію масового художньо-спортивного свята. Його розробляє автор сценарно-режисерського задуму, котрий у змісті повинен розкрити три питання: "Де буде?", "Що і як буде?", "Що для цього потрібно?"

План-сценарій, як правило, складається з трьох частин.

У першій частині подається детальний опис арени стадіону, де має відбуватися вистава. Обов'язково вказується розмітка основної сценічної площі (футбольного поля). Зазвичай поле по фронту має 52, а вглиб 35 розміток (всього 1820 кнопок). Режисерам і організаторам важливо знати, чи буде трав'яний газон покритий килимом, тому що від цього залежить організація репетицій і інтенсивність їх проведення. Більш детально описується трансформація арени, безпосередньо пов'язана з задумом постановки. В цій же частині коротко характеризуються конкретні особливості арени стадіону, її можливості, що можуть бути використані у постановці окремих епізодів. Описується також художнє оформлення арени (чи, принаймні, ідея його, яка надалі розроблюється).

У другій частині коротко, але досить яскраво, викладені ідейно-тематична і постановочна основи сценарно-режисерського задуму, закладаються ідея пластичного рішення, особливо якщо для цього вводиться фонуєча група, а також основи музичного і художнього рішення постановки. Як вже відзначалося, в плані-сценарії найбільш

детально розкриваються головні, ударні епізоди, на яких тримається ідейно-тематична і постановочна основи вистави. Ця частина нерідко ілюструється ескізами найбільш важливих для сприйняття задуму фрагментів вистави.

Третя частина плану – сценарію, хоч і викладена, звичайно, у вигляді додатка, має все ж велике значення у підготовці вистави, особливо для організаторів. На жаль, більшість авторів сценарно-режисерського задуму уникають її, створюючи тим додаткові труднощі для себе. А полягає третя частина у складенні трьох додатків:

- попередній розрахунок учасників вистави поепізодно;
- попередній розрахунок основного обладнання й інвентаря;
- передбачуваний склад головної сценарно-режисерсько-постановочної групи.

Однак для того, щоб зрозуміти, як підійти до вирішення цілої вистави, спробуємо простежити за основними вимогами до сценарно-режисерського задуму окремого епізоду. Тільки тоді стане зрозумілою специфіка і постановка художньо-спортивного свята. Адже відомо, що кожен епізод є структурною одиницею вистави, зв'язаний з іншими епізодами авторською думкою і, нарешті, має самостійний зміст і завершеність у композиції.

Відомо також, що драматургічні можливості масових художньо-спортивних свят на стадіоні досить обмежені, тому й композиція епізоду досить спрощена. Вона будується за наступною схемою:

- 1) початок (експозиція);
- 2) головні і другорядні дії епізоду (розвиток дії):
 - масовий номер;
 - вставні номери (спорт, мистецтво);
- 3) вихід.

Така схема побудови епізоду обумовлює розміщення в ньому смислових акцентів, забезпечує логічний розвиток дії, а також створює необхідну емоційну напругу, що дуже важливо для сприймання його глядачами. Однак для того, щоб досягти необхідного ефекту, масові художньо-спортивні вистави вимагають образного вирішення.

Аналізуючи кращі художньо-спортивні вистави на стадіоні, доцільно виділити два основні напрями у підході до створення образу. Перший умовно можна назвати драматургічним. Тут за основу образу береться сама дія героя-маси, за допомогою якого

розкривається тема. Зміст таких епізодів, як правило, зв'язаний з якоюсь значною подією, і будуються вони за певним сюжетом, проте в межах можливостей головного героя – маси.

Драматургія подібних епізодів близька до драматургії балету, де в основі лежать музика і танець. Згадуючи знову хрестоматійних “білих”, “жовтих” і чорних”, можемо стверджувати, що конфлікт у епізодах спортивного масового дійства носить узагальнений, глобальний, “надособистий” (Б.Брехт) характер. Це ще раз підтверджує висловлену думку, що конфлікт у масовому дійстві створюється за допомогою зіткнення глобальних сил.

Другий напрям також умовно можна назвати конструктивним. Тут за основу створення образу обирається, як правило, спеціально вигаданий предмет чи конструкція, які у певних поєднаннях і з врахуванням можливостей головного героя – маси сприяють образному вирішенню епізоду.

Ось як, наприклад, в одному з епізодів вирішувалася тема космонавтики. Всім відомо, що дуже важливим розділом підготовки космонавтів є фізична: вправи на батуті, лопінгу, гімнастичному колесі та інших апаратах. Проте встановити спеціальні прилади просто на полі було б буденністю. Отож, основним предметом для виконання масових вправ виступає металічна п'ятиметрова драбина. Це стало символом руху вгору. А паралельно виникли на такій же висоті круглі металічні площадки діаметром 3 м. На них закріплювались гімнастичні рухомі колеса.

Сам епізод був втілений так. На поле стадіону з'являвся величезний літак, побудований учасниками за допомогою драбин. Він рухався до центру поля, неначе готовий злетіти в небо. Та ось його вже нема: все поле стадіону миттєво зайнято учасниками масового виступу. Це молоді спортсмени в коротких сріблястих трусах і сріблястих шапочках (такі, як для плавання). Кожні п'ять осіб тримають одну п'ятиметрову дюралеву драбину. Починаються масові вправи з драбинами, які закінчуються побудовою п'яти зірок (з драбин). В центр кожної площадки вносяться круглі площадки. На кутових закріплені рухомі гімнастичні колеса, в кожному з них обертається спортсмен. На центральну площадку виходить четвірка силових акробатів. Перебудова – і драбини одним кінцем прикріплюються до площадок. За мить на полі з'являється малюнок, що нагадує розташування планет сонячної системи. Раптом металічні площадки починають повільно підніматися догори, утворюючи п'ять

високих конусоподібних конструкцій, схожих на пускові установки космічних ракет. Починається комплекс вправ на спеціальних приладах. Вправи гімнастів і акробатів на п'яти піднятих площадках поєднуються з виконанням вправ на чотирьох батутах і шести лопінгах, встановлених на полі стадіону. Учасники масового номера створюють відповідний фон. Вправи закінчуються, і площадки опускаються донизу. На полі нове перешикування – з'являються п'ять контурів космічних ракет, створених піднятими на руках драбинами. В центрі кожної ракети – площадка, на якій стоять “космонавти” зі стягами. На них слова: “На місяць”, “На Венеру”, “На Марс”, “На Юпітер”, “На Меркурій”. У цій побудові учасники залишають стадіон, немовби розлітаючись по планетах сонячної системи.

Такими є основні закономірності драматургії художньо-спортивного свята. Однак потрібно зауважити, що створення сценарію театралізованого масового дійства просто неба в парку, на площі, на стадіоні – процес творчий і тому чітко не можна дати однозначних рецептів щодо того чи іншого сценарію.

Цілком ясно одне – без сценарію чи, принаймні, без сценарного плану неможлива робота над постановкою, бо саме вони дозволяють створити монтажний лист, що практично дає можливість реалізації постановки театралізованого масового дійства як соціально-художнього явища і соціально-культурної діяльності мас.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арістотель. Сочинения: В 4-х томах. – Т. 4. Поэтика. – М.: Мысль, 1983.
2. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. – М.: АН СССР, 1954.
3. Горький М. О литературе. – М., 1967.
4. Дідро Д. Міркування про драматичну поезію, 1758.
5. Лессінг Г. Гамбурзька драматургія, 1767-1768.
6. Гете Й. Про епічну і драматичну поезію, 1811-1833.
7. Стендаль А. Расін і Шекспір, 1823.
8. Гюго В. Передмова до драми “Кромвель”, 1827.
9. Темашевский Б. Теория литературы. Поэтика, 1925.
10. Демин В. Фильмы без интриги. – М.: Искусство, 1967.
11. Товстоногов Г. О профессии режиссера. – М.: ВТО, 1967.
12. Крыжицкий Г. Немирович-Данченко о работе над спектаклем. – М., 1958.
13. Гегель Г.-В.-Ф. Сочинения. – М., 1958. – Т. 14.
14. Генкин Д., Конович А. Сценарное мастерство культпросветработы. – М.: Сов. Россия, 1984.
15. Марков О.И. Сценарно-режиссерские основы художественно-педагогической деятельности клуба. – М.: Просвещение, 1988.
16. Чечетин А.И. Основы драматургии театрализованных представлений. – М.: Просвещение, 1981.
17. Симонов П.В. Что такое эмоция? – М.: Наука, 1966.
18. Генкин Д.М. Массовые праздники. – М., 1975.
19. Гагин В.Н. Выразительные средства клубной работы. – М., 1983.
20. Маршак М.И. Клубный сценарий. – М., 1975.
21. Туманов И.М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. – М., 1975.
22. Катыхова В. Литературный монтаж. – М., 1973.
23. Молодість. – К.: Мистецтво, 1970.
24. Туманов Й.М. Режиссура массовых зрелищ. – М.: ВТО, 1963.
25. Советская музыка. – 1962. – № 6.
26. Режиссура массовых зрелищ. – М.: ВТО, 1975.
27. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1965.
28. Петров Б.М. Массовые выступления на стадионах. – Л., 1969.

29. О художественном оформлении демонстрации: Итоги Московского совещания изобретателей. – М., 1932.
30. Немиро О. Художественно-декоративное оформление советских массовых праздников. – Л., 1967.
31. Тудоровская Е. Фольклор и этнография. – М., 1974.
32. Терещенко М. Кризь лет часу. – К., 1974.
33. Петровский М.В. Принципы и методы клубной работы. – М., 1927.
34. Луначарский А.В. О театре и драматургии. – Т. 1. – М., 1958. – С. 758-759.
35. Правда. – 21 авг. 1920. – № 184.
36. Спортивно-художественное представление на стадионе. – ЛГИК, 1988.
37. Сахновський-Панкєєв В.О. Драма і театр. – К.: Мистецтво, 1982.

ЗМІСТ

Вступ	3
Перша частина. Основні етапи розвитку драматургії і теорії драми	5
Конфлікт і дія драми у драматичному творі	11
Архітектоніка і композиція драматичного твору	24
Композиція драматичного твору	29
Жанри драматургії	37
Драма і її відтворення	49
Частина друга. Основи сценарної майстерності театралізованих вистав і свят	59
Особливості драматургії театралізованого масового дійства	59
Сценарій – основа драматургії театралізованих масових дійств	64
Монтаж як творчий метод сценариста	72
Театралізація, її основні види	92
Жанри театралізованого масового дійства	100
Театралізований тематичний вечір	101
Театралізований концерт	109
Художньо-публіцистична вистава	113
Драматургія масового свята	122
Список використаних джерел	129

Навчальне видання

Обертинська Анеля Петрівна

ОСНОВИ ТЕОРІЇ ДРАМИ ТА СЦЕНАРНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Навчальний посібник

Видання друге

Відповідальний за випуск	Т.Б.Борисова
Редактор	М.І.Головащук
Комп'ютерний набір та верстка	Н.Г.Бонк Я.М.Стеценко

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

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