



Міністерство освіти і науки України
Сумський державний університет

Повалій Т. Л.

ОСНОВИ СЦЕНАРНО-РЕЖИСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Конспект лекцій

Суми
Сумський державний університет
2023

Міністерство освіти і науки України
Сумський державний університет

ОСНОВИ СЦЕНАРНО-РЕЖИСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Конспект лекцій
для студентів спеціальності
028 «Менеджмент соціокультурної діяльності»
денної форми навчання

Затверджено
на засіданні кафедри психології,
політології та соціокультурних технологій
як конспект лекцій
із дисципліни «Організаційно-
екскурсійна діяльність».
Протокол № 7 від 14.01.2022 р.

Суми
Сумський державний університет
2023

Основи сценарно-режисерської діяльності : конспект лекцій / укладач Т. Л. Повалій. – Суми : Сумський державний університет, 2023. – 107 с.

Кафедра психології, політології та соціокультурних технологій

У текстах лекцій подано теоретичний матеріал із курсу «Основи сценарно-режисерської діяльності». Цей курс орієнтований на формування в майбутніх фахівців із менеджменту соціокультурної діяльності практичних навичок підготовки й проведення театралізованих масових заходів для різних категорій населення, виконання поточних завдань, що виникають під час роботи зі сценарно-режисерською групою.

Матеріали можуть бути використані студентами закладів вищої освіти для підвищення рівня загальної культури, викладачами, аспірантами чи магістрантами, слухачами факультету післядипломної освіти, а також усіма, хто цікавиться проблематикою сценарно-режисерської діяльності.

ЗМІСТ

	С.
Передмова	6
Тема 1 Сценарно-режисерська робота в системі професійної діяльності менеджера соціокультурного простору	9
1.1 ПРЕДМЕТ І ЗАВДАННЯ КУРСУ «ОСНОВИ СЦЕНАРНО-РЕЖИСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ»	9
1.2 ТЕАТРАЛІЗОВАНИЙ МАСОВИЙ ЗАХІД ТА ЙОГО СТРУКТУРНІ КОМПОНЕНТИ	11
1.3 ПОЛІФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ДІЯЛЬНОСТІ МСКД ЯК ОРГАНІЗАТОРА, СЦЕНАРИСТА Й РЕЖИСЕРА ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ДІЙСТВ.....	16
Тема 2 Драматургія.	
Особливості драматичного жанру	20
2.1 ЖАНРОВІ РІЗНОВИДИ ТА ЕЛЕМЕНТИ ДРАМИ.....	20
2.2 ПОНЯТТЯ «СЦЕНАРІЙ», ВИДИ СЦЕНАРІЇВ	26
2.3 СТРУКТУРА СЦЕНАРІЮ, ЙОГО ОСНОВНІ КОМПОНЕНТИ	29
2.4 ТЕМА ТА ІДЕЯ ДРАМАТИЧНОГО ТВОРУ, ЇХ МІСЦЕ В ПРОЦЕСІ РОБОТИ НАД СЦЕНАРІЄМ.....	32
Тема 3 Методика створення сценарного плану	34
3.1 СХЕМА СЦЕНАРНОГО ПЛАНУ.....	34
3.2 ОСОБЛИВОСТІ ОФОРМЛЕННЯ ТЕМИ ТА ІДЕЇ СЦЕНАРІЮ.....	39
3.3 ОСНОВНІ ЕПІЗОДИ СЦЕНАРІЮ.....	41
3.4 СЦЕНАРНО-РЕЖИСЕРСЬКИЙ ЗАДУМ	44
3.5 ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ (СЦЕНАРНИЙ ХІД) СЦЕНАРІЮ	48

Тема 4 Методика створення сценарію	51
4.1 ЗБИРАННЯ СЦЕНАРНОГО МАТЕРІАЛУ	51
4.2 СТВОРЕННЯ ТВОРЧОЇ ЗАЯВКИ НА СЦЕНАРІЙ.....	55
4.3 СТВОРЕННЯ ЧЕРНЕТКИ СЦЕНАРІЮ	58
4.4 СТВОРЕННЯ ОСТАТОЧНОГО (ЧИСТОВОГО) ВАРІАНТА СЦЕНАРІЮ.....	60
Тема 5 Композиційна побудова сценарію	63
5.1 ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «КОМПОЗИЦІЯ» ТА ЇЇ ВАРІАНТИ В СКЛАДАННІ СЦЕНАРІЮ	63
5.2 ЗАКОНИ КОМПОЗИЦІЇ КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВИХ ПРОГРАМ	65
5.3 СТРУКТУРА КОМПОЗИЦІЙНОЇ ПОБУДОВИ СЦЕНАРІЮ.....	69
Тема 6 Дійові особи сценарію	76
6.1 Групи дійових осіб сценарію	76
6.2 МЕТОДИКА ПЕРЕЛІЧУВАННЯ ДІЙОВИХ ОСІБ.....	78
6.3 ВИБІР ПЕРСОНАЖІВ СЦЕНАРІЮ, МЕТОДИКА Й УМОВИ ЦЬОГО ВИБОРУ	79
6.4 ВЕДУЧИ В СЦЕНАРІЇ ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО ДІЙСТВА	80
6.5 ПРОТАГОНІСТ ТА АНТАГОНІСТ	81
6.6 «АРКА ГЕРОЯ».....	85
Тема 7 Сценарно-режисерська група, організаційна структура творчої команди проєкту. Співпраця між усіма учасниками проєкту	90
7.1 РОБОТА РЕЖИСЕРА-ПОСТАНОВНИКА З ТВОРЧИМИ ГРУПАМИ	90
7.2 ГРУПА РОЗРОБЛЕННЯ СЦЕНАРІЮ СВЯТА.....	91

7.3 ТВОРЧА ГРУПА ХУДОЖНЬОГО ОФОРМЛЕННЯ СВЯТА (ДИЗАЙНЕРСЬКА ГРУПА)	93
7.4 ТВОРЧА ГРУПА РЕКЛАМНО-СУВЕНІРНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЗАХОДУ (ДИЗАЙНЕРИ З ПОЛІГРАФІЇ)	95
7.5 ТВОРЧА ГРУПА МУЗИЧНОГО СУПРОВОДУ СВЯТА	96
7.6 ГРУПА МАТЕРІАЛЬНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ	98
7.7 ГРУПА ФОТО- Й ВІДЕОЗЙОМОК	99
7.8 ГРУПА ІНФОРМАЦІЙНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ	99
7.9 ГРУПА БЕЗПЕКИ	100
7.10 РОБОТА НАД ОРГАНІЗАЦІЄЮ РЕПЕТИЦІЙНОГО ПРОЦЕСУ	101
Список рекомендованої літератури	105

ПЕРЕДМОВА

Життя поставило завдання підготовки особливої категорії менеджерів, які спеціалізуються на питаннях організації різнобічної соціокультурної діяльності, фахівців, здатних забезпечувати художньо-педагогічну корекцію процесу соціалізації дітей і дорослих, організовувати оптимальне середовище, що сприяє самореалізації особистості. Складність завдань, які доводиться виконувати менеджерів соціокультурної діяльності (МСКД), визначає ступінь відповідальності, що повинна бути виявлена під час його навчання.

Зважаючи на те, що одним із завдань МСКД є організація різноманітних івентів (зокрема, театралізованих масових заходів), крім особливих природних даних, ця професія вимагає від фахівця наявності інтелекту, високої культури, життєвого досвіду, розвиненої фантазії, опанування складного мистецтва композиції, здатності мислити образами, а головне – уміння підкоряти всі частини сценічного твору єдиному ідейно-мистецькому рішення, що виникло відповідно до авторського бачення проблеми. Крім того, щоб творчий процес зі створення сценаріїв театралізованих вистав мав якісний результат, необхідно пізнати закономірності художньої творчості, розібратися в особливостях і вимогах до драматургії театралізованих дійств.

Водночас до кінця досягнути творчий процес створення сценаріїв театралізованих заходів, на наш погляд, можна лише за допомогою особистих спроб та помилок у ході самостійного творчого процесу роботи над сценаріями різних театралізованих програм, на що й спрямований цей курс.

Отже, мета курсу «Основи сценарно-режисерської діяльності» – здобуття теоретичних знань про генезис театральних заходів, закономірності драматургії й специфіку драматургічного дійства в сценаріях; практичне опанування засобів сценічної виразності та вміння застосовувати їх у процесі відображення реальної дійсності; виховання в студентів

прагнення до творчого пошуку, експериментальних методів сценічного відтворення суспільних явищ різними видами мистецтв.

Цей конспект лекцій не пропонує ґрунтовного викладу теоретичного матеріалу, потрібного студентові. Ми зосереджуємося на розумінні й засвоєнні основ сценарно-режисерської діяльності, що передбачають: формування уявлення про сценарно-режисерську роботу в системі професійної діяльності менеджера соціокультурного простору; здобуття знань про драматургію, особливості драматичного жанру, композиційну побудову й дійових осіб сценарію, особливості співпраці зі сценарно-режисерською групою; набуття навичок створення сценарного плану та сценарію й використання здобутих знань у майбутній професійній діяльності.

Результатом вивчення курсу «Основи сценарно-режисерської діяльності» є:

- ефективного використання на практиці теоретичних знань у процесі реалізації соціокультурних потреб людини;
- розуміння особливостей сценарно-режисерської діяльності;
- ознайомлення з основними видами сценаріїв, їх структурними компонентами, композиційною побудовою та структурними компонентами сценарію будь-якого масового театралізованого видовища та свята;
- здобуття знань з організаційних особливостей сценарно-режисерської діяльності та алгоритмів професійних відносин під час реалізації проєктів;
- ідентифікування характерних особливостей сценаріїв та доцільності проведення культурно-масових заходів для різних категорій глядачів і заходів тематичного спрямування;
- збирання та аналіз сценарного матеріалу;
- створення творчої заявки на сценарій та чернетки сценарію;
- налагодження комунікації між усіма стейкхолдерами культурного життя;

– оцінювання сучасної соціокультурної ситуації та використання професійного інструментарію для розроблення й реалізації творчих проєктів відповідно до новітніх соціокультурних тенденцій.

Отже, за таких умов найлегше здобути необхідні у вибраній професії знання, набуті вмінь і навичок, розвинути потрібні спеціальні особистісні й професійні якості, що стає запорукою успішної роботи майбутніх менеджерів соціокультурної діяльності.

ТЕМА 1

СЦЕНАРНО-РЕЖИСЕРСЬКА РОБОТА В СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МЕНЕДЖЕРА СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

План

1.1 Предмет і завдання курсу «Основи сценарно-режисерської діяльності».

1.2 Театралізований масовий захід та його структурні компоненти.

1.3 Поліфункціональність діяльності МСКД як організатора, сценариста й режисера театралізованих дійств.

1.1 Предмет і завдання курсу «Основи сценарно-режисерської діяльності»

Курс «Основи сценарно-режисерської діяльності» – це спеціальна дисципліна, що посідає особливе місце в системі підготовки майбутніх менеджерів соціокультурної діяльності (МСКД) ЗВО насамперед завдяки специфічності свого предмета, адже базовим принципом його побудови є набуття вмінь створювати сценарії масових театралізованих заходів.

Предмет вивчення курсу потребує засвоєння студентами знань і вмінь, необхідних для створення сценаріїв різних за жанром та формою театралізованих заходів: естрадних вистав, театралізованих концертів, театралізованих тематичних вечорів, масових свят тощо. Програмою навчання й виховання МСКД передбачено набуття студентами навичок роботи з документальним матеріалом, його перетворення на драматургію театралізованих масових заходів.

Завдання курсу:

1) здобуття знань про театральні заходи, закономірності драматургії й специфіку драматургічного дійства в сценаріях;

2) практичне опанування засобів сценічної виразності та вміння застосовувати їх у процесі відображення реальної дійсності;

3) виховання в студентів прагнення до творчого пошуку, зокрема експериментальних методів сценічного відтворення суспільних явищ різними видами мистецтв.

Після успішного вивчення навчальної дисципліни здобувач вищої освіти зможе:

- знати основний зміст та особливості сценарно-режисерської діяльності;
- уміти знаходити й класифікувати інноваційні способи виконання професійних завдань;
- застосувати на практиці теоретичні знання в процесі реалізації соціокультурних потреб людини;
- знати організаційні особливості сценарно-режисерської діяльності та алгоритми професійних відносин під час реалізації проєктів;
- уміти ефективно організувати робочий час і вирішувати конфліктні ситуації в професійній діяльності;
- оцінювати сучасну соціокультурну ситуацію й уміти використовувати професійний інструментарій для розроблення та реалізації творчих проєктів;
- розрізняти характерні особливості сценаріїв і доцільність проведення культурно-масових заходів для різних категорій глядачів та заходів тематичного спрямування;
- учитися самостійно аналізувати матеріал, робити висновки в процесі виконання навчальних завдань;
- уміти ухвалювати аргументовані самостійні рішення;
- проявляти самокритичність у процесі дискутування.

Але, зважаючи на це, виникає запитання: як сценарно-режисерська діяльність пов'язана з професією МСКД? Після отримання диплома ви зможете працювати менеджерами культурно-дозвіллевих закладів, організаторами рекреаційно-розважальних заходів, PR-менеджерами артистів, помічниками продюсерів і режисерів, самими режисерами та багато інших можливостей працевлаштування. Наприклад, в установах туризму та відпочинку, театрах, палацах культури, будинках культури, громадських центрах, арт-установах, продюсерських центрах, філармоніях, концертних студіях, підприємствах

модної індустрії, музеях тощо. І крізь, де б ви не влаштувалися, ви зможете реалізувати свої соціокультурні проєкти, а для цього важливо знати й уміти все зазначене на початку нашої лекції, тобто:

- особливості роботи МСКД як організатора, сценариста та режисера;
- методику створення сценарного плану й самого сценарію;
- особливості драматургії масових заходів, театральних дійств, кіно та телебачення, основні відмінності їх сценаріїв;
- композиційну побудову сценарію;
- дійові особи сценарію;
- жанрові види театралізованих дійств;
- характеристики сценарно-режисерської групи, організаційну структуру творчої команди проєкту;
- нюанси співпраці між усіма учасниками проєкту.

Отже, ви можете помітити, наскільки широке поле діяльності цього фахівця. А тепер згадайте основні функції МСКД. Це планування, організація, мотивація й контроль. Саме вони є основними в роботі сценариста та режисера, а також допоможуть у реалізації інших творчих проєктів.

1.2 Театралізований масовий захід та його структурні компоненти

Театралізовані масові заходи мають свої історичні, соціальні й культурні джерела. Загальноприйнятим є розуміння театралізованого масового заходу як «вінця творчості народу для народу». Логічно, що розвиток масових заходів у будь-якій країні свідчить про те, що їх зміст і характер завжди обумовлені конкретною суспільною ситуацією. Одні види масових дійств перебувають у процесі становлення, утвердження в культурному житті соціуму, а інші, чітко визначившись за своїми видовими ознаками, відмежувалися у вигляді окремих жанрових різновидів, щодо третіх, то вони «відмирають» зовсім, забуті в нових умовах сьогодення.

Режисура театралізованих масових дійств є логічним розвитком і відгалуженням загальної режисури. Шоу-програми, театралізовані масові видовища, народні гуляння відбуваються завдяки синтезу різних жанрів і різновидів мистецтва: слова, музики, хореографії, пантоміми, кіно, театрального дійства, спортивних та гімнастичних вправ тощо.

Тривалий час вважали, що мистецтво масового театралізованого дійства – тимчасове явище. Воно виникає лише в певні моменти людського життя, тому не варто ставитися до нього як до професійного напрямку мистецтва. Проте нині відбувається бурхливий розвиток цього напрямку режисерської діяльності і в теорії, і на практиці.

Розкриємо сутність понять «режисура», «театралізоване дійство», «театралізація».

Режисура – це своєрідний вид художньої творчості, що дає змогу створювати просторово-пластичне, художньо-образне рішення ідейно-тематичного задуму твору одного з «видовищних мистецтв» за допомогою лише властивих йому виразних засобів. Розрізняють режисуру драми, музичного театру (опери, оперети, балету), кіно, естради, цирку, театралізованих подій та масових свят.

Театралізоване дійство – це творча активність людей, що виражають свої життєві прагнення художніми, театральними засобами, спрямована на досягнення життєвої духовної мети; органічне поєднання реальності, пов'язаної з побутом, соціальними відносинами, релігійними поглядами, ідеологічними й політичними вподобаннями людей, і художності, укладеної в емоційно-образному (художньому) матеріалі, створеному шляхом перетворення цієї реальності.

Театралізація – це організація в рамках свята матеріалу (документального й художнього) та аудиторії (вербальна, фізична і художня активізація) за законами драматургії на основі конкретної події, що «народжує» психологічну потребу колективної спільності в реалізації святкової ситуації (А. А. Конович).

Сьогодні в напрямі театралізованих масових заходів чітко визначені такі *форми*, як:

- театралізований концерт;
- театральні постановки різного типу.

Кожна з цих форм має свою специфіку.

Театралізований захід відрізняється від звичайного концерту. Перше, що їх відрізняє, – виробничі умови організації й технічні можливості. Отже, стадіон відрізняється від концертного або театрального залу, а технічні умови проведення масових урочистостей у міському парку – від технічних можливостей стаціонарної сцени. Друга відмінність – художня організація простору, тому що виробничий майданчик є важливим компонентом у загальній драматичній структурі масового видовища, шоу. Одна справа організувати простір для театралізованого концерту в концертній залі, а інша – для урочистостей на площах, вулицях, стадіонах, парках. Якщо простір у театрі або концертному залі двовимірний і є лише одна точка спостереження, задана положенням сцени та глядацької зали, то простір стадіону, звісно, тримірний, і вид тут круглий. У такому разі видовище сприймають з усіх боків, тому дію, а отже, оформлення, дизайн будують з урахуванням цієї особливості.

Під час постановки спектаклю на стадіоні режисер та артист враховують не лише виробничий простір стадіону, а й особливості навколишнього простору, а саме їх взаємозв'язок, що впливає на загальне рішення масового дійства. Зрозуміло, що велика площа й сферичність стадіону «диктують» режисерові та художникові-сценографу необхідність створення як центральної точки дії, так і окремих орієнтирів, які в подальшій дії можуть стати основною для ключових епізодів масового дійства.

Безперечно, режисер та артист не повинні забувати, що на стадіоні складно утримати увагу десятків тисяч людей. Необхідно заздалегідь продумати, як і на чому сконцентруватися, тобто точно визначити яскраві ігрові моменти, візуальні кульмінації. Звісно, таку роботу режисерові-постановнику краще здійснювати з художником під час

створення макету. Якщо режисер і художник «зіграють» у макеті весь театралізований масовий захід, збудують його динаміку, чітку композицію масових епізодів, їх пластичний образ, визначають основні вузлові мізансцени, це значно полегшить весь творчий процес постановки масового заходу.

Третя відмінність театралізованого заходу від концерту – організація й розподіл уваги публіки. Якщо в театральному концерті або виставі необхідно зосередити увагу глядача на сцені, то масова урочистість, навпаки, потребує поліцентризму, формування декількох розважальних точок, кожна з яких самостійно організовує увагу глядачів та учасників. Поліцентризм театралізованих масових заходів набуває особливого значення з їх чітким ритмом, танцями, вільним пересуванням людей у костюмах, проїздом прикрашених автомобілів – усе це становить хід театрального масового видовища. Такі елементи потрібні для максимально емоційного впливу на глядача, створення святкового настрою, а також щоб уникнути незадоволених нападів у великих скупченнях людей.

Щодо четвертої відмінності, то вона стосується організації та проведення репетиційного процесу. Якщо театралізований концерт або шоу локалізовано з чіткими кордонами сценічної площини, і тому на репетиціях можна вибудувати й закріпити логічні мізансцени, то масштабний театралізований захід просто неба цього не передбачає. На відміну від інших форм театральньо-концертного виступу, він відбувається лише один раз, а якщо повторюється, то перед нами постає зовсім інша подія – інші сценарій, напрям та організація, глядачі, настрої.

Варто наголосити, що всі ці відмінності необхідно передбачати під час написання сценарію масового театралізованого заходу, у якому чітко визначені всі комунікації, що пов'язують різні компоненти події.

Проте, незважаючи на те, що театралізовані масові заходи, театральні концерти й спектаклі мають різні особливості, вони всі об'єднані драматичною побудовою. Вона потребує детального опрацювання характерів усіх персонажів,

психологічної мотивації розвитку персонажів, їх життєвої надійності, безперервного розвитку дії, послідовної зміни епізодів, поступального руху подій.

Наголошуємо на тому, що драматургія театралізованого масового заходу зовсім інакша, вона відрізняється від традиційної драматургії. Під час її створення сценарист і режисер-постановник обов'язково повинні враховувати такі *аспекти*:

- найважливіше завдання постановки театралізованого масового заходу;
- місце проведення (місто, район, село, парк, стадіон, площа, вулиця);
- масштаб і межі театралізованого масового заходу (загальноміського, національного);
- можливості (матеріальні, творчі) палацу культури, стадіону, міста.

Так, саме тема масового свята, його місце проведення, масштаб, прийоми постановки визначають вимоги до драматургії та її сценічного режисерського втілення.

Написання сценарію театралізованого масового заходу обов'язково передбачає визначення:

- 1) жанрових особливостей масового шоу;
- 2) основної ідеї заходу;
- 3) основних драматичних «ходів»;
- 4) органічного поєднання художніх і документальних матеріалів;
- 5) синтезу слів, музики, пісень, танцю, образотворчого мистецтва, світла, пластики тощо;
- 6) загального темпу театралізованого масового заходу;
- 7) змісту окремих епізодів (із різним жанровим номером);
- 8) об'єднання епізодів у єдину драматургічну структуру.

Вищезазначені компоненти та засоби їх упровадження вибудовують у цілісний сюжетний процес, у якому всі елементи повинні бути взаємопов'язані.

Отже, дослідивши сутність театралізованого масового заходу й визначивши його структурні компоненти, необхідно проаналізувати особливості діяльності МСКД як організатора, сценариста та режисера театралізованих дійств.

1.3 Поліфункціональність діяльності МСКД як організатора, сценариста й режисера театралізованих дійств

Термін «поліфункціональність» перекладається з грецької як багаточисельна функція. Щодо діяльності режисера, то «поліфункціональність» можна визначити як поєднання різноманітних функцій, обов'язків, ролей, виконуваних режисером-постановником театралізованого заходу.

У класичному визначенні змісту професії режисера йдеться про триєдність *функцій режисера*:

- 1) тлумач;
- 2) дзеркало;
- 3) організатор.

Режисер як тлумач обґрунтовує вибір драматургічного матеріалу, аналізує його з колективом, розкриває ідейно-художній задум майбутнього дійства. Можна визначити все це як витлумачення драматургічного твору.

Режисер як дзеркало у своїй творчості своєрідно, дбайливо відображає творчу індивідуальність актора. Різними прийомами допомагає йому в створенні сценічного образу, знаходженні його зовнішньої та внутрішньої характеристик. Він повинен володіти такими педагогічними якостями, як чуйність, уважність, урахувати особливості індивідуального обдарування артиста.

Функцію *організатора* вважають найважливішою. Режисер є особистістю, яка організовує весь творчий процес створення театралізованого видовища. Саме він спрямовує цей процес у єдине русло, підпорядковуючи його режисерському задуму, спрямовує волю кожного виконавця до досягнення поставленої мети – образно й емоційно розкрити художній матеріал відповідно до режисерського задуму.

Проте основна діяльності режисера – робота над постановкою масової вистави, шоу-програми, тематичного вечора, театралізованого святкування тощо. Її поділяють на такі нижчезазначені послідовні *етапи*.

1. Визначення теми заходу.
2. Складання кошторису.
3. Робота над створенням сценарного плану й сценарію.
4. Жанр і форма постановки.
5. Графік репетицій.
6. Робота режисера з виконавцем та творчим колективом.
7. Режисерська робота над мізансценуванням.
8. Пластика в шоу-програмах і масових заходах.
9. Режисер та художник.
10. Музика в заході.
11. Світло в постановках.
12. Прогонні репетиції.
13. Монтувальні репетиції.
14. Генеральна репетиція.
15. Здавання театралізованого заходу.

Отже, режисер-постановник на основі власного задуму, по-своєму витлумачуючи драматургічний матеріал, естетично об'єднує всіх учасників постановки, виявляє ідейний зміст вистави, її жанр і зовнішню форму, ритм і мізансцени, організовує й узгоджує всі компоненти видовища: гру акторів, костюми, декорації, музику, світло, тобто створює гармонійно-цілісне, художньо єдине видовище.

Специфічними *здібностями режисера* театралізованих вистав і свят є:

– здатність до образного мислення: уміння образного подання життєвих вражень; образне бачення предмета або явища в його художньо-естетичному перетворенні, на основі якого в процесі режисерсько-постановочної діяльності розвивається панорамне бачення сценарного дії;

– образна пам'ять: образно-асоціативні уявлення у сфері національних культурних концептів, образні аналогії порівнюваних предметів і явищ; пам'ять руху, дії, поворотів,

тобто пам'ять не констатація, а пам'ять, що перетворює видимий світ на художній і символічний;

– вразливість під час сприйняття навколишньої дійсності: надчутлива реакція на прекрасне / потворне, емоційне співчуття, хвороблива реакція на соціальну несправедливість, милосердя, готовність прийти на допомогу скривдженому й постраждалому;

– здатність ставити та виконувати нестандартні прикладні завдання, що постають у процесі режисерської діяльності;

– прогностичні здібності: уявити й намітити режисерську експлікацію сценарного дії, поєднання мистецтв як засіб емоційного впливу на глядача, установити ключові, базові фрагменти монтажного аркуша, «почути» ритм руху сюжету, відчувати атмосферу свята або вистави, «настрій» задуманого дійства;

– артистизм: здатність уявити, описати та розіграти перед виконавцями ігрову ситуацію, що відобразатиме смисловий фрагмент сюжетного дії, відповідний логіці, образу, задуму й емоційного тону постановки;

– організаційно-управлінські здібності: здатності установлювати довірливі відносини з членами творчого колективу, поєднувати вимогливість і доброзичливість до виконавців задуму режисера-постановника театралізованої вистави або свята, знаходити індивідуальний підхід до колег, чітко й переконливо пояснювати учасникам проекту надзавдання творчої постановки.

Специфічними *навичками режисера* театралізованих вистав і свят є:

– соціокультурні навички: здатність реагувати на актуальні сучасні проблеми для вибору постановки; уміння наповнити виставу на історико-культурну тему духовно-моральним змістом, що відповідає цивільним інтересам народу, додержуватися традиційних народних цінностей під час створення театралізованої вистави й свята будь-якого роду та жанру;

– дослідницькі навички, тому що постановник театральних заходів і свят здебільшого працює над сучасною темою. З одного боку, це велика творча радість, а з іншого – певні труднощі, адже перед режисером у цьому разі зовсім новий актуальний на сьогодні матеріал, і він повинен бути репрезентований новітніми технологіями;

– когнітивні та комунікативні навички: виділяти ключові слова та фрази в розглянутому тексті; визначати тему й основну ідею тексту; інтерпретувати документальні та літературні тексти для їх перетворення на подібний сценарій;

– комунікативні та педагогічні навички: пояснити учасникам цілі й завдання автора сценарію та режисерську постановочну концепцію; захопити виконавців оригінальністю авторського задуму;

– інтегративні навички: органічно поєднувати основний узагальнений образ театралізованої вистави або свята з образами інших мистецтв, що його доповнюють, уточнюючи семантику змісту та форми основного прийому.

Отже, режисер масових заходів повинен: мати чітку життєву позицію й життєвий досвід, адже саме він веде діалог із глядачами; уміти звертати увагу на деталі та дрібниці; розуміти й урахувати вікові особливості аудиторії (одержувачів), адже те, що ідеально для молоді, зовсім не підходить для старшого покоління.

Саме в цьому проявляється режисерський досвід і професіоналізм – правильно побудувати програму для будь-якого глядача. Режисура масового свята – це не лише створення сценічної дії та розроблення декорацій, а й можливість побудувати серію епізодів так, щоб у результаті донести ідею до цільової аудиторії через різні художні форми та технології. А отже, зважаючи на сьогоднішній день, можна стверджувати, що сценарно-режисерській драматургії масових театралізованих заходів потрібні сценаристи-організатори нового типу, наділені певними якостями.

ТЕМА 2 ДРАМАТУРГІЯ. ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТИЧНОГО ЖАНРУ

План

- 2.1 Жанрові різновиди та елементи драми.
- 2.2 Поняття «сценарій», види сценаріїв.
- 2.3 Структура сценарію, його основні компоненти.
- 2.4 Тема й ідея драматичного твору, їх місце в процесі роботи над сценарієм.

2.1 Жанрові різновиди та елементи драми

Драматургія (від грец. *dramaturgein* складати драму) – це як теоретичні принципи створення сценічних образів, так і мистецтво створення емоційного переживання в літературних, театральних, музичних, кінематографічних або телевізійних творах та постановках.

Крім того, драматургія є сферою професійної діяльності людей у театрі й кіно, у якій із метою театралізованої постановки авторського твору потрібно окреслити його сюжет, створивши структуру з певних елементів. Розроблення такого дизайну і є завданням драматурга.

Драматургія – це теорія й мистецтво побудови драматичного твору, а також сюжетно-образна концепція такого твору.

Драматургією називають також сукупність драматичних творів окремого письменника, країни або народу, епохи. Розуміння основних елементів драматичного твору й принципів драматургії історично мінливі.

Драма (грец. *drama* – дія) – це рід літератури, у якому поєднано епічний і ліричний способи зображення.

Основою драматичного твору є конфлікт, його зміст розкривається через гру акторів.

Драма показує людину в напружений момент життя, розкриває характер через дії, вчинки, рух її душі. Драматичні твори мають динамічний сюжет, їх пишуть у формі розмови

дійових осіб. З видів прямої мови у драматичних творах найчастіше вживають діалог, рідше – монолог, у масових сценах – полілог. Авторську мову використовують лише в ремарках, що виконують службову функцію. У них повідомляють про вигляд, вік персонажів, їх професії, риси вдачі, описують сцену.

Драму як літературний твір поділяють на три *види*:

- трагедію;
- комедію;
- драму.

Трагедія (грец. *tragidia* від *tragos* – цап, *ode* – пісня, букв. цапина пісня) – це жанр художнього твору, призначений для постановки на сцені, у якому сюжет призводить персонажів до катастрофічного результату.

Виникла з ігр сумного характеру на честь бога Діоніса восени, коли греки проводжали його на «зимову сплячку». Виникнення трагедії пов'язане з міфом про смерть бога Діоніса. Її оплакували в дифірамбах. Основоположником трагедії був Есхіл, він увів у трагедію другого актора, а Софокл – третього. Антична трагедія мала міфологічний характер. Важливу роль у давній грецькій трагедії відігравав хор. Він виконував ліричні й епічні функції. Ліричні – оплакування загибелі героїв, висловлення співчуття, жаху, гніву, епічні – розповіді про події та обставини. Хор був учасником трагічного дійства.

Трагедія відзначена суворою серйозністю, зображує дійсність найбільш загострено, як згусток внутрішніх протиріч, розкриває найглибші конфлікти реальності в гранично напруженій і насиченій формі, що знаходить значення художнього символу. Більшість трагедій написано віршами. Твори часто наповнені пафосом.

Трагедія містить у собі шість обов'язкових *елементів*:

- 1) розповідь (міф);
- 2) характери;
- 3) думку (вміння говорити про доречне та істотне);
- 4) мову (метричну або прозову);

5) музику;

б) видовище.

Трагедія майже завжди завершується смертю головного героя, його прирікали на загибель надприродні сили, міфічна доля.

У трагедіях епохи Ренесансу долю героїв визначають не боги, а соціальні умови. Герої трагедії Шекспіра «Ромео і Джульєтта», «Король Лір», «Отелло», «Гамлет» виступають проти звичаїв і традицій, стають жертвами суспільства, що відживає.

У трагедіях класицистів (Корнель – «Горацій», «Сід»; Расін – «Федра») відбувався конфлікт між почуттями героїв і їх обов'язком перед державою. Герої трагедій жертвували особистими інтересами заради державних.

В епоху Просвітництва трагічні герої гинуть у боротьбі за соціальне й національне визволення, відстоюючи просвітницькі ідеї. Значну роль у розвитку трагедії доби Просвітництва відіграли твори Шиллера («Розбійники», «Підступність і кохання»).

Комедія (грец. komodia від komos – весела процесія та ode – пісня) – це вид драми, протилежний трагедії. Вона пов'язана з низьким і потворним. Крім того, це сатиричний твір, у якому засобами гумору та сатири викриваються негативні суспільні й побутові явища, розкривається смішне в навколишній дійсності людини чи тварини.

Комедія сформувалася в Стародавній Греції із сороміцьких пісень. Виникла з ігр на честь бога Діоніса навесні, який за їх віруваннями повертався до життя. Коли корифей розповідав про воскресіння Діоніса, хор співав радісні пісні про перемогу життя над смертю. Після завершення обряду проводили масові художні виступи, веселі ігри, танці. Першим видатним комедіографом у Стародавній Греції був Аристофан. У комедіях «Мир», «Вершники», «Лісістрата» він викрив негативні суспільні явища, що й визначило особливості цього виду драми як викривального.

Жанри комедії:

- сатирична;
- героїчна;
- лірична;
- родинно-побутова;
- комедія масок, або комедія дель арте;
- комедія ситуацій;
- комедія інтриги;
- комедія характерів;
- комедія настроїв;
- комедія плаща та шпаги;
- комедія ідей;
- комедія-балет;
- інтермедія;
- інтерлюдія;
- фарс;
- фастнахтшпіль;
- соті;
- водевіль;
- трагікомедія.

Сатирична комедія з'явилася в епоху античності. У сатиричній комедії немає позитивних героїв, вона розвінчує суспільні вади. Зокрема, М. Гоголь писав, що в його сатиричних комедіях позитивним героєм є сміх.

Героїчна комедія з'явилася в творчості романтиків. У героїчній комедії поєднуються героїчне й комедійне начала.

Лірична комедія пов'язана з творчістю А. Чехова. У ліричній комедії розкриваються інтимні почуття героїв, у ній синтезується сумне та веселе. Позитивний герой через позитивні риси потрапляє в смішні ситуації.

У родинно-побутовій комедії розкриваються побут, звичаї, родинні стосунки персонажів. Цей жанр сформувався в епоху класицизму.

Комедія масок, або комедія дель арте, – це вид імпровізованого народного театру епохи Відродження. Дійовими особами комедії є слуги-маски: Арлекін, Бригелла,

Серветта, Пульчинелла, маски панів, ролі закоханих виконували без масок. Кожний персонаж мав сталі риси характеру, носив відповідний одяг, розмовляв своєю мовою. Комедія дель арте поєднувала пісню, слово, танець акробатику. У ній брали участь 10–13 дійових осіб, інтер'єр – міська вулиця, балкон, вікно.

Комедія ситуацій – це різновид комедії, в основі якого інтрига, непередбачені ситуації, несподіваний поворот у сюжеті. Комедії ситуацій властивий незбіг слів і вчинків, вона з'явилася в добу античності, розвивалася в епоху середньовіччя.

Комедія інтриги – це різновид комедії ситуацій, подія жвава, напружена, з авантюрними ускладненнями (обманом, перевдяганням). Заплутаний конфлікт вирішується в несподіваній кінцівці.

Комедія характерів – це опозиційний жанр щодо комедії ситуацій. В її основі – напружена гостра боротьба, яскраві типізовані характери. Героям комедії характерів властива одна пристрасть.

Комедія настроїв – це жанр, у якому поєднані особливості комедії-ситуації та комедії характерів. У комедії настроїв немає зовнішніх конфліктів, традиційної зав'язки, розвитку дії й розв'язки, вона відзначається тонким психологізмом, глибокими переживаннями, емоційністю.

Комедія плаща та шпаги – це іспанський вид комедії інтриги, що одержав назву за деталями костюмів головних героїв. Комедійний конфлікт у комедії плаща й шпаги витікав із заплутаної інтриги, учасниками якої були герої шляхетного походження та їх спритні дотепні слуги.

Комедія ідей висміює парадоксальні ідеї.

Комедія-балет – це жанр, у якому поєднуються діалог, пантоміма, танець, вокальна й інструментальна музика.

Інтермедія – це комічна п'єса або сцена, яку виконували між діями основної драми. Ці сценки давали глядачеві можливість розважитися, вони заповнювали час, відведений артистам для відпочинку. Часто інтермедії були інсценізацією народних анекдотів, пародіювали повір'я, побутові сценки.

Сьогодні інтермедія популярна в цирку й на естраді, заповнює паузи між номерами програми.

Інтерлюдія – це жанр англійської комедійної драми. Інтерлюдія відрізняється від інтермедії, вона була самостійним жанром. Персонажі інтерлюдії – священики, селяни, жителі міст.

Фарс – це жанр комедії середньовіччя, що базується на побутових ситуаціях реального або анекдотичного характеру. У фарсі немає індивідуалізованих образів, замість них є персонаж і маски: хитрий слуга, сварлива невірна дружина, шарлатан-лікар, невдаха-студент.

Фастнахтшпіль – це жанр побутового німецького комічного театру. В його основі – народні звичаї, обряди, зокрема вигнання зими, злих духів.

Соті – це невеликий твір комічного змісту, популярний у Франції. Герої соті – блазні та дурники. Члени корпорації блазнів одягали зелено-жовті костюми, ковпаки з брязкальцями й жезли з голівкою блазня. У соті висміювали різні суспільні верстви.

Водевіль – це одноактна жартівлива п'єса комедійного характеру, іноді з танцями та піснями. Назва виникла у Франції. На початку XVII ст. водевілями називали пісні-куплети з приспівом, що були частиною ярмаркових народних п'єс.

Трагікомедія – це драматичний твір, у якому органічно зливаються трагічне й комічне. З'явився в давньоримському театрі.

Драма як вид посідає проміжне місце між трагедією та комедією. Трагедія й комедія висвітлюють життя дещо однобічно, тому що змальовують або трагічне, або комічне. Драма відображає дійсність ширше, усебічніше. Герої драми здатні на глибокі переживання, мужні, героїчні вчинки, вони діють у звичайних умовах, іноді потрапляють у комічні ситуації. Потворне й низьке подають у драмі без комедійного загострення.

Жанри драми:

- соціальна (високоінтелектуальні людські характери);
- героїко-психологічна (шляхетна людина та її стан);
- соціально-політична (політичні погляди й дії);
- соціально-побутова (життєвий уклад сім'ї);
- лірико-психологічна (людські почуття);
- історична (історичні події);
- кривава драма (мотиви помсти);
- міщанська драма (побут і звичаї людей третього стану, їх тривожне життя);
- мелодрама (люди незвичайної долі, щасливий кінець);
- драма-феєрія (казково-фантастичний сюжет і герої, казкове переплітається з реальним);
- драма сатира (пригоди, еротичні історії, викрадення, фантастичні події);
- літургійна драма (духовна драма, виконували духовні особи біля вівтаря);
- містерія (релігійний обряд на честь певного божества);
- міраклъ (в основі сюжету – «чудо», здійснюване святим);
- ауто, ауту (персонажі: Смерть, Купідон, Янгол, Імператор);
- мораліте (герої: Дружба, Справедливість, Розум, Нерозум, Багатство, Бідність).

2.2 Поняття «сценарій», види сценаріїв

Визначення терміна «сценарій» походить від італійського слова *scenariu*, що має грецько-латинські витоки. Колишнє розуміння цього слова було таким: сценарій – це коротке викладання змісту драматургічного твору, його сюжетна схема, за допомогою якої створюється вистава; план-схема п'єси, кінофільму, опери, балету або масового театралізованого заходу.

На сьогодні термін сценарій має інший зміст, а саме: літературне першоджерело видовища, що реалізується за допомогою різних технічних засобів (це сценарії кіно, радіо та

телебачення) або за допомогою засобів сценічної, театральної виразності в масовій дії (сценарії театралізованих видовищ).

Сценарій – це літературне викладення ходу дійства; основа для постановки заходу (вистави, свята, концерту, шоу-програми тощо) з точним описом музичного та світлового оформлення, спецефектів, ремарок до дій учасників заходу.

Науковці поділяють сценарії на такі *види*:

1) за способом створення: оригінальний авторський, компіляційний, сценарій-імпрровізація;

2) за формою запису: літературний, режисерський;

3) за змістом: тематичний, сюжетний, художній, документальний.

Оригінальний авторський сценарій містить принципово нові творчі рішення, не повторюється за формою та змістом, наповнений оригінальністю, фантазією, залишає в пам'яті глядачів глибокий емоційний слід. Він повинен відобразити авторське сприйняття, основний хід задуманого заходу, багато попередньо побачених автором подробиць.

Компіляційний сценарій є так званим монтажним, складеним з епізодів, текстів; побудованим за допомогою використання відомих сюжетів. Подібний варіант найбільш поширений, має попит, але повинен містити певний ступінь авторської індивідуальності та оригінальності думок.

Інший видом сценаріїв є *сценарій-імпрровізації*, основна сценарна робота яких полягає в підготовці текстів для ведучих культурно-мистецького заходу. Потім визначають коло учасників, які виступають без докладного розроблення текстів. Головне місце відводять імпрровізації, невимушеній розмові з глядачами. Цей варіант також повинен бути наповнений елементами творчості, оригінальним, містити несподівані сюрпризи. На ведучого імпрровізаційного сценарію лягає велика відповідальність за побудову вечора, стикування окремих епізодів, поєднання театралізованих елементів культурно-мистецького заходу. Він повинен мати спеціальну підготовку, високу кваліфікацію, уміти імпрровізувати.

Літературний сценарій – це літературний твір, призначений для втілення в дію за допомогою засобів кіномистецтва, телебачення, театру, естради, цирку тощо. Він повинен містити повний, послідовний і конкретний опис сюжету, що складається з розроблених сцен та епізодів, діалогів і розкривати образи героїв. У процесі написання літературного сценарію детально розробляють ідейно-художній задум і сюжет з описуванням послідовності сценічної дії, авторськими ремарками, публіцистичним і художнім матеріалом.

Режисерський сценарій є авторським творчим задумом, індивідуальним тлумаченням твору, що об'єднує роботу над постановкою вистави з урахуванням усіх учасників: акторів, художників, композиторів, виконавців; безпосереднім результатом поглибленого вивчення режисером літературної основи майбутнього культурно-мистецького заходу. У ньому знаходять своє віддзеркалення також технічні замітки, а саме: режисерське трактування твору; система виробничо-творчих рішень (кількість об'єктів, розкадрування, розбиття на плани, звуко-музичний компонент тощо); техніко-економічні показники, що визначають організацію й фінансування робіт: апаратура, костюми, масовка тощо). Вік аудиторії (у нашому разі – діти молодшого шкільного віку) обумовлюватиме режисерські ходи та прийоми подачі матеріалу, інтонацію, лексику, доречні в кожному конкретному заході.

Тематичний сценарій – це сценарний твір без наскрізного сюжету, у якому функції єдиного конструктивного елементу, що зв'язує всі частини й деталі сценарію, виконує наскрізна тема. Зазначений різновид сценаріїв дійсний до всіх жанрів сценарних творів, що мають документальне підґрунтя. У них відсутній персоналізований конфлікт, а конфліктна ситуація побудована зовсім інакше. (Приклади: концерти до професійних свят, «Масляна»).

Сюжетний сценарій – це сценарний твір, у якому є наскрізний сюжет і персоналізований конфлікт. Процес створення сценаріїв такого типу й методика роботи майже нічим не відрізняються від аналогічної роботи над театральною п'єсою

чи будь-яким іншим різновидом драматургічного твору, побудованим на звичайному сюжеті. (Приклади: сценарії дитячих новорічних ялинкових свят, «капусників», естрадних оглядів тощо).

Художній сценарій – це сценарний твір, що містить у собі переважно будь-які літературні твори або їх фрагменти, а також твори образотворчого мистецтва, кінематографу, окремі концертні номери різноманітних жанрів. До нього належить абсолютна більшість так званих сюжетних сценаріїв, а найпоширеніші види цих сценаріїв – драматургічні першоджерела літературних монтажів, літературно-музичних композицій, усіх варіантів концертних програм, свят тощо.

Документальний сценарій – це сценарний твір, побудований насамперед на суто фактичному, документальному матеріалі. У цих сценаріях розповідається про дійсні події, у яких беруть участь безпосередні учасники цих подій. Такі сценарії в практиці сценарної творчості зустрічаються значно частіше, ніж художні.

2.3 Структура сценарію, його основні компоненти

Зауважимо, що сценарій має свою структуру. Він складається з епізодів, блоків, частин.

Основною структурною одиницею сценарію є «епізод». *Епізод* – це драматургічна мікроструктура, що охоплює зав'язку конфлікту, його розвиток і завершення. Кожний епізод так само має структуру: початок, середину, кінець. Водночас найбільшою за обсягом частиною епізоду є його середина, що визначає його основний зміст.

Крім того, на практиці зустрічаються дрібніші структурні одиниці: епізод-місток, епізод-перехід, епізод-штрих, смислова одиниця епізоду. Епізод-місток – це текстовий, пісенний, танцювальний «шматок», виступ члена журі. Епізод-штрих – це структурна одиниця, що служить для додаткового розкриття характеру героя сценарію, заповнення паузи тощо. Смислова одиниця епізоду складається з пісні, вірша, танцю, кінокадру,

демонстрації реліквії, слова ведучого або реального героя тощо. З таких смислових одиниць може складатися цілий епізод.

Епізоди можуть монтувати в *блоки* – більші, також завершені щодо композиції й змісту структурні одиниці. Але найчастіше поняття «блок» використовують у програмах різних культурно-мистецьких заходів: тематичних, збірних, театралізованих (блок українських пісень, блок сучасних танців, блок рухливих ігор тощо).

Кілька блоків, що містять епізоди, об'єднують у частину – велику структурну одиницю сценарію, що має свою завершену композицію.

Відомо, що сценарій також складається з монологів і діалогів, ремарок та описів. Уточнимо, що таке монологи й діалоги в сценарії. Монолог – це мова конферансьє, ведучого та ін., звернена до учасників заходу й глядачів. Виділяють вступні й завершальні монологи в сценарії. Діалог – це форма усного мовлення, розмова двох або кількох персонажів театралізованого дійства; бесіда, інтерв'ю ведучого з героями культурно-мистецького заходу, глядачами.

Перейдемо до більш детального розгляду ремарки та опису в сценарії. *Ремарка* – це опис передбачуваної поведінки учасників театралізованого заходу, умов проведення ігор, конкурсів тощо. Така ремарка є досить детальною й розгорнутою. Усі ремарки виділяють у тексті сценарію графічно, розміщують посередині рядка. Коротку ремарку, що знаходиться всередині прямої мови, зазначають у дужках. *Опис* – це виклад необхідних відомостей про місце та час проведення майбутнього культурно-мистецького заходу, його оформлення, розміщення звуко-технічної й освітлювальної апаратури, груп виконавців, спеціальної техніки тощо. Але найчастіше на практиці користуються лише ремарками.

Отже, виникає запитання: як записують зміст сценарію, іншими словами, яка *форма запису сценарію*?

1. «Від автора».
2. Опис дії до початку видовищної частини заходу.

3. Розвиток сценічної дії (видовищна частина вечора).

4. Розкриття дії після завершення видовищної частини.

Розглянемо кожний із зазначених блоків детальніше. Зокрема, перший сценарний блок – «від автора» (або «від авторів») – має надзвичайно важливе значення. У ньому необхідно визначити тему сценарію, виявити мету культурно-мистецького заходу, описати його структуру, характер використовуваних виражальних засобів.

Другий сценарний блок – докладний опис послідовності й особливостей розвитку дії у фойє й кімнатах приміщення. Ця частина сценарію є своєрідною увертюрою, камертоном. Від того, наскільки вона продумана та насичена, багато в чому залежить співучасть глядача в дії. Здебільшого це зустріч глядачів і гостей, демонстрації кіно, відеофрагментів, жива музика, виставки, стенди тощо.

Третій сценарний блок – розвиток сценічної дії безпосередньо в залі для глядачів. У ньому сценаристові необхідно дати приблизні тези виступів офіційних гостей, які звертаються до присутніх із привітаннями, розповідями, промовами тощо; підібрати тексти монологів, діалогів, віршованих та прозових фрагментів; описати характер і час використання музики, світла, шумів тощо. Також можуть бути позначені теми виступів реальних героїв культурно-мистецького заходу, включені концертні номери, опис і використання предметів бутафорії, ігрового реквізиту, характеру перестановок в оформленні впродовж розвитку дії тощо.

Четвертий сценарний блок – докладний опис у часі й просторі (що? де? коли?) послідовності й особливостей подальшого розвитку дії від початку до кінця.

Наголосимо на тому, що повністю графічно оформленим сценарій можна вважати тоді, коли він містить, крім зазначеного вище:

– перелік використаних художніх творів, історичних, архівних та особистих документів і реліквій героїв заходу, творів мистецтва або їх фрагментів;

- перелік творчих колективів, які брали участь у проведенні заходу, їх назви, П. І. П/б керівників, інших виконавців тощо;
- список офіційних гостей і героїв культурно-мистецького заходу;
- П. І. П/б., посаду автора сценарію, дату написання й затвердження сценарію.

2.4 Тема та ідея драматичного твору, їх місце в процесі роботи над сценарієм

Роботу над сценарієм зазвичай починають із визначення його теми й ідеї. Якщо провідна думка, що повинна бути стрижнем сценарію, невиразна, сценарій приречений на невдачу.

Поняття *«тема»*, на думку багатьох теоретиків мистецтва, є колом життєвих явищ, відображених художником (у нашому разі сценаристом) специфічними засобами мистецтва. Суть сценарію театралізованих масових заходів полягає в конкретизації теми сценарію, знаходженні, відборі та яскравому висвітленні певного аспекту, яким переймається певний колектив. Сценарист театралізованої вистави працює на місцевому документальному матеріалі, починає творчу роботу з пошуку матеріалів для сценарію, їх вивчення. Лише в процесі опрацювання фактів, подій, документів, біографій людей можна окреслити тему майбутнього заходу. Водночас необхідно пам'ятати, що одна й та сама тема може бути виражена різними матеріалами.

Визначення теми й осмислення її як проблеми допомагає точно визначити ідею – провідну думку, головний висновок змісту задуму, оцінити події та явища, відображені в сценарії.

Якщо тему сценарію розуміють як проблему, то *ідея* – це шляхи її вирішення. Не випадково ідея дуже часто стає назвою театралізованого заходу.

Правильна ідея дає поштовх для точної реалізації мети заходу, його дієвості та якості. Ідея – це висновок, а до висновку потрібно органічно підвести всім змістом задуму сценарію.

Обґрунтовуючи ідейно-тематичний задум, сценарист повинен пам'ятати, що кожне театралізоване дійство спрямоване на певну аудиторію, тому необхідно враховувати вікові, освітні, соціальні, професійні особливості майбутніх глядачів. Це полегшить конкретизацію ідеї сценарію з урахуванням уподобань і цілей учасників, а також підбір реального матеріалу, що є основою сценарію, прийомів активізації вибору найбільш вдалої форми запланованого заходу.

Отже, тема та ідея театралізованого заходу взаємозв'язані, взаємозумовлені.

ТЕМА 3

МЕТОДИКА СТВОРЕННЯ СЦЕНАРНОГО ПЛАНУ

План

- 3.1 Схема сценарного плану.
- 3.2 Особливості оформлення теми та ідеї сценарію.
- 3.3 Основні епізоди сценарію.
- 3.4 Сценарно-режисерський задум.
- 3.5 Художній образ (сценарний хід) сценарію.

3.1 Схема сценарного плану

Кожний із фахівців-теоретиків по-різному розуміє сценарний план масового театралізованого заходу. Загальноприйнятої думки з цього приводу, на жаль, немає. Тому в різних авторів можна зустріти не лише різні формулювання, а й методики розроблення сценарного плану.

Сценарний план – це схематичний «ескіз» майбутнього сценарію, що уточнює його внутрішні складові: тему, ідею, основні епізоди та їх теми, композицію, дійові особи, конфлікт, художній образ (сценарний хід), жанр, засоби втілення задуму, єдину дію, графік монтування сценарного матеріалу, основні місця дії, назву сценарію, його прив'язку до конкретної аудиторії.

Під час створення сценарного плану сценаристові може значно допомогти так звана схема сценарного плану, яку інколи називають сценарною розробкою. Ця схема є переліком запитань, на які йому необхідно дати письмові відповіді. Якщо відповідати усно, то це не сприятиме одержанню необхідного результату, тому що незафіксовані письмові відповіді відразу забуваються. Загалом усно дуже складно коротко й чітко сформулювати певне поняття, а якщо не записати його, то через хвилину-другу вже не зможемо повторити вигадане. Тому обов'язковою умовою роботи над сценарним планом є письмове давання відповідей на запитання зазначеної схеми. Саме сума цих відповідей і становить бажаний сценарний план.

Певна частина відповідей матиме умовний характер, тобто може змінюватися під час роботи над сценарієм. Сценарист, відповідаючи на 14 запитань схеми плану, повинен знати, що його варіант відповіді не є остаточним, а інколи варто зробити багато спроб у пошуках найточнішої відповіді, відшукати декілька варіантів кожного з формулювань, щоб знайти ту редакцію, яка остаточно влаштує автора.

Схема сценарного плану містить у собі 14 запитань, що потребують відповідей сценариста. Послідовність цих запитань продумана й відпрацьована, тому порушувати її не рекомендовано, особливо в першій половині. Отже, зазначена схема така.

1. Яка тема сценарію?
2. Яка ідея сценарію?
3. Які основні епізоди сценарію?
4. Які теми основних епізодів сценарію?
5. Яка композиція сценарію?
6. Які дійові особи сценарію?
7. Який конфлікт сценарію?
8. Який художній образ сценарію (сценарний хід)?
9. Який жанр сценарію?
10. Яка єдина (наскрізна) дія сценарію?
11. Які засоби театралізації сценарію?
12. Яка прив'язка сценарію (орієнтація на певну аудиторію)?
13. Який графік монтування сценарного матеріалу?
14. Яка назва сценарію?

1. Тема сценарію – це коло життєвих проблем, висвітлених автором у сценарії (те, про що ваш захід).

2. Ідея заходу – це головна думка, мета (те, заради чого його проводять).

3. Основні епізоди сценарію. Епізод – це завершена частина сценарію, його фрагмент, що має самостійне значення. Епізод у сценарії екранного твору визначають за такими правилами: а) наявністю події; б) наявністю зміни головної думки; в) залежно від появи нового героя; г) залежно від зміни

місця дії, часового поділу. Планування епізодів потребує чіткої послідовності (мінімум – 3, максимум – 10; оптимально – 5–8).

4. Теми основних епізодів. Після того, як сценарист визначить основні епізоди, їх кількість і послідовність, йому потрібно встановити тематичну спрямованість кожного окремого епізоду сценарію, сформулювати зміст кожної події, на яких побудовані епізоди. Методика створення цих формулювань повністю відповідає методиці формулювання теми сценарію загалом. У цьому разі окремий епізод сценарію відіграє роль самостійного мікросценарію. Працюючи над сценарієм масового театралізованого заходу, автори щоразу вирішують проблему з'єднання окремих частин сценарію та їх послідовності. Інколи сценаристи зустрічаються з необхідністю з різних причин переглянути послідовність епізодів сценарію, змінити цей порядок, щось додати або виключити.

У цьому сенсі для визначення теми можна використовувати її літературне визначення: ПРО ЩО йдеться в епізоді? Формулювати тему епізоду варто лаконічно, тобто одним реченням.

5. Композиційні елементи: пролог, експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка, фінал.

6. Дійові особи. Дійові особи сценарію – це герої програми. Як і в зазначеному вище пункті, їх необхідно назвати. Навіть якщо в дійовій особі за задумом сценариста невеличка роль, він обов'язково повинен унести її до списку, адже незалежно від масштабу ролі вона є. У сценарії виділяють такі види ведучих: а) ведучі як плід фантазії автора (Урожай, Зима, Весна, Дід Мороз і Снігуронька); б) ведучі – реальні люди; в) ведучі – учасники художньої самодіяльності.

7. Конфлікт сценарію. Рушійною силою будь-якої історії є конфлікт. Конфлікт – це обов'язковий елемент структури драматургічного твору, зіткнення протилежних ідей та поглядів, загострення суперечностей, що має форму драматичної боротьби.

Водночас мова йде навіть не про глобальні зіткнення думок, точок зору, ідеологій. Нам нецікавий повсякденний розпорядок дня людини (чищення зубів, сніданок, поїздка на роботу). Здебільшого інтерес викликає «пролом», розбіжність між суб'єктивним очікуванням та об'єктивним результатом. Тобто, банально, якщо замість зубної щітки (суб'єктивне очікування) з'являється вилка (об'єктивний результат), це пробуджує в нас інтерес, відбувається розвиток історії. Або у звичайній обстановці виявляють труп (зав'язка майже будь-якого детектива). Або батьки поспіхом забувають свою дитину вдома одну (зав'язка «Один удома»). Або в кримінальній комедії бандити везуть одного зі своїх боржників і випадково вбивають його («Кримінальне читиво»). Усі зазначені ситуації породжують у нас запитання: «Що буде далі?», «Як так сталося?», «Як герой відреагує на це?». Одним словом, нам стає цікаво. І чим більше ми співпереживаємо героям, тим більше ці запитання нас цікавлять. Сценарна й режисерська майстерність полягає саме в цьому – підіграти інтерес глядача в кожному момент. Отже, конфлікт в усіх своїх проявах – основний інструмент у руках сценариста.

8. Сценарний хід – це образ сценарію, що з'єднує його в єдине ціле; він може бути: а) тематичним (у словесній, музичній формі); б) речовим (реквізит, оформлення); в) дійовим (мізансцена, пантоміма, поява певного учасника тощо).

9. Жанр сценарію. Жанр – це тип мистецького твору, що характеризується подібними рисами, підпорядкований певним правилам. Здебільшого вони не зустрічаються в чистому вигляді, як і немає однолінійного ставлення автора до подій та явищ. Ми можемо споглядати поєднання лірики й комедії у фільмі та сценаріях, гумор може підкреслювати драматизм сюжету, психологічний жанр – поєднуватися з драматичним і ліричним у єдине сприйняття дійсності, а пригодницький – з епічним, драматичним або гумористичним.

10. Єдина дія сценарію. Єдина дія – це всі вчинки дійових осіб драматургічного твору, які вони здійснюють на шляху до певної мети, те саме, що наскрізна дія в театрі. Формулювати

єдину дію краще лаконічно, бажано одним словом, що визначає дію, або однією стислою фразою, у якій головним елементом буде дієслово. Для формування єдиної дії рекомендовано виконати такі кроки: 1) виписати імена всіх персонажів сценарію; 2) виокремити в поведінці кожного героя його головну дію, що саме він має на меті (чи «головну мету»). У результаті такого творчого експерименту можна пересвідчитися, що в разі правильно проведеної роботи з конфліктом сценарію справді утворюються дві протилежних «зони» дії. Тобто частина героїв буде мати на меті спільну дію. Інша частина теж спільну, але зовсім протилежну від перших.

Наприклад, якщо розглядати викладача та студентів, які вивчають «сценарну майстерність», як учасників певної телевізійної програми, то єдина дія викладача (одним дієсловом) – навчити, а студентів (одним дієсловом) – навчатися.

11. Засоби театралізації сценарію: світло, грим, бутафорія, художнє оформлення сцени, фонограма, технічні, наочні, художні засоби.

12. Прив'язка сценарію – це орієнтація конкретного матеріалу на аудиторію. У цьому останньому пункті сценарного плану описують основну аудиторію (наприклад, її вік, соціальне значення), на яку спрямований сценарій. Найбільш типові прив'язки: вікова, професійна, географічна.

13. Графік монтування епізодів сценарію. Це графік, у якому відображають елементи композиції й відповідні їм епізоди сценарію. Графік має форму креслення. Наприклад,

Е.	З.	Р. Д.	К.	Р.
1	2	3	4	5

Позначки на графіку:

- Е. – експозиція, 1 – епізод 1;
- З. – зав'язка, 2 – епізод 2;
- Р. Д. – розвиток дії, 3 – епізод 3;
- К. – кульмінація, 4 – епізод 4;
- Р. – розв'язка, 5 – епізод 5.

14. Назва сценарію. Простий, на перший погляд, проте достатньо складний елемент сценарного плану, тому що від назви залежить перше враження від майбутньої сценарної роботи. Якою повинна бути назва сценарію телевізійної програми? По-перше, короткою. По-друге, яскравою й оригінальною. По-третє, вона повинна відповідати змісту сценарію.

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

За допомогою зазначеної схеми можна не лише створювати сценарний план майбутнього сценарію масового театралізованого видовища, а й аналізувати вже готові сценарні праці, тобто в цієї схеми дві основні функції:

- 1) розроблення первинного задуму майбутнього сценарію, що називають сценарним планом;
- 2) аналіз готових сценаріїв.

Схема, запропонована до використання, потребує певних коментарів і пояснень, тому що у фахових виданнях із питань теорії та практики сценарної справи інколи висловлюють зовсім неподібні погляди. Така ситуація свідчить про відсутність у теорії сценарної творчості загальноприйнятої думки з цілої низки питань.

У цьому разі сценаристам-початківцям нижче запропоновано тлумачення теоретичних положень, яких додержується більшість авторитетних фахівців.

3.2 Особливості оформлення теми та ідеї сценарію

Що таке тема драматургічного твору, яким є літературний сценарій масового театралізованого заходу? Це предмет художнього зображення й творчого дослідження, коло

питань, що віддзеркалюють важливі життєві проблеми, що цікавлять автора, коли він відбирає необхідний саме в цьому разі сценарний матеріал.

Обмірковуючи тему конкретного твору, сценарист повинен пам'ятати про первинний зміст старогрецького слова тема: те, що покладено в основу. Не варто забувати і про дещо інший погляд на формулювання теми, з якого виходить, що тема твору – це відповідь на запитання, про що йдеться в тому чи іншому творі. Загалом формулювання теми повинне складатися з двох частин, де на першому місці завжди знаходиться дефініція головної проблеми, розглянутої автором у його творі, а на другому – вказівки на конкретний життєвий матеріал, обставини, у яких повинне відбуватися вирішення зазначеної проблеми. А тому формулювання теми, у якому є лише одна з двох частин (найчастіше перша – проблема), не можна вважати повним. Інколи сценаристи-початківці формулюють тему сценарію як лаконічне викладення тематичного напрямку твору (наприклад, кохання, зрада, творчість тощо), що варто вважати помилковою, хибною тенденцією.

У кожному літературному творі, крім головної, інколи зустрічаються другорядні теми. Вважати їх чимось непотрібним або зайвим не варто. Це лише ті паралельні теми, що доповнюють, підкреслюють головну, а тому наявність у сценаріях додаткових тем – справа досить звичайна.

У різних сценаріях можуть підіймати та вирішувати одні й ті самі проблеми, але конкретний життєвий матеріал, у якому відбувається дія, в усіх випадках буде різним.

Певні теоретики сценарної справи (наприклад, О. І. Чечетін) вважають, що тема сценарію масового театралізованого заходу будь-якого жанру та проблематики не може бути сформульованою до початку роботи над ним, а сценарист на цьому етапі творчої роботи може формулювати лише загальну тематичну спрямованість майбутнього сценарію, головну проблему, його присвяченість. А чи завжди події у творчій лабораторії сценариста відбуваються саме в такій послідовності? Не завжди, тому що все залежить від

конкретного сценарного матеріалу й творчого задуму сценариста, ступеня літературної обдарованості драматурга та багатьох інших чинників творчого процесу.

Ідея сценарію. Що таке ідея драматургічного твору? Це емоційний висновок із творчого задуму літератора. Цей термін також старогрецького походження і його первинний зміст – поняття або ще уявлення. Щодо формулювання ідеї, то вона ніби є відповіддю на запитання: навіщо, для чого, заради чого створений той чи інший твір та яка його головна думка?

Якщо кожний літературний твір має свою конкретну тему, то формулювання ідеї більш узагальнене, абстрактне. Тому одне формулювання може стосуватися великої кількості навіть різних за жанровими ознаками творів. Не рекомендовано робити формулювання оповідним за формою, з використанням сюжетних елементів. У визначенні ідеї повинна чітко проявлятися та єдина найголовніша думка, заради якої автор почав процес створення сценарію.

Іноколи варіанти ідеї сценарист може знайти в прозових і віршованих творах, документальних текстах, використаних для створення сценарію. Доречно нагадати, що, коли формулюванням ідеї є цитата, її обов'язково беруть у лапки. Наприклад: «Минають дні, минає літо...».

За формою й емоційною структурою дефініція ідеї тяжіє до гаслово-кличної форми, наприклад «Хвала рукам, що пахнуть хлібом!».

Якщо сценарист, який працює над створенням сценарного плану, не може відразу знайти потрібне йому формулювання теми або ідеї, що б його задовольняли, він повинен письмово зафіксувати декілька його різних варіантів, щоб під час подальшої роботи відредагувати їх для запису вже остаточного варіанта.

3.3 Основні епізоди сценарію

У сценарній справі є чіткі закономірності поділу сценарної структури на окремі частини, або епізоди. Дехто, мабуть, вважає цю роботу рутинною, нетворчою, хоча вона, на

думку автора відомого «Словника театру» П. Паві, «не є хибною та некорисною теоретичною роботою, яка руйнує враження від цілого... це усвідомлення того, як створений твір, який його сенс».

Поділ майбутнього сценарію на окремі епізоди залежить від того, що ми маємо за епізод. Думки фахівців із цього приводу збігаються: кожний епізод повинен бути завершеним фрагментом сценарію, тобто такою його частиною, що має самостійні початок, середину й кінець. Поширеним є уявлення про те, що, як зауважив О. І. Марков, «епізод створює сукупність даних, об'єднаних поміж собою тематично та зв'язаних сюжетно», або, інакше кажучи, епізод сценарію повинен мати у своєму складі подію.

Подія є вчинком, дією, що цілком залежить від низки попередніх подій, тягне за собою подальші події. Кожна вагома подія повинна певним чином впливати на всю структуру сюжету й розвиток теми. А та подія, що аж ніяк не пов'язана з усім, про що йдеться в конкретному сценарії, яка не тягне за собою більш-менш принципових змін в установленні послідовності подій і логіці їх розвитку, не впливає на тему й сюжет сценарію, повинна бути безболісно усунута з його структури. Під час поділу сценарію на окремі епізоди не варто його занадто «роздріблювати», інколи сценаристи-початківці чомусь вважають подією кожен окрему появу чи зникнення будь-якого персонажу, чи не кожний його рух та вчинок. І щоб такого не траплялося, сценаристові повинно бути відомо, скільки саме епізодів може бути в сценарії.

Рекомендована кількість епізодів у сценарії. Кожний сценарист повинен знати, яка мінімальна й максимальна кількість можливих епізодів рекомендована для сценаріїв масових театралізованих видовищ.

Мінімально необхідна кількість – три епізоди: початок, середина й кінець. Як доведено ще Аристотелем, саму наявність цих елементів варто вважати цілим явищем. Інакше кажучи, менше ніж три епізоди в сценарії бути не може.

Максимальною можна вважати ту кількість епізодів, що потрібна авторові, але фахівці наголошують на десяти основних епізодах. Базуючись на тому, що середня тривалість звичайного театралізованого видовища коливається в межах 60–90 хвилин, а дві години сценічної дії без перерви – це занадто, то на один із десяти епізодів припадає по 6–9 хвилин. Інколи цього часу для показування одного епізоду вистачає, а подекуди – ні. Проте, якщо збільшити кількість сценарних епізодів, то це може призвести до миготіння в очах глядачів. Ось чому оптимальною, тобто найзручнішою й найлогічнішою, потрібно вважати кількість епізодів від чотирьох – п'яти до семи – восьми. Це неодноразово перевірено на практиці.

Але якщо тема та конкретні обставини сценарію наполегливо вимагають збільшення кількості епізодів проти рекомендованої, то це варто зробити: скажімо, 12 епізодів може охоплювати сценарій новорічного свята, якщо в ньому йдеться про 12 місяців року, дванадцятю годину опівночі тощо. Але, незважаючи на це, згадана ситуація є винятком із правил.

Структура епізоду сценарію. Побудова кожного окремого епізоду сценарію цілком залежить від особливостей творчого задуму сценариста, але, якщо окремі епізоди збігаються за певними параметрами, для їх структури рекомендовані однаковий розмір і певна загальна подібність. Наприклад, на початку чи наприкінці кожного з таких епізодів можуть бути розміщені монологи ведучих на подібні теми або окремі епізоди можуть мати приблизно однакову кількість певних важливих елементів – діaproекцій чи виступів учасників тих чи інших подій, концертних номерів тощо. Конструктивна подібність окремих епізодів сценаріїв масового театралізованого заходу – бажаний, рекомендований, але не обов'язковий елемент. Тому кожний сценарист повинен підходити до вирішення цієї проблеми з урахуванням особливостей конкретної теми й певного матеріалу сценарію. Перший та останній епізоди, що обрамляють сценарій, повинні відрізнитися від інших за обсягом і формою викладення матеріалу. Щодо конструктивної однорідності, то приблизно однаковий розмір

епізодів створюватиме необхідний драматургічний каркас сценарію загалом.

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

Теми основних епізодів. Після того як сценарист визначить основні епізоди, їх кількість і послідовність, йому потрібно встановити тематичну спрямованість кожного окремого епізоду сценарію, сформулювати зміст кожної події, на яких побудовані епізоди. Методика створення цих формулювань повністю відповідає методиці формулювання теми сценарію загалом. У цьому разі окремий епізод сценарію відіграє роль самостійного мікросценарію.

У деяких сценаріях, побудованих на суто документальному матеріалі, головна подія епізоду інколи збігається за змістом та формою з формулюванням теми, тобто в цьому разі автор повинен зафіксувати у відповідних позиціях дві однакові дефініції.

3.4 Сценарно-режисерський задум

Як у режисурі, так і в сценарній справі все починається із задуму. Проте митці працюють по-різному. Хтось іде перевіреним шляхом, а інший весь час у пошуку. У одного

задум виникає, немов блискавка в небі, інший довго й важко «тягне воза». Робота над задумом майбутнього твору – творчий процес, тому є справою суто індивідуальною й застосовувати будь-які правила під час нього недоречно. Наше завдання – провести клубного працівника (режисера-сценариста) одним із відомих творчих шляхів впродовж роботи над сценарним задумом. З чого ж починати?

Майже в кожному виді діяльності є людина, яка вигадує, а потім планує будівлю, річ чи твір, що втілюють у життя вже інші фахівці (інженер, конструктор, архітектор, драматург тощо). Є така людина і в мистецтві видовищно-театралізованих заходів. Це сценарист. У клубній роботі цим зазвичай займається режисер, який одночасно діє у двох сферах: і як режисер, і як сценарист.

Велике значення в роботі над задумом має обґрунтування вибору теми й проблеми. Режисерові-сценаристу необхідно усвідомити, що спонукало його зупинитися на цій темі та проблемі, що він особисто привнесе в їх розкриття. Без відповіді на ці запитання не можна братися до роботи.

Поштовхом до появи задуму може бути будь-що: уривки випадково підслуханих розмов, якась відсторонена подія, музичний твір тощо. Для кожної ситуації, кожної теми це буде свій спалах, інакше осяяння.

Як відбувається робота над твором загалом? Режисер одержує творче завдання та починає працювати над задумом театралізованого заходу: аналізує сучасний стан вибраної проблеми, ознайомлюється з відповідним документально-художнім матеріалом, спілкується з обізнаними в темі людьми, визначає чітку ідейно-тематичну спрямованість майбутнього твору. Під час цього варто конкретизувати напрямок роботи над сценарієм, сформулювати власну громадську позицію щодо вибраної проблеми. Після необхідно відібрати проглянутий документально-художній матеріал, зважаючи на його відповідність проблемі та ідейно-тематичній спрямованості запланованого заходу.

Працюючи з фактажем і художнім матеріалом із теми, фахівець «занурюється» в його смислове поле. У результаті цього в його свідомості виринають окремі слова, виникають певні відчуття, вимальовується вирішення певних художніх номерів, епізодів, а іноді починає звучати потрібна мелодія. Визріває творчий задум. На цей початковий, робочий процес може впливати особистий досвід митця, його світогляд. Тому варто чітко усвідомлювати ідейно-тематичне спрямування запланованого заходу й додержуватися його.

Професійний режисер знає, а початківець згодом зрозуміє, що життєздатний задум повинен складатися з обов'язкових елементів. Це кількість епізодів, найважливіші події, жанр, композиційна побудова, художні засоби виразності, сценарно-режисерський хід тощо. Усі вони дуже важливі й кожний із них посідає своє чітке місце.

Сценарні блоки (епізоди) твору як елемент задуму формують після визначення проблеми. Режисер-сценарист повинен окреслити причини виникнення проблеми, її суть. Кожний епізод – це один аспект проблеми, одна її грань. Вилучити щось – і проблема твору буде розкрита не повністю.

Сценарно-режисерський хід як елемент задуму – це той стрижень, на який режисер-сценарист «нанизуватиме» окремі художні номери, епізоди, тексти ведучих, щоб одержати цілісний художній твір. Цей стрижень утримує всю художню конструкцію заходу. Знайшов його – половину творчої справи зроблено.

Наприклад, якимось фахівець, працюючи над темою, уже визначив проблему майбутнього твору, уточнив його ідейно-тематичне спрямування, а також дібрав документальний та літературно-художній матеріал. І зупинився, тому що не було цікавого ходу, на який можна було б «нанизати» весь відібраний матеріал. І от якимось, прогулюючись в одному з міських парків культури та відпочинку, він натрапив на стару занедбану сцену. Поблукавши біля неї, знайшов декілька старих афіш, програмок минулих концертів.

У сценариста промайнула думка: а чому б не зробити сценарно-режисерським ходом персоніфікований художній образ «Старої сцени», її розповідь про колишнє творче життя? Отже, сценарно-режисерський хід було знайдено.

Інший фахівець, працюючи над заходом, присвяченим Дню Перемоги, у пошуках сценарно-режисерського ходу довгий час спілкувався з різними людьми, прямо пов'язаними з темою війни. Вони розповіли йому чимало цікавих історій, ознайомили з різним, до цього часу невідомим документальним матеріалом. Проте всі ці розповіді трішки притупили його відчуття, стали дещо далекими для нього й однаковими. Справа не йшла. Якимось по телебаченню цей сценарист почув розповідь старого солдата, який пройшов війну від початку до кінця. Ветеран розповідав, як його, загартованого в боях воїна, вразили молоді тендітні дівчата, які воювали поруч із чоловіками, їхня хоробрість, мужність, самовідданість дивувала навіть ворогів. Ця розповідь старого солдата про тендітних дівчат так схвилювала фахівця, що він узяв її за основу свого майбутнього заходу. Вона стала стрижнем, який переріс у сценарно-режисерський хід.

Сценариста, який теж працював над хвилюючою темою війни, вразило те, що в цей жорстокий, кривавий час, коли навкруги буяли смерть, голод і розруха, народилося прекрасне почуття – кохання. Сценарно-режисерським ходом у його задумі став персоніфікований художній образ «Кохання», від імені якого велася мова.

Як можемо помітити, знайти сценарно-режисерський хід одному фахівцеві допомогла стара сцена, другому – схвилювана розповідь старого солдата, третьому – знайдений ним у художній літературі приклад народження вічно хвилюючого й чистого почуття – кохання.

Важливий елемент задуму – події, що повинні лягти в основу сценарного твору. Подія – це той стрижень, навколо якого розгортаються вчинки дійових осіб. Вони повинні бути значущими як для окремих людей, так і для суспільства загалом. Наприклад, у роботі, присвяченій Великій Вітчизняній війні, головною подією було те, що бойові нагороди ветеранів війни

продавали на базарі, немов товар. Цей факт обурило митця, тому що орден і медалі – не товар для продажу. Ставлення сценариста до події, його кут зору на неї завжди підкаже, у якому жанрі виконувати твір, а також спрямує пошук потрібних засобів художньої виразності. У наведеному прикладі автор добрав документально-художній матеріал, що допоміг би розкрити подвиг ветеранів, їхню відданість Батьківщині. Чітке зіставлення «подвиг – продаж відзнак за подвиг» розкриє глядачеві авторське емоційне розуміння проблеми.

Працюючи над сценарним задумом, необхідно враховувати, на яку аудиторію розрахований захід (вік, освіта, соціальне становище, професія тощо). Це допоможе в добірї документально-художнього матеріалу й засобів художньої виразності для вирішення поставленої проблеми.

Нагадуємо, що в будь-якому театралізованому заході повинен бути конфлікт. Як він буде реалізований у сценарному творі – інше питання. Конфлікт надає руху як сюжету, так і всій сценічній дії. Він привносить боротьбу, зіткнення різних поглядів, прагнень. Без конфлікту театралізований захід буде звичайним концертом.

Звертаємо також увагу на поширену помилку сценаристів. Інколи вони розуміють тему майбутнього твору як його проблему. Це не так. Тема – широке поняття, що окреслює коло питань. А проблема – конкретне запитання, на яке потрібно знайти відповідь сьогодні, зараз.

Висновок: сценарний задум – перший етап у роботі режисера-сценариста над театралізованим заходом. Це конкретні нотатки про кожний елемент майбутнього твору. Братися до роботи над задумом варто не спонтанно, а розібравшись у сучасному стані справ, із готовністю серйозно підійти до створення нового цікавого твору.

3.5 Художній образ (сценарний хід) сценарію

Сценарний хід – це практичне втілення ідеї сценарію, його основної думки, художнього образу, засіб формування сценарної структури, обов'язковий елемент сценарію.

Способи реалізації сценарного ходу

1. Тематичний (інша назва – звуковий) – у ньому використовують лише ті засоби, що сприймаються за допомогою слуху: слова, музику, різні шуми.

2. Дійовий – у цьому варіанті використовують різноманітні дії, вчинки персонажу. Рух, що повторюється або без змін, або з якимись варіантами, поява та зникнення дійових осіб.

3. Речовий – у цьому варіанті використовують речі, що легко впізнаються глядачами та асоціюються з головною думкою сценарію.

Другий і третій варіанти сприймаються глядачами візуально, вони мають певну перевагу над першим, тому що краще засвоюються, запам'ятовуються. Використання в одному сценарії декількох варіантів реалізації сценарного ходу зустрічається доволі часто.

Навіщо потрібний сценарний хід? Аналіз різноманітних сценарних творів свідчить про те, що основними службовими *функціями сценарного ходу* є нижченаведені.

1. Образостворювальна. Її зміст полягає в тому, що сценарний хід в умовно-узагальнювальній формі втілює найголовнішу думку сценарію, його образ.

2. Формоутворювальна. Сценарний хід використовують як засіб створення форми драматургічного твору, що надає йому певного зовнішнього вигляду.

3. Конструктивна. Сценарний хід зв'язує всі окремі фрагменти, частини й епізоди в певну логічну послідовність, відіграючи роль своєрідного драматургічного каркасу.

4. Прокладно-з'єднувальна. Її зміст полягає в тому, що сценарний хід, що не повинен весь час перебувати у сфері глядацької уваги, завжди «миготить», тобто з'являється та зникає, являючи собою не безперервну лінію розвитку сценарної структури, а умовний «пунктир». Сценарний хід завжди повинен простежуватися між окремими епізодами, на їх «межах», а тому завжди виконує дві важливі ролі: певної «перебивки», що розсуває сусідні фрагменти та дає змогу

глядачам трохи перевести дихання, приготуватися до сприйняття наступного епізоду, а також «містків» між епізодами, що зв'язують окремі частини сценарію в єдине ціле.

5. Сигнальна. Кожне нове «включення» сценарного ходу є умовним сигналом, що сповіщає про кінець одного епізоду й початок іншого.

Отже, у пункті сценарного плану «сценарний хід (художній образ)» одним реченням визначають сценарний хід і його конкретне символічне значення.

ТЕМА 4

МЕТОДИКА СТВОРЕННЯ СЦЕНАРІЮ

План

- 4.1 Збирання сценарного матеріалу.
- 4.2 Створення творчої заявки на сценарій.
- 4.3 Створення чернетки сценарію.
- 4.4 Створення остаточного (чистового) варіанта сценарію.

4.1 Збирання сценарного матеріалу

Для створення кожного сценарію масового театралізованого видовища автор збирає найрізноманітніший *матеріал*:

- документальний і художній;
- літературний та образотворчий;
- звуковий і музичний тощо.

Саме від ступеня цікавості й барвистості матеріалу буде залежати успіх усього заходу. Що саме збирає до своєї творчої лабораторії сценарист?

Сценарний матеріал найчастіше складається з таких дуже поширених *елементів*:

- прозових та віршованих творів різних жанрів і тематичних напрямків одного або різних авторів, цілком та у фрагментах;
- музичних творів різних жанрів і напрямків, одного або різних авторів, цілком та у фрагментах;
- документальних текстів будь-якої спрямованості, цілком та у фрагментах;
- репродукцій творів образотворчого мистецтва або фотографій різних жанрів і тематичних напрямків одного або різних авторів, цілком та у фрагментах;
- кіноматеріалів, переважно фрагментів художніх, документальних і науково-популярних фільмів одного або різних авторів, різних жанрів та напрямків;

– концертних номерів різних жанрів і тематичних напрямків, одного або різних виконавців, цілком та у фрагментах;

– пам'яток матеріальної культури минулого й сучасності або їх зображення в будь-якій техніці;

– сценічного світла та звуку всіх можливих варіантів.

Під час підбору матеріалу вже на етапі написання сценарію дуже важливо враховувати: особливості цільової аудиторії (вік, соціальний статус, професію тощо); тематику й жанр заходу (розважальний, пізнавальний, виховний, вечір відпочинку, урочистості тощо); уміле поєднання різних жанрів мистецтва, елементів драматичного дійства: музики, віршів, танцю, пісні, пантоміми... А також творів класичного мистецтва із сучасними елементами.

Ураховуючи ці ознаки, сценарист повинен включати в сценарій відповідний матеріал: для пенсіонера не буде цікаво й зрозуміло те, що подобається підліткам, а на урочистостях ми не можемо використати гуморески чи жарти.

Джерела одержання сценарного матеріалу, без якого не можна написати сценарію, загалом складно перелічити, тому що інколи вони можуть бути дуже несподіваними. Необхідний авторові матеріал можна одержати де завгодно, але найпопулярнішими матеріалами є такі: літературні твори, твори багатьох інших мистецтв, усі різновиди засобів масової інформації, фото, газети, часописи, передачі радіо й телебачення, кіномистецтво, театр, музеї та архіви, сьогодні вже Інтернет, але найважливішим життєвим джерелом одержання необхідної інформації є спілкування з безпосередніми учасниками подій, про які буде розповідатися в сценарії, їх спогади, запропоновані ними документи, листи, фотографії тощо. Матеріал повинен містити цікаву, важливу інформацію.

Вивчення зібраного сценарного матеріалу. Нотатки (електронні файли) з матеріалами розкладають (виставляють) згідно з тематикою окремих епізодів майбутнього сценарію, а це можна зробити лише тоді, коли сценарист ретельно вивчив увесь зібраний матеріал. Саме в процесі вивчення матеріалу в

автора виникає остаточне бачення структури й художньо-образної концепції майбутнього сценарію.

Це дуже необхідний етап роботи драматурга, під час якого загальне уявлення про ще не створений сценарій перетворюється на остаточний варіант сценарного плану.

Скільки сценарного матеріалу потрібно? Варто визначити об'єм інформації, необхідний, щоб не обтяжити сценарій, але достатній для досягнення мети заходу.

Що головніше: кількість знайденого матеріалу чи його якість, можливість використання в сценарії? На це запитання дуже складно відповісти, тому що важливе і те, і інше.

Якщо інформації багато, втрачається цікавість глядача, а сценарій втрачає зміст, структуру, форму, що свідчить про непрофесійність сценариста й режисера.

Не значно краще, коли матеріалу мало. Це викликає появу в сценарії загальних місць, звертання до загальновідомої інформації, що вже нікого не цікавить («лиття води»), використання багатослівного коментаря. Але багатослів'я не дорівнює якості або цікавості інформації.

Цінність сценарного матеріалу складається з багатьох чинників. Насамперед ураховують не кількість інформаційного матеріалу, а ступінь його оригінальності, попередню використовуваність. Недостатність інформації, відсутність потрібної кількості матеріалу викликає негативну глядацьку реакцію.

Особливості роботи сценариста з документальним матеріалом. Обробляючи документальний матеріал майбутнього сценарію, автор повинен приділяти найбільшу увагу тим фактам, що безпосередньо стосуються глядацької аудиторії й сценарного задуму.

Шукаючи чітку послідовність документального матеріалу, потрібно мати на увазі, що майже кожний документ має декілька значень, із яких сценарист вибирає найдоцільніше, найпотрібніше, пам'ятаючи, що зміст кожного факту залежить від того контексту, у якому він знаходиться. Документальний

матеріал лише виграє від неочікуваної форми показування, оригінального трактування.

Умовно всі документальні факти можна поділити на позитивні та негативні. У цьому розподілі мається на увазі морально-етичне й емоційне оцінювання зазначених фактів. Практика сценарної справи доводить, що негативні факти подавати легше, вони краще запам'ятовуються глядачами.

Щодо специфічних драматургічних труднощів показування позитивного матеріалу, то в цьому разі заважає насамперед відсутність гостроти ситуації, тобто конфлікту, драматургічної боротьби, що є обов'язковим елементом кожного сценарного твору. А в позитивному матеріалі конфлікт має особливий, закритий характер, він існує не у формі традиційних взаємовідносин персонажів, а виявляється через переборення різних життєвих перешкод у долі реальної людини – і це створює дію, саме те, без чого не буває театралізованого видовища.

Вірогідність документального матеріалу – той самий поширений засіб підсилення драматизму сценарної творчості, що найбільше впливає на глядацьке сприйняття.

Відомо, що для підсилення емоційності сценарію й художнього матеріалу всіх різновидів обов'язково додають певний документальний матеріал: скажімо, до віршів, прози, музики, світла, художнього оформлення, акторського виконання, режисерських пристосувань, наприклад, – слайди фотографій, документів, кінокадри, виступи учасників реальних подій тощо. Документальний матеріал важливий як джерело одержання потрібної інформації для створення драматургічного твору, але не є елементом доповіді чи лекції.

Сценарний матеріал варто збирати з деяким запасом. Його повинно бути трохи більше, ніж потрібно, щоб дати авторові змогу вибору та драматургічного маневру. Але необхідно вміти відмовлятися від якоїсь частини матеріалу!

Усю купу сценарного матеріалу, зібраного сценаристом, можна приблизно поділити на обов'язковий і факультативний (тобто той, що вводиться в сценарну структуру винятково за

бажанням автора). Факультативний матеріал не є другорядним, а лише таким, який логіка сценарної творчості не вимагає використати обов'язково. Наприклад, у кожному новорічному святі участь таких персонажів, як Дід Мороз, Снігуронька, навіть сама Новорічна Ялинка, вважають обов'язковою. Вибір інших персонажів та складових елементів новорічної казки – факультатив, справа автора. Сценарист повинен поділити весь зібраний матеріал на дві вищезгадані категорії й зробити їх перелік, що під час роботи над сценарієм повинен бути перед очима сценариста, щоб він не забув чогось важливого.

Остаточо розподіляти матеріал у структурі вже готового сценарію потрібно за такою вже відомою схемою: найцікавіший, найяскравіший матеріал не варто використовувати відразу, на початку сценарію, а необхідно приберегти для завершальної частини, ближче до кульмінації, емоційного фіналу.

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

ФАКТ – ЗАДУМ – РІШЕННЯ.

Ця формула діє так: спочатку накопичення фактів, їх аналіз та оцінювання, вибір найважливішого, потім настає черга творчої інтуїції, а вже наприкінці реалізація творчого задуму.

Ніякого відкриття в цих спостереженнях немає, є лише спроба формулювання загальновідомого. Тому особливий наголос роблять на творчому, неквапливому підборі потрібних фактів, що готують «поле для діяльності».

4.2 Створення творчої заявки на сценарій

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

Для чого потрібна творча заявка на сценарій?
Спробуємо охарактеризувати це явище, необхідність у якому

дуже велика. Працюючи над створенням творчої заявки, сценарист має дві важливі мети: по-перше, він повинен зробити творчу розробку, перший начерк свого драматургічного задуму в більш-менш завершеному вигляді, а по-друге – почати ділові відносини із замовником, тому що наявність творчої заявки – достатня підстава для підписання авторського договору на сценарій та його авансування.

Саме тому заявку створюють після розроблення сценарного плану й збирання матеріалу, але перед роботою над чернеткою або водночас із нею.

Що таке творча заявка на сценарій? Вона дає замовникові певне уявлення про ще не створений сценарій та гарантує, що робота над сценарієм іде в потрібному напрямку або навпаки. Це можливість переконатися у творчих здібностях сценариста, зробити необхідні виправлення й уточнення, тому що виправляти завершений сценарій значно складніше.

Практика роботи над сценарною заявкою доводить, що з часом цікава та оригінальна заявка може перетворитися на цікавий та оригінальний сценарій, у неї дуже багато шансів стати таким сценарієм. Але драматургічна творчість – це, як відомо, складний процес, у якому ніхто не застрахований від помилок та невдач. І навпаки, слабка й невиразна творча заявка майже стовідсотково обіцяє такий самий сценарій. Відомо, що нечіткість або аморфність, наївність і несамостійність драматургічного задуму обов'язково призводять до поганого результату.

Отже, що таке творча заявка на сценарій? З чого вона складається? За якими правилами її варто створювати?

Творча заявка на сценарій – це коротке (обсягом один – півтора паперового аркуша) викладення загального сценарного задуму драматурга, стислий переказ змісту майбутнього сценарію, найголовніших подій та позицій сценарного плану.

Правила оформлення заявки на сценарій

Творча заявка повинна охоплювати зазначені нижче дані.

1. Робочу назву. Можливо, кілька її варіантів.
2. Формат і хронометраж. Приклад: 4 × 52 хв або 1 × 120 хв.

3. Жанр. Будь-які загальноприйняті РОБОЧІ визначення.
Приклад 1: низькобюджетна «акторська» лірична комедія.
Приклад 2: мелодрама на тлі фільму-катастрофи («Титанік»).

4. Аудиторію. Опис цільової аудиторії, на яку орієнтований фільм (серіал). Спосіб дистрибуції (кіно / ТВ / DVD / Інтернет). Вікові характеристики цільової аудиторії.
Приклад 1: ТВ фільм 4+, масова вечірня аудиторія великого каналу.
Приклад 2: аудиторія може бути скоригована в процесі розроблення.

5. Анотацію (5–15 слів). Основне повідомлення, що автори хочуть донести глядачеві за допомогою цього фільму. «Мораль історії», викладена у вигляді, достатньому для розуміння фільму «на льоту».

6. Короткий синопсис (5–10 рядків для фільмів, 20–25 для серіалів). Короткий опис сюжету з додаванням образних елементів. У ньому повинна бути відображена основна сюжетна лінія, основні персонажі й ключові події, виділена кульмінація. Сам текст повинен чітко характеризувати дію та бути образним, щоб читач міг уявити собі ту чи іншу подію або персонажа.

7. Готовність. Зазначити ступінь готовності сценарію або можливий термін написання його першого драфту.

Творча заявка завжди здійснюється в оповідній формі з урахуванням того, що в ній творчий задум автора інколи не має остаточного вирішення й буде уточнюватися під час роботи над сценарієм. Отже, узгодження творчого задуму із замовником та коректування заявки дає сценаристові змогу почати роботу безпосередньо над сценарієм.

Затвердження творчої заявки замовником – гарантія того, що драматург вибрав правильний шлях.

І хоча творча заявка на сценарій, безумовно, не є літературним твором у загальноживаному значенні, вона з часом стає базою для подальшої роботи, формування загального задуму літературного твору. А це можливо лише тоді, коли автор уже впевнено володіє темою, ідеєю, послідовністю подій, типами персонажів, принципами їх взаємовідносин, має уявлення про жанр майбутнього сценарію й зібраний сценарний

матеріал. Ось чому заявка повинна бути написана грамотно, чітко, щоб не виникало перекручених тлумачень, захопливо, тому що вона орієнтована на одне прочитання, а отже, повинна переконувати миттєво.

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

Творча заявка на сценарій цікава та важлива ще й тому, що саме в ній сценарист, щоб зацікавити своїм творчим задумом замовника, вдається до мотивування власної роботи, робить спробу якнайкраще пояснити свою позицію та задовольнити його вимоги. Така пояснювальна робота в самому сценарії інколи неможлива, а тому етап розроблення творчої заявки може іноді переконати самого автора в тому, що ним вибраний правильний шлях, а інколи й навпаки.

Ніяких суворих правил фіксування творчої заявки взагалі не встановлено, а тому кожний автор може вільно писати її. Заявка повинна бути підписана й датована автором.

4.3 Створення чернетки сценарію

Методика створення чернетки сценарію. Перші чернетки задуму майбутнього сценарію сценаристи-початківці переважно роблять на випадкових папірцях чи в блокнотах і зошитах у вигляді окремих шматків драматургічного тексту або різноманітних позначок для запам'ятовування. Особливо це стосується різних цікавих дрібниць, окремих слів та виразів, а також деяких думок щодо розміщення найважливіших елементів майбутнього сценарію. Спроби записати сценарний задум відразу в послідовному й розгорнутому вигляді навряд чи будуть результативними. Крім того, така чернетка міститиме дуже велику кількість виправлень, доповнень, перекреслень і

наприкінці роботи інколи матиме такий вигляд, що навіть сам автор буде не в змозі зрозуміти та прочитати написане. У цьому разі не варто засмучуватися, це майже природне явище, тому що авторський задум ще остаточно не склався, а сценарист ще не опанував методики роботи над чернеткою.

А чи є в цій справі особливі секрети? Остаточним результатом роботи сценариста є чистовий варіант, а не чернетка. Але від грамотної чернетки залежить успіх остаточного варіанта. Тому перейдемо до особливої методики складання саме чернетки.

Наведений нижче варіант методики роботи над чернеткою сценарію пройшов багаторічну перевірку у творчості багатьох сценаристів і під час викладання курсу «Сценарна майстерність».

Особливість цієї методики полягає ось у чому: весь сценарний матеріал, зібраний на картках для майбутнього сценарію, поділяють за епізодами сценарного плану. Найбільшу увагу приділяють матеріалові, на основі якого буде створена пряма мова, тобто всьому, що вимовлятимуть ведучі та інші дійові особи: окремим реплікам, діалогам, монологам, фрагментам віршованих і прозових творів, документів тощо.

Кожний із таких мовних матеріалів являє собою основу умовного мікроепізоду сценарію. Кожний такий мікроепізод сценарист виписує авторучкою на окремий паперовий аркуш формату А4 так, щоб мовний текст опинився приблизно посеред аркуша.

Усі ремарки щодо тексту, що буде промовлятися, уписуються зверху, знизу й можливо десь посередині, але вже олівцем. Загальну наскрізну нумерацію аркушів чернетки зазначають також олівцем, тому що саме олівцевий запис досить легко стерти та замінити за потреби. Отже, окремий мікроепізод буде легко переставити на інше місце, вилучити з рукопису або додати до нього.

Така методика створення чернетки сценарію для більшості початківців незвична, але вона дає авторові змогу обійтися без численних виправлень і зробити текст чистим та

зрозумілим. У запропонованому варіанті методики чернетка буде мати акуратний вигляд, що значно полегшить подальшу роботу над нею.

Але якщо монолог або вірш, будь-який текст, що становить основу мікроепізоду, завеликий для одного аркуша, то такий запис розміщують на двох – трьох аркушах, але так, щоб на першому аркуші залишилася вільною (для олівцевих записів) верхня частина аркуша, а на останньому – нижня.

Для опрацювання цієї методики сценаристові, безумовно, потрібний деякий час і досвід, до неї необхідно звикнути. Доведено, що методика запису чернетки сценарію «авторучка – олівець» значно точніша й зручніша, ніж будь-яка інша.

4.4 Створення остаточного (чистового) варіанта сценарію

Завершальним етапом роботи сценариста є створення остаточного (чистового) варіанта сценарію. Методика роботи на цьому етапі традиційна, ніякого нового чи незвичного способу для цього не існує.

У додатках до остаточного варіанта сценарію, що являє собою драматургічний текст, сценарист обов'язково повинен розмістити перелік літератури, використаної під час роботи над сценарієм. Зазначений перелік необхідно виконувати згідно з чинними правилами бібліографічного опису. Сценаристи-початківці, не ознайомлені з цими правилами, можуть звернутися до відповідних довідників або одержати необхідні довідки в бібліотечі.

Не будуть зайвими також приблизні варіанти (макети) афіші майбутнього масового театралізованого заходу й запрошення.

Текст сценарію повинен бути написаний якомога чіткіше (не дуже дрібно) або надрукований на папері формату А4.

Оформлення титульного аркуша сценарію. Титульний аркуш сценарію – його умовну «обкладинку», «обличчя» – завжди оформляють за певними загальними правилами, що сприяють процесу уніфікації оформлення сценарного твору під

час проведення навчання. Без цього оформлення викладачеві буде складно розібратися в багатьох аспектах уже готового сценарію.

Умовно текст титульного аркуша поділений на *три групи*, розміщені горизонтально в три «поверхи».

1. Найвищий поверх складається з кількох рядків, у яких зафіксована організаційна належність автора до певної сфери діяльності. Якщо йдеться про студентський сценарій, це назва відомства, тобто міністерства, до якого належить ЗВО.

2. Середній «поверх» наводять приблизно посередині паперового аркуша. Перший і найголовніший порядок цього «поверху» – назва сценарію. Вона повинна вирізнитися розміщенням, розміром літер або їх написанням, або кольором, або підкресленням, але обов'язково виділена. Назва сценарію не може бути замінена визначенням жанру. Наприклад, інколи замість назви сценарію помилково ставлять жанрове визначення. Таке визначення на титульному аркуші може бути, але трохи нижче за назву як доповнення та пояснення.

Назву сценарію беруть у лапки лише за певних умов, а зовсім не завжди, як дехто вважає. Але наступний за назвою рядок – визначення жанрового різновиду сценарію, наприклад «сценарій літературно-музичної композиції». Можливий варіант жанрового визначення сценарію може виглядати так: літературний сценарій концерту (свята, «капусник» тощо). У визначенні жанру слово «сценарій» обов'язкове, а наявність слова «літературний» можлива. Помилковим є визначення жанру на зразок «свято зустрічі зими». Помилка в цьому разі полягає в тому, що сценарист створює не свято, а сценарій свята.

3. У нижньому «поверсі» титульного аркуша наводять відомості про характер роботи (учбовий, контрольний, курсовий сценарій) та автора, тобто зазначають, на якому факультеті, курсі, відділенні, спеціалізації навчається студент, як його прізвище, ім'я й по-батькові. Цю інформацію розміщують у нижній третині паперового аркуша, справа.

Нижче необхідні дані про викладача: його науковий ступінь і посаду, ініціали (або ім'я й по-батькові) та прізвище.

Щодо послідовності написання прізвища й ініціалів (або імені та по-батькові), то прізвище виносять на перше місце лише тоді, коли воно:

- 1) зазначено в переліку за абеткою;
- 2) зазначено в бібліографічному переліку;
- 3) зазначено в документі.

В іншому разі спочатку пишуть ініціали (або ім'я й по-батькові), а потім прізвище. В усній мові прізвище ніколи не ставлять на перше місце.

До «найнижчого поверху» тексту титульного аркуша належать рядки, що містять у собі назву міста та рік створення сценарію. Не рекомендоване спільне визначення на зразок «Луганськ – 2022». Доцільне написання цієї інформації окремими рядками.

Останнім часом поширене вживання скорочення «м.» поруч із назвою міста та «р.» поруч із датою (м. Луганськ, 2022 р.), не передбачені правилами. Це лише прикра традиція, якої не варто додержуватися.

ТЕМА 5 КОМПОЗИЦІЙНА ПОБУДОВА СЦЕНАРІЮ

План

- 5.1 Визначення поняття «композиція» та її варіанти в складанні сценарію.
- 5.2 Закони композиції культурно-дозвіллевих програм.
- 5.3 Структура композиційної побудови сценарію.

5.1 Визначення поняття «композиція» та її варіанти в складанні сценарію

Удосконалення культурно-дозвіллевої діяльності залежить переважно від уміння й здібностей сценаристів розробляти та реалізовувати сценарії різних культурно-дозвіллевих програм. Створення сценарію – складний багатоетапний творчий процес, що охоплює періоди накопичення інформаційно-змістового матеріалу, формування задуму, написання драматургічного твору. Авторіві сценарію необхідно так з'єднати всі його компоненти, щоб у результаті вийшов цілісний драматургічний твір. Культурно-дозвіллева програма, організована й проведена за сценарієм, справляє враження чіткого та завершеного цілого. Кожна така програма містить у собі елемент конструкції, побудови, що обумовлює композиційну організацію сценарного матеріалу.

Термін «композиція» у значенні побудова, або структура, став широко вживаним фахівцями лише в ХІХ ст. До того це явище не мало назви. Наприклад, відомий французький учений і письменник Д. Дідро називав структуру драми планом.

Композиція (з'єднання, розміщення, складання) – це побудова художнього твору. Вона є основною організовувальною й конструювальною силою будь-якого художнього твору, це закон, спосіб з'єднання звукових та текстових частин, скажімо в літературному й музичному творах, засіб вираження зв'язків між елементами твору. Композиція є найістотнішою частиною творчого процесу.

Драматургічна основа культурно-дозвіллевої програми створюється такими емоційно-виразними засобами, як живе слово, музика, кіно, поезія, пантоміма, хореографія та ін. Завдання композиційної побудови сценарію полягає в тому, щоб з'єднати всі ці елементи в єдине ціле, додати майбутній програмі логічності, стрункості, цілісності. Від того, наскільки ці елементи гармонуватимуть між собою, взаємодіятимуть у сюжетній конструкції, підпорядковуватимуться й доповнюватимуть один одного, залежать емоційне та естетичне сприйняття її глядацькою аудиторією.

У процесі роботи над драматургією культурно-дозвіллевої програми сценарист стикається з різними видами творчої діяльності, що можуть бути успішно ним реалізовані, якщо він спирається на міцний фундамент знань закономірностей творчого процесу. Для цього насамперед необхідне знання теоретичних основ таких творчих явищ, як суть, структура, особливості художнього мислення й художнього смаку, форми, засоби, методи їх формування, законів композиційної побудови драматургічного твору – функціонального розміщення в ньому експозиції, зав'язки, основного розвитку дії, кульмінації, розв'язки та завершення.

У теорії драми завжди виділяли два композиційні варіанти – зовнішню й внутрішню композиції.

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

Внутрішня композиція драматургічного твору вимагає від сценариста (як і від автора театральної п'єси) ретельного аналізу матеріалу, що він використовує, незалежно від того, є сценарій оригінальним авторським твором чи компіляцією із запозичених матеріалів. І в цьому разі знову варто згадати про те, що драматургія масових театралізованих заходів повинна відповідати всім загально-драматургічним вимогам, канонам драматургічного роду літератури, що поширюються на всі просторово-часові твори.

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

5.2 Закони композиції культурно-дозвілєвих програм

Композиція має свої закони (цілісність, взаємозв'язок і підпорядкованість частин цілому, контрастність, підлеглість засобів художнього твору сценарному задуму, єдність змісту й форми, відповідність, типізація та узагальнення тощо), що відображають ті багатобічні зв'язки, які необхідно з'єднати в процесі творчої роботи над драматургією культурно-дозвілєвої програми.

Охарактеризуємо основні з них.

Закони цілісності, взаємозв'язку й підпорядкованості частин цілому. Специфічна особливість драматургії культурно-дозвілєвої програми, що виражається в поєпізодній побудові сценарію, обумовлена не примхою сценариста, а об'єктивною необхідністю найповніше та багатоаспектно розкрити тему й ідею, охоплюючи різні сторони вибраної для художнього втілення проблеми або явища.

Епізод у сценарії, будучи частиною загального цілого, водночас характеризується такими якостями, як відносна самостійність сюжетної конструкції, система відібраних

художніх засобів, що аргументують певну грань теми й ідеї, наявність події, навколо якої зав'язується драматургічна дія.

Композиційна цілісність у драматургічній конструкції культурно-дозвіллевої програми не зводиться до простої суми епізодів, а досягається насамперед їх об'єктивно необхідною кількістю, що найповніше розкривають авторський задум, а також тематичним зв'язком між ними.

Кожний епізод порівняно самостійний як за темою, так і за змістовою спрямованістю, але в загальному контексті сценарію є невід'ємною частиною цілого.

Варто враховувати, що композиційна цілісність культурно-дозвіллевої програми досягається не лише логічною побудовою цих епізодів, а передусім системою зв'язків, яка виникає в сюжетній конструкції сценарію, складається зі взаємодії документального й художнього матеріалів, виправданості та узгодженості внутрішніх засобів вираження змісту, прийомів і способів його сценічної реалізації.

У композиційній побудові сценарію культурно-дозвіллевої програми значну роль відіграють сюжет і сюжетний хід, що так само завжди є творчим відкриттям для сценариста. Саме знайдений сюжетний хід – художній прийом – робить драматургічний твір неповторним та оригінальним за композиційною побудовою.

Закон контрастності в сценарії витікає із суті діалектичного закону єдності й боротьби протилежностей і є найважливішою творчою опорою у відборі та композиційній побудові сценарного матеріалу. В основі композиційної побудови матеріалу за контрастом лежить прагнення сценариста показати факти, явища, процеси навколишньої дійсності в суперечності, конфліктному відношенні один до одного. Це забезпечує наявність конфлікту в сценарії, дає змогу активізувати мислення глядацької аудиторії, додати культурно-дозвіллевій програмі яскраво вираженого художньо-публіцистичного характеру.

Використання контрастів відіграє велику роль в емоційному сприйнятті змісту культурно-дозвіллевої програми.

Переконаність особи в правоті тих або інших ідей не може не формуватися без опори на її відчуття. Відомо, що емоції людини поділяють на позитивні й негативні. Формування відчуттів відбувається не лише в процесі позитивних переживань, а й через негативні емоції та переживання. І часто позитивне відчуття народжується в «боротьбі» позитивних та негативних емоцій. Під час сприйняття змісту культурно-дозвіллевої програми, побудованої на контрасті, глядач випробовує гаму переживань, забарвлених як позитивними, так і негативними емоціями. Водночас ці емоції не перебувають у статичному стані, а постійно взаємодіють, «борються», і ця «боротьба» впливає на інтелектуальну сферу глядача, у якій утворюється своєрідний конфлікт між установленим у свідомості й тим, що виникає в процесі сприйняття змісту. Зрештою свідомість глядача збагачується, активне сприйняття позитивно впливає на розвиток особи.

Закон підлеглості всіх виразних засобів ідейному задуму культурно-дозвіллевої програми – одне з найскладніших завдань, виконуваних сценаристом під час створення драматургії культурно-дозвіллевої програми. Це вміння опинитися на рівні свого задуму, тобто розробити адекватний задуму зміст програми, призначеної для сценічного втілення. Реалізувати задум у змісті – означає так відібрати сценарний матеріал і так його композиційно вибудувати, щоб усі засоби ідейно-емоційної виразності розкрили ідею, авторську позицію.

Важливо підкреслити, що всі ці художні компоненти залежно від розміщення в сценарії культурно-дозвіллевої програми можуть мати різне смислове навантаження, свою естетичну спрямованість. Відбираючи ті або інші художні фрагменти для сценарію, важливо визначити їх ідейно-тематичну співвіднесеність із загальним сценарно-режисерським задумом майбутньої програми. Найбільш високим творчим успіхом сценариста вважають вміння так з'єднати ідейно-емоційні засоби, щоб, взаємодіючи між собою, вони давали змогу втілити ідею художнього задуму. У цьому

суть новизни й оригінальності сценарію тієї або іншої культурно-дозвілєвої програми.

Виконання такого творчого завдання потребує від сценариста великих інтелектуальних та емоційних витрат, розвинутого художнього смаку, тонкого відчуття сучасності, глибокого знання творів літератури й мистецтва. Смысловим змістовим стрижнем у цьому творчому процесі є художнє мислення сценариста, розвинені творчі якості, такі як уява та фантазія, уміння в емоційно-образній формі реалізувати свій задум.

Закон відповідності під час роботи над драматургією культурно-дозвілєвої програми базується на необмежених можливостях під час пошуку матеріалу. Першим орієнтиром у відборі сценарного матеріалу здебільшого служить подія, якій присвячується та або інша культурно-дозвілєва програма. Подія, її масштаб і змістова спрямованість визначають «межі» відбору матеріалу. На другому етапі роботи з матеріалом, вивчаючи проблему, сценарист із маси матеріалу відбирає лише той, що найбільше відповідає його творчому задуму.

Цілісність драматургічного твору істотно залежить і від кількісного співвідношення матеріалу. Об'єм та характер сценарного матеріалу, його розподіл за епізодами сприяють виконанню завдання найповнішої реалізації творчого задуму. І в цьому разі в силу вступають такі важливі творчі якості сценариста, як відчуття міри, творча інтуїція. Досягаючи відповідності розміщення другорядних і головних частин сценарного матеріалу, сценарист повинен прагнути до точного й чіткого пропорційного співвідношення структурних елементів композиції: експозиції, зав'язки, основного розвитку дії, кульмінації, розв'язки й завершення. Така конструкція сценарію дає змогу правильно вибудувати сюжет, уникаючи однотипності відібраних відомостей і фактів та одноманітності внутрішніх ритмів драматургічної дії.

Знання законів композиційної побудови драматургічного твору вимагає вміння гнучко застосовувати основні прийоми монтування сценарного матеріалу: послідовний, паралельний,

контрастний, асоціативний. Водночас варто пам'ятати, що досягнення цілісності й виразності (а кінцева мета композиційної побудови саме в цьому і полягає) не відбувається лише з написанням текстової частини сценарію. Композиційна завершеність драматургічної форми сценарію остаточно проявляється в його реалізації на сцені, де величезну роль відіграють декоративно-художнє оформлення (просторова композиція), світлове рішення й сценічна пластика, загальна атмосфера культурно-дозвілдової програми. Тому якісна драматургічна основа є найважливішим чинником її успішної організації й проведення.

5.3 Структура композиційної побудови сценарію

Розглянувши основні закони композиції в роботі сценариста культурно-дозвіллевих програм, перейдемо до аналізу структури композиційної побудови сценарію. Діапазон культурно-дозвіллевих програм достатньо широкий як за змістом, так і за формами. Це ігрові, конкурсно-ігрові, інформаційні, розважальні, художньо-публіцистичні, театралізовані та інші комплексні програми. Кожний вид такої програми має свої специфічні особливості драматургічної організації сценарного матеріалу, а отже, композиційної побудови.

Значне місце в структурі зазначених програм займають театралізовані вистави. Це складна драматургічна форма, наближена до літературно-художнього твору всіма ознаками суворої композиційної структури. Класичну структуру такої програми, як наголошено раніше, становлять такі елементи: експозиція, зав'язка, основний розвиток дії, кульмінація, розв'язка й завершення. Кожний наведений елемент у структурі композиції має своє певне функціональне призначення. Послідовно розглянемо кожний із цих елементів.

Експозиція – це перший структурний елемент композиційної побудови сценарію. Зазвичай експозицію розміщують спочатку і вона служить основою для розвитку подальшої драматургічної дії. Особливість експозиції полягає в

тому, що в ній майже немає події. Вона лаконічна, короткочасна, відображає лише загальний характер теми майбутньої культурно-дозвілдової програми.

До групи експозиційних матеріалів можуть належати такі важливі елементи сценарної структури, як назва сценарію, визначення його жанру, перелік дійових осіб, а також початкова або вступна ремарка, що містить у собі інформацію про місце події, особливості художнього оформлення, світла, зовнішнього вигляду дійових осіб, їх появи та характер дії в початковій частині заходу. Це може бути знайомство з учасниками театралізованої вистави або повідомлення ведучим початкових даних про тему майбутньої програми. До експозиційних матеріалів належать також афіші всіх типів, запрошення, а інколи – програми видовища.

Деякі експозиційні відомості можуть наводити також у прямій мові дійових осіб, використаних у сценарії документальних і художніх матеріалах. Іноді в сценаріях застосовують так звану пряму експозицію, подекуди матеріали, що містять потрібну інформацію, можуть належати до непрямой або побічної експозиції. Перший різновид охоплює всі рекламні матеріали, згадані вище, а також деякі елементи сценічного оформлення, другий – експозиційні матеріали, що отримують безпосередньо під час самого масового театралізованого заходу, а не ті, які передують йому.

Необхідні експозиційні відомості автор вибирає сам, тому що в цьому разі все залежить від теми, ідеї, жанру, матеріалу, творчої концепції сценарію й авторського задуму.

Зав'язка – це найважливіший опорний структурний елемент композиційної побудови сценарію культурно-дозвілдової програми. Функціональна цінність цього елемента полягає в тому, що в його основі лежить так звана «початкова» подія, яка визначає початок драматургічного конфлікту й знаходить свій розвиток у подальших структурних елементах композиційної побудови сценарію. Саме вона привертає увагу глядацької аудиторії та спонукає її стежити за подальшим сюжетним розвитком дії.

Пошук сценаристом оригінального сюжетного вирішення зав'язки завжди є драматургічною проблемою. Зав'язка не лише формально визначає початкову подію, а і є істотним моментом оригінального драматургічного вирішення сценарію культурно-дозвіллевої програми. Оригінальне вирішення зав'язки багато в чому визначає подальший хід усієї програми. Недбалий, необдуманий підхід сценариста до вирішення зав'язки зазвичай призводить до сюжетної невизначеності композиційної побудови сценарію.

Інколи в сценарній практиці зустрічається заміна початкової зав'язки на кульмінацію. А за нею вже в традиційній черзі «шикуються» всі основні елементи композиції: експозиція, зав'язка, розвиток дії, знову кульмінація, що повторюється, розв'язка... Найчастіше за таким варіантом композиція будується в так званих детективних сюжетах, у яких дубль-кульмінація (або дубль-зав'язка – обидві назви правильні) – звична справа. Не часто, але саме така структура властива й сценаріям, побудованим на документальному матеріалі, реальних фактах великої емоційної напруги, найчастіше – драматичного або трагічного забарвлення. У сучасній драматургічній практиці використання дубль-епізоду – такий собі композиційний штамп, добре відпрацьований композиційний модуль.

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

У розвитку дії фактично укладається весь основний сюжет культурно-дозвіллевої програми. Саме в цьому розділі початкова подія, що відбулася в зав'язці, знаходить своє драматургічне просування до кульмінації. Нагадаємо, що сценарій культурно-дозвіллевої програми будується з блоків та епізодів, що мають певну сюжетно-тематичну самостійність, тобто свій оригінальний сюжет, внутрішній подієвий ряд, композиційну побудову й неповторний драматургічний хід. Кількість блоків та епізодів драматургічної частини сценарію обумовлена творчим задумом сценариста.

Водночас подієвий ряд окремих блоків та епізодів забезпечує той ритм наростання сюжетної дії, що врешті-решт органічно приводить до кульмінації в сценарії. Чим оригінальніше будуть збудовані блоки й епізоди в сценарії, тим цікавіше розвиватиметься наскрізна дія культурно-дозвіллевої програми, її основний сюжет.

Композиційна побудова основної частини сценарію вимагає від сценариста великої майстерності, щоб уникнути небезпеки втрати перебігу сюжету. Зважаючи на це, велике значення мають так звані сюжетні акценти, тобто слова, фрази, сценічні дії, що фіксують увагу глядацької аудиторії на основних сюжетних вузлах і дають їй змогу з неослабним інтересом стежити за ходом програми й адекватно сприймати все, що відбувається на сцені.

Кульмінація – це вершина розвитку драматургічного конфлікту в сценарії, вища точка емоційного сприйняття глядацької аудиторії. У центрі кульмінації лежить головна подія, завдання якої – вирішення всього драматургічного конфлікту в сценарії. Якщо початкова подія в зав'язці й подієвий ряд в основному розвитку дії логічно зв'язані між собою, кульмінація витікає природно, стаючи смисловим та емоційним центром усієї культурно-дозвіллевої програми.

Кульмінаційний епізод сценарію завжди будують так, щоб подальші напруження й збільшення емоційного загострення були б неможливими. У сценаріях масових театралізованих видовищ кульмінацією найчастіше є або мить загальної

урочистості, або аналогічний за рівнем епізод трагічного наповнення, у якому беруть участь не лише більшість виконавців, а й майже всі глядачі. Це може бути, наприклад, радісний та урочистий фінал театралізованого концерту, присвяченого Дню перемоги, схвильована та трагічна «Хвилина мовчання», мить загального вшанування пам'яті загиблих у будь-якому за жанром заході тієї самої тематики.

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

Розв'язка як структурний елемент композиційної побудови виконує функцію завершення сюжетної лінії сценарію. Вона ставить останню крапку в розвитку наскрізної лінії. Важливо пам'ятати, що в розв'язці в обов'язково наявна завершальна подія, у якій повідомляється результат вирішення драматургічного конфлікту. Отже, подієвий ряд, що взяв свій вихідний початок у зав'язці, пройшовши основний розвиток дії й досягнувши кульмінації, у розв'язці завершує свій драматургічний розвиток. У більшості сценаріїв несюжетної побудови розв'язка взагалі відсутня або передбачена в ледве помітній, нечіткій формі.

Додаткові елементи композиції – *пролог та епілог*. Не є обов'язковими елементами сценарної структури, а з'являються лише за бажання сценариста, коли матеріал сценарію та творчий задум драматурга вимагають саме такого рішення.

Пролог, або передмова сценарію, найчастіше являє собою театралізовані звернення до глядачів, що в тій чи іншій формі

налаштовують глядацький гурт на тему, матеріал майбутнього видовища. Це початкова, вступна частина, така собі увертюра, що концентрує увагу глядачів на найголовнішій проблемі. Пролог у більшості масових театралізованих заходів має узагальнювальний, урочистий або ліричний характер. Він завжди передує всім останнім композиційним елементам. У повній відповідності значенню грецького слова «пролог» – той, що стоїть попереду.

Епілог, або післямова сценарію, – це останній, фінальний епізод композиції, після якого вже не може бути ніяких інших епізодів. В епізоді театральної п'єси або сюжетного сценарію зазвичай ідеться про подальшу долю дійових осіб та розвиток подій у часі. А в сценаріях масових театралізованих вистав епілог найчастіше перетворюється на урочистий апофеоз, у якому стверджуються авторський задум та авторська ідея. У сценаріях деяких несюжетних заходів (свят, концертів, документальних вечорів тощо) кульмінація або кульмінація разом із розв'язкою становлять загальну урочисту частину сценарію, збігаються з нею.

Завершуючи розмову про композицію сценарного різновиду драматургії, обов'язково необхідно уточнити один дуже важливий термінологічний аспект проблеми. Справа в тому, що певні режисери-практики традиційно називають явище, яке фахівці з питань теорії літератури трактують як композицію, іншим, не латинським, а грецьким за походженням словом «архітектоніка». Чому саме виникла необхідність замінити вже звичне слово на інше, що означає абсолютно те саме, зрозуміти неможливо.

Аналогічно вважає більшість авторів різних довідкових видань і словників. Наприклад, у «Літературному енциклопедичному словнику» з цього приводу наведено: «У значенні синоніма терміна композиція нерідко використовуються терміни архітектоніка та структура...». І також: «Нині поняття архітектоніка звичайно включається у більш поширене поняття композиція». У «Словнику іншомовних слів» читаємо, що композиція – це «побудова

художнього твору, зумовлена змістом, характером і призначенням». А щодо архітектоніки – це «основний принцип побудови, зв'язок і взаємозумовленість елементів цілого», а також «побудова художнього твору, його композиція». Знову уточнюємо, що ці два терміни є одним і тим самим поняттям, абсолютно ідентичним та рівноцінним. У цьому разі вже зовсім незрозуміла ціль цієї плутанини.

Інколи термін архітектоніка за аналогією його вживання в теорії пластичних, просторових видів образотворчого мистецтва та архітектури використовують як паралельну назву зовнішньої структури драматургічних творів, що не може викликати заперечень. Отже, якщо внутрішню структуру драми можна називати композицією, то зовнішню – архітектонікою.

ТЕМА 6 ДІЙОВІ ОСОБИ СЦЕНАРІЮ

План

- 6.1 Групи дійових осіб сценарію.
- 6.2 Методика перелічування дійових осіб.
- 6.3 Вибір персонажів сценарію, методика й умови цього вибору.
- 6.4 Ведучі в сценарії театралізованого дійства.
- 6.5 Протагоніст та антагоніст.
- 6.6 «Арка героя».

6.1 Групи дійових осіб сценарію

Будь-який сценарій масового театралізованого видовища незалежно від того, є в ньому сюжетна основа чи ні, повинен починатися переліком дійових осіб, як звичайна театральна п'єса. Як це роблять у п'єсах знають усі, але яким повинен бути цей перелік у сценаріях масових театралізованих видовищ? «Список дійових осіб, – визначає в словнику П. Паві, – будується по-різному, але, головним чином, згадують тих, хто в певній мірі індивідуалізований».

Послідовність перелічування дійових осіб і додаткова інформація, наявна в цьому списку, його обсяг та характер будуть залежати від того, що автор сценарію вважає найважливішим і яка його ціль. Якщо перелік персонажів, зазначений у сценарному плані, наприкінці збігається з остаточним варіантом перелічування персонажів уже в сценарії, то його необхідно лише повторити. Та в сценарній практиці абсолютна подібність цих двох списків зустрічається не дуже часто, оскільки, працюючи над текстом сценарію, автор майже неодмінно вносить до нього потрібні зміни. У результаті цих змін зміст відповідних позицій сценарного плану може не збігатися з останнім рішенням сценариста. Це повністю стосується й переліку дійових осіб.

Найголовніші групи дійових осіб. Перелік дійових осіб сценарію, хоча й дуже подібний до аналогічного списку в

театральній п'есі, але має певні відмінності. Сценаристам театралізованих дійств потрібно робити особливий *список персонажів*, поділивши його на чотири частини.

1. Група дійових осіб, запозичених із фольклорних, літературних і кіно- й теледжерел. До переліку дійових осіб цієї групи належать нереальні персонажі, наприклад Дід Мороз, Снігуронька, Кіт Матроскін, Остап Бендер тощо.

2. Група дійових осіб, вигадана сценаристом. Це персонажі, які створені сценаристом на основі життєвих спостережень за реальними людьми й мають прототипи (Пасажир, Контролер; Професор, студент; Лікар, Пацієнт) та персонажі, створені шляхом персоніфікації: образи-символи, узагальнення (Пам'ять, Совість, Війна тощо). Виконавці ролей цієї й попередньої групи виступають не від власного імені, а від імені персонажа, якого зображують, або від імені автора.

3. Група дійових осіб, що є реальними учасниками подій, про які йдеться в сценарії. До переліку дійових осіб цієї групи належать реальні люди. Це, найчастіше, учасники справжніх подій, про які йдеться в сценарії, або його родичі та друзі, знайомі, свідки тощо. Ці учасники масових театралізованих видовищ нікого не зображують, не грають ніяких ролей, вони виступають від власного імені. Тому їх називають власними іменами й прізвищами, що вони мають у житті. До цього сценарист може додати якусь малесеньку (обсягом два – три слова) додаткову характеристику персонажів, що відображує певний важливий факт, етап, випадок із життя конкретних дійових осіб, яких запросили до участі в тому чи іншому заході, наприклад Петро Сергійович Іваненко, ветеран війни; Володимир Миколайович Попов, голова місцевої держадміністрації; Марія Дмитрівна Щербина, учитель фізики.

4. Група дійових осіб, які є виконавцями концертних номерів. У цій групі перебувають учасники конкретної програми. Оскільки в структурі більшості сценаріїв масових театралізованих видовищ передбачено вставні концертні номери, виконувані як професійними виконавцями, так і аматорами, як солістами, так і різноманітними творчими

колективами, усіх виконавців, зокрема акомпаніаторів, керівників і постановників, обов'язково потрібно називати, за винятком членів великих колективів-ансамблів, хорів, оркестрів тощо.

Крім найменування персонажів, до переліку дійових осіб можна додавати деяку інформацію, потрібну сценаристові або ту, що може бути корисною режисеру-постановникові. Скажімо, до імен і прізвищ дійових осіб першої групи (персонажів, вигаданих автором) можуть бути необхідними деякі відомості: вік чи зріст, характер та зовнішність, натяк на національну належність або літературний твір, із якого взятий той чи інший персонаж, наприклад «старий кременний чолов'яга з густим басом», «маленька бабуся, яка командує Старим», «Ряба Курка, яка може робити дива».

До назви дійових осіб другої групи (реальних персонажів, запрошених на масовий театралізований захід) можуть додавати відомості про вік і фах, національність та зовнішність, а головне – про те, у яких подіях, де й коли брала участь та чи інша людина, сучасне життя цих людей тощо, наприклад «Антон Петрович Старовойтов, ветеран Великої Вітчизняної», «Ганна Семенівна Куріпко, мати загиблого воїна-афганця», «Майя Тарупіна, олімпійська чемпіонка».

До назви дійових осіб третьої групи (учасників концертної програми) додають лише ті відомості, що допомагають якомога повніше репрезентувати публіці виконавців і творів, що вони виконують.

Загалом певних суворих правил подання інформації про дійових осіб сценарію взагалі не існує. Сценарист сам повинен вирішувати, який обсяг інформації про дійових осіб і в якій формі потребує його твір.

6.2 Методика перелічування дійових осіб

За якою схемою перелічують персонажів та учасників видовища, у якій послідовності? Сценарна практика доводить, що дійових осіб можна називати за абеткою, тобто першими літерами їх прізвищ чи імен, можна в послідовності їх появи на

сцені, значущістю їх участі в сценічних подіях тощо. Загалом автор повинен знати потрібну йому послідовність, у якій повинна бути певна логіка.

Інколи в сценаріях масових театралізованих видовищ з'являються персонажі, у сценічних назвах яких уже закладений порядок їх появи перед очима глядачів або певна інша послідовність, вказівка на їх місце в сюжеті чи списку дійових осіб – це приблизно такі назви, як Перший юнак, Другий ведучий, Сьомий гном та ін. Обов'язково потрібно додержуватися важливого правила: дійові особи повинні в усіх сценаріях проходити з початку до кінця під тими іменами, під якими їх унесено до переліку персонажів на початку драматургічного твору. Скажімо, персонаж на ім'я Перший юнак не повинен у тексті сценарію бути названим ні Першим хлопцем, ні Першим парубком, ні інакше. Будь-яка назва – ім'я персонажа, утворене з двох або більше слів, варто зазначати так: перше слово – з великої літери, останні – з малої, якщо серед цих слів немає власного імені: Перший ведучий, Новий рік, але Стариця Шапокляк або Стара Шапокляк. Винятком є найменування деяких казкових персонажів, у яких за традицією пишуть з великої літери обидва слова: Червона Шапочка, Синя Борода, Івасик-Телесик тощо.

У рукописному варіанті сценарію назви персонажів перед прямою мовою підкреслюють, зазначають іншим кольором пасти, у друкованих варіантах їх виділяють розміром літер або друкарським кеглем, тобто зовнішнім виглядом літер та їх розміром.

6.3 Вибір персонажів сценарію, методика й умови цього вибору

Ще одним важливим аспектом проблеми дійових осіб у сценаріях масових театралізованих заходів є проблема вибору персонажів та їх поєднання. Насамперед це стосується таких сценаріїв, у яких є загальновідомі персонажі книжок і кінофільмів, найчастіше – герої казок. Інколи сценаристи-початківці не здатні пояснити навіть собі самим, чому вони

вибрали того чи іншого персонажа, хіба що за ознакою популярності, загальної відомості.

Вибір персонажа сценарію завжди повинен бути вмотивованим, зв'язаним із тематикою того чи іншого конкретного сценарію. Випадковість, невмотивованість вибору персонажів є однією з ознак непрофесійності сценариста.

Саме так, як обґрунтовують вибір персонажа, повинні бути вмотивовані всі вчинки, дії персонажів, вибрані автором сценарію.

6.4 Ведучі в сценарії театралізованого дійства

У більшості сценаріїв масових театралізованих видовищ дуже важливу роль відіграють персонажі, які є представниками автора й розмовляють немов би від його імені. Такі дійові особи виконують функції ведення, коментування, яких подекуди називають людьми від автора, людьми від театру, читцями тощо. Ведучі в сценаріях масових театралізованих заходів щільно зв'язують у єдине ціле всі окремі епізоди, елементи сценарної структури, тобто за допомогою ведучих реалізують певні важливі функції, властиві сценарному ходу. Тому роль ведучих аж ніяк не може бути піднесена до так званих технічних або службових ролей, тому що це найголовніша роль у сценарній структурі. Від цього персонажа повністю залежить успіх чи неуспіх майбутнього видовища.

Кількість Ведучих. У кожному сценарії, у якому є ведучі, їх кількість повинна бути логічною й чітко з'ясованою. Традиційна пара ведучих – Він і Вона – підійде не кожному сценарію. Скажімо, у святі, що проходить у так званий жіночий день у березні, на сцену можуть піднятися відразу вісім чоловіків, щоб привітати любих жінок. Кількість ведучих у цьому разі «підказує» дата – 8 березня.

А у святі, що відзначають 9 травня, – День Перемоги – можуть брати участь не дев'ять, а п'ятеро ведучих (умовних солдат), образи яких символізують п'ять воєнних років.

Літературно-музичну композицію за поетичними та музичними творами, призначеними темі кохання, можуть і справді вести двоє ведучих, ті самі Він та Вона, тому що це відповідає драматургічному задуму.

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

У тексті сценарію не повинно бути спеціальних пояснень кількості ведучих. Вона повинна витікати з драматичного задуму, а може бути обумовленою датами, фактами, логікою. Тому сценарист-початківець повинен усвідомлювати, що випадковою, невиправданою логікою не можна вмотивувати кількість ведучих.

Автор сценарію повинен мати чітке уявлення про те, чому запропонована саме така кількість Ведучих або вибрані саме ці персонажі, тому що іноді трапляються такі ситуації, коли через невмотивованість деяких елементів сценарної структури особи окремих персонажів, їх кількість, вчинки й висловлювання, навіть сценічні взаємовідносини подекуди мають випадковий характер, що свідчить про непрофесійність сценарію загалом.

6.5 Протагоніст та антагоніст

Протагоніст (грец. πρωταγωνιστής: πρώτος «перший» + αγωνίζομαι «стягаюся», αγωνιστής «борець») – це головний герой, центральна дійова особа, актор, який грає головну роль. Уперше введений у дію в трагедії 534 р. до н. е., коли в Афінах виступив зі своїм хором «батько аттичної трагедії» Феспіс.

У більш загальному сенсі протагоністом часто називають головного героя сюжету літературного твору, комп'ютерної гри або фільму. Протагоніст завжди є позитивним героєм. Також передбачений антигерой, тобто протагоніст із негативними рисами.

Головний герой перебуває в центрі історії, ухвалює ключові рішення й переживає їх наслідки. Протагоніст впливає на вчинки життя інших героїв, оскільки саме він основний агент, який просуває історію вперед. Протагоніст часто є персонажем,

який стикається з більшістю перешкод і зазвичай тим, кого найбільше бачить аудиторія. Якщо історія є оповіданням, що складається з кількох коротких новел, то в кожному розділі може бути свій головний герой і відповідно свій протагоніст.

Антагоніст у художній літературі – це персонаж, який кидає виклик головному героєві твору, зриває його плани, чинить тиск чи несе загрозу його життю.

Антагоніст зумовлює перешкоди й ускладнення та створює конфлікт, якого зазнає головний герой, проявляючи сильні й слабкі сторони його характеру. У класичному стилі оповідань, у яких дія складається з героя, що бореться з лиходієм або ворогом, цих двох персонажів можуть розглядати як протагоніста й антагоніста відповідно. Проте лиходій історії не завжди такий самий, як антагоніст, оскільки деякі розповіді кидають лиходія в роль головного героя, а протилежний герой у такому разі стає антагоністом. Антагоніст також може становити загрозу або перешкоду для головного героя щодо його існування та не обов'язково націлитись на нього чи її навмисно. Він не завжди повинен бути людиною чи групою людей. Інколи антагоніст – сила, така як приливна хвиля, що руйнує місто або буря, яка завдає хаосу.

Функція антагоніста в сюжеті полягає в тому, щоб створювати проблеми, провокувати конфлікт. Коли в романі нічого не відбувається, і протагоністові – позитивному героєві – ніщо не загрожує, цікавої історії не вийде. Антагоніст створює напругу, дає історії імпульс, змушуючи читачів стежити за розвитком подій.

Антагоністами можуть бути:

- колишній чоловік (дружина), який знову з'являється в житті головного героя з певною невирішеною проблемою;
- партнер із бізнесу, який робить наклеп на головного героя;
- сусід, який втручається в життя протагоніста в невідповідний момент;
- підозрюваний у злочині, який приховує важливу інформацію;

– просто настирлива людина, яка намагається допомогти, але лише додає труднощів.

Інакше кажучи, антагоніст – це опонент протагоніста, перешкода на його шляху. Проте не варто плутати його з лиходієм.

Відмінності між лиходієм та антагоністом. Лиходій – це суть характеру персонажа, сукупність певних якостей, антагоніст – роль персонажа в сюжеті. У той час як будь-який лиходій стандартно є антагоністом, далеко не кожний антагоніст – лиходій у загальноприйнятому розумінні цього слова. Автори часто використовують ці поняття як взаємозамінні, але насправді антагоніст і лиходій – неоднакові сутності та служать різним цілям у сюжеті.

Лиходій у художньому творі – це персонаж, головним мотивом якого є навмисне руйнування. Лиходій діє в сюжеті як основний антагоніст, створює максимальні перепони головному героєві. Зазвичай він більший, ніж просто «поганий хлопець». Це гідний суперник головного героя, його здібності й силу можна порівняти зі здібностями протагоніста, лише з негативним знаком. Водночас він вважає, що його вчинки є правильними. Яскравий зловмисник має добре опрацьований бекграунд і розвинені особистісні характеристики: яскравий та відомий приклад – Джокер із коміксів про Бетмена.

Основні типи антагоністів

У літературі зустрічаються чотири основних типи антагоністів: справжній лиходій, рядовий антагоніст, група ворогів і внутрішній ворог. Розглянемо їх докладніше.

Справжній лиходій. Цей тип антагоніста знайомий читачам найкраще. Темний лорд, чаклун, узурпатор, злочинний розум... Він містить у собі справжнє зло, ставить собі за мету завдавати шкоди іншим, нести хаос і руйнування заради досягнення своїх бажань чи помсти.

Такий лиходій найчастіше з'являється у фентезі, науковій фантастиці й пригодницьких романах, хоча може бути і в інших жанрах. Лорд Волан-де-Морт із циклу про Гаррі Поттера, Саурон із «Володаря кілець», Пеннівайз із роману «Воно»

Стівена Кінга – яскраві представники цього типу антагоністів. Оповідання, у якому фігурує справжній лиходій, розвивається на зразок «світло проти темряви», де протагоніст відіграє роль благородного героя.

Незважаючи на те, що деякі вважають цей тип вичерпавшим себе, він пройшов перевірку часом і все ще залишається популярним. Справжній лиходій та його спільники звертаються до основного людського інстинкту – страху. Спостерігаючи за тим, як на сторінках роману страх народжується й згодом виявляється переможеним, читачі відчують задоволення.

Рядовий антагоніст. Не всі антагоністи прагнуть зла заради самого зла. Деякі просто діють на противагу головному героєві, створюючи конфлікт без наміру знищити світ. Це не робить рядового антагоніста менш небезпечним противником, просто відокремлює його від «воістину поганих хлопців».

Такий тип антагоніста зазвичай з'являється в історіях, у яких особистості героїв відіграють важливішу роль, ніж динаміка сюжету, наприклад любовних романах, класичній літературі. Прикладами таких антагоністів можуть бути Монтекі й Капулетті, сім'ї Ромео та Джульєтти з однойменної п'єси Шекспіра або старше покоління сім'ї Кірсанових щодо Базарова в романі Івана Тургенєва «Батьки та діти».

Конфлікт головного героя й рядового антагоніста може виникнути через зіткнення цілей, коли успіх гарантований лише комусь одному. І в цьому разі антагоніст створює фізичні чи психологічні перешкоди шляху головного героя, необов'язково з метою знищити суперника.

Група ворогів. Іноді протагоніст конфліктує з однією людиною, групою людей чи великої організацією – урядом чи соціальною системою. Зазвичай ворожа група прагне завдати шкоди або знищити протагоніста, щоб одержати владу, багатство, помсту чи успіх. Антагоніст у вигляді групи найчастіше з'являється в екшн-фентезі, науковій фантастиці, психологічних трилерах і пригодницьких романах, нерідко є організованою, системною версією лиходія-одинака.

Оскільки група – досить розпливчастий і безликий образ ворога, багато авторів вважають кращим персоніфікувати її в особі одного героя, який діє від імені всієї групи. У цьому разі протагоніст бореться з групою чи системою загалом, але в конфліктних ситуаціях протистоїть конкретному персонажу.

Як приклад можна навести Капітолій із «Голодних ігор» (в особі Президента Сноу) або Партію з роману «1984» Джорджа Оруелла (в особі О'Брайена).

Внутрішній ворог. Іноді антагоніст у творі не є іншим персонажем, а частиною особистості найголовнішого героя. Внутрішній ворог зустрічається як у класичній, так і в сучасній прозі, де головний герой протистоїть своїм сумнівам, страху, недолікам чи жалю, щоб згодом здобути перемогу над собою й здобути щастя чи успіх.

Наприклад, внутрішнім антагоністом є почуття провини Брайоні в романі «Спокута» або гордість Елізабет і містера Дарсі в «Гордості та упередженні». Холден із роману «Над прірвою в житті» входить у конфлікт із багатьма персонажами, але основна боротьба відбувається з його власними одержимістю й сумнівами. «Фауст і Франсуа» Данила Рудого – ще один приклад твору, у якому в ролі антагоніста (Фауста) є alter ego героя (Франсуа).

Хоча зазвичай такий тип антагоніста, як внутрішній ворог, немає фізичного втілення, деякі автори уособлюють внутрішню боротьбу героя в об'єкті, як, наприклад, у романі «Портрет Доріана Грея», у якому портрет головного героя втілює його марнославство.

6.6 «Арка героя»

Схема побудови «арки персонажа» виглядає просто й складається з трьох *фаз*:

- головний герой запускає дію;
- під час свого шляху він одержує кілька уроків;
- і в результаті долає чи не долає всі проблеми.

Насправді все набагато складніше, тому що персонаж існує не сам по собі, він співіснує з іншими елементами сценарію.

1. Персонаж і структура. Усе, що відбувається в сюжеті вашої історії, нерозривно пов'язане з діями та емоціями героя. І тоді як сюжет рухається завдяки діям героя, арка персонажа формується завдяки розвитку сюжету. Окремо це не працює.

Говорячи про сюжет, ми маємо на увазі структуру, адже вона його формує. Говорячи «герой», ми маємо на увазі арку героя, тому що саме в ній закладені його зміни, а отже, рух уперед.

2. Персонаж та тема. Насправді можна стверджувати, що арка персонажа і є темою фільму. Тобто тим, чим зумовлені зміни в герої, а отже, сюжет. Усі три елементи виявляються пов'язані воєдино.

Виділяють три *типи арки персонажа*.

1. Позитивна арка. У нас є герой, який відчуває певне почуття незадоволеності чи невдоволення чимось у своєму житті. У ході сюжету цьому герою доведеться переосмислити як свої погляди на зовнішній світ, так і свою поведінку й осмислення подій цього світу. У фіналі герой усіх переможе та завершить арку, зазнавши позитивних змін. Така історія здебільшого викликає дуже сильне співпереживання й такий тип арки найпопулярніший.

2. Плоска арка. Її використовують для розроблення героїв, у яких фактично вже все є. Їм не потрібно якимось сильно змінюватися, щоб вирости внутрішнє та перемогти проблеми зовнішнього світу. Такі герої не змінюються впродовж історії або зазнають незначних змін. Завдяки їм яскравіше й цікавіше висвітлюється еволюція та зростання другорядних персонажів.

3. Негативна арка. Працює так само, як позитивна, лише навпаки. Герой наприкінці історії змінюється не на краще, а на гірше.

Можна сміливо стверджувати, що позитивна арка – історія про те, як змінюються пріоритети головного героя. У якийсь момент він розуміє, що не може одержати бажане й на це

є дві причини: герой намагається досягнути не того, що потрібно; у героя неправильні моральні установки, спираючись на які він іде до мети.

Помилкове переконання персонажа

Фактично арка персонажа тримається на тому, що герой спочатку вірить у щось хибне. Або це хибне зріє в його житті.

Також персонаж не розвиватиметься, якщо в його житті йому всього вистачатиме. Саме бракування чогось чи втрата стає причиною, через яку герой змінюється. Це може бути як внутрішній, так і зовнішній чинник.

Іноді персонаж може здогадатися про те, чого йому не вистачає, або в чому його проблема. Але про це можуть здогадатися, наприклад, другорядні герої. Або персонаж це з'ясуватиме впродовж усієї історії.

Здебільшого переконання героя про світ, у якому він живе, та його думку про себе показують у першому акті. І саме під час цього глядач розуміє, наскільки хибні переконання в персонажа.

Ознаки брехні

Брехня, яку, можливо, не помічає сам персонаж, виявляється й проявляється в конфлікті, ситуаціях, у які потрапляє герой, та його реакціях на події.

Ознакою брехні може бути:

- страх;
- сильна образа;
- невміння прощати;
- почуття провини;
- страшні таємниці;
- сором за скоєні вчинки чи перенесені страждання.

Часто зазначені вище ознаки є наслідками брехні, досліджуйте свого героя на наявність цих емоцій.

Чого хоче персонаж і що йому потрібно? Чому варто так багато часу приділити дослідженню хибного переконання? Тому що воно є основою арок персонажів. Якщо в героя все добре, його нічого не картає й не мучить, він в усьому має рацію, хіба йому необхідні зміни?

Саме хибне переконання створює конфлікт між тим, що потрібне героєві й чого він хоче. Основою сюжету та арки персонажа є його мета. Історія починається саме з постановки цілі. Те, що лежить на поверхні, – це сюжетна мета. Вона має відображати те, що має значення для внутрішнього світу героя. Герой прагне до цієї мети саме з внутрішніх, глибинних причин.

Якщо глибинної мети немає, неможливе поєднання сюжету з аркою персонажа. А рухає героя до цього хибне переконання.

Насправді, єдине, що необхідно персонажеві, – істина, без неї не буде внутрішнього зростання та розвитку.

Здебільшого в історії основну частину присвячено пошуку сюжетної мети, пов'язаної не з прагненням до істини, а з тим, чого хоче герой. Але на другому рівні історія від початку повинна йти й за внутрішньою метою. Тобто на початку герой ставить мету та впродовж усієї історії рухається до неї. Але, можливо, сам того не розуміючи, шукає істину, те, що йому насправді потрібно.

Знайдіть спосіб продемонструвати внутрішню мету фізично чи візуально й після того, як герой заявить про цю мету, стежте, щоб він почав діяти згідно з нею.

Що ще формує арку героя?

Привид персонажа. Ще одне запитання, на яке важливо відповісти під час розроблення арки персонажа: чому взагалі герой вірить у якусь брехню? Найімовірніше, уся річ у його минулому, а точніше, – привидах минулого, адже в кожного наслідку повинна бути причина. З'ясувавши її, ви знайдете примари.

Чим значніша примара, тим істотніша брехня, а отже, більша арка.

Показовий момент. Це той самий гачок, на який у зав'язці герой повинен зачепити глядача, щоб той почав дивитися кіно далі.

У житті нам завжди радять: не варто робити висновок про людину за першим враженням. Але насправді саме так усі ми й робимо. Те саме буде, коли глядач побачить героя: він відразу

почне формувати певне враження про героя. Тому невдалих показових моментів необхідно уникати.

Показовий момент виконує нижченаведені *завдання*.

1. Представляє героя глядачеві.
2. Називає його.
3. Дає інформацію про стать, вік, громадянство головного героя й, можливо, його професію.
4. Показує важливі фізичні дані та особливості.
5. Демонструє його роль в історії (тобто те, що він – головний герой).
6. Розкриває основні особливості його темпераменту.
7. Чіпляє глядача на гачок співпереживання.
8. Показує, яка мета героя в конкретній сцені.
9. Дає інформацію про мету головного героя в історії.
10. Розкриває хибне переконання головного героя або натякає на нього.
11. Впливає на сюжет, допомагаючи визначити, що приблизно може відбуватися далі.

Отже, насамперед ваше завдання – переконати глядача інвестувати у вашого персонажа свій час.

Головне завдання сценариста – утримати увагу глядача. Тому, якщо ви відразу покажете йому егоїстичного боягузливого брехуна, більшість може просто вимкнути фільм.

Почніть із того, що вам подобається в героєві, навіть якщо на початку історії перед нами слабка людина. Спочатку підкресліть його переваги й покажіть їх масштаб. Якщо він уміє співпереживати, замість того, щоб показати як він гладить собаку, змусьте його перемахнути через шосе з активним рухом, щоб з'ясувати, чому на іншому боці стоїть і плаче маленька дівчинка. Водночас не забувайте про хибне переконання. Ідеальні персонажі не цікаві. Якщо арку героя будують на брехні, на ній базується вся історія. Дайте глядачеві докази слабкості героя, щоб він міг припустити, що героєві доведеться долати.

ТЕМА 7

СЦЕНАРНО-РЕЖИСЕРСЬКА ГРУПА, ОРГАНІЗАЦІЙНА СТРУКТУРА ТВОРЧОЇ КОМАНДИ ПРОЄКТУ. СПІВПРАЦЯ МІЖ УСІМА УЧАСНИКАМИ ПРОЄКТУ

План

- 7.1 Робота режисера-постановника з творчими групами.
- 7.2 Група розроблення сценарію свята.
- 7.3 Творча група художнього оформлення свята (дизайнерська група).
- 7.4 Творча група рекламно-сувенірного забезпечення заходу (дизайнери з поліграфії).
- 7.5 Творча група музичного супроводу свята.
- 7.6 Група матеріального забезпечення.
- 7.7 Група фото- й відеозйомок.
- 7.8 Група інформаційного забезпечення.
- 7.9 Група безпеки.
- 7.10 Робота над організацією репетиційного процесу.

7.1 Робота режисера-постановника з творчими групами

Будь-який театралізований захід потребує ретельної підготовки, до якої потрібно долучити, крім режисера-постановника, певну кількість помічників. Якщо захід камерний, з обмеженою кількістю учасників (група чи клас), із цією роботою, на перший погляд, може впоратися одна людина. Але з точки зору виховних завдань така самопожертва не є доцільною. Будь-який захід, будь-яке свято в класному, шкільному чи будь-якому іншому колективі – колективна творча справа, і чим більше осіб братимуть участь у підготовці, тим цікавіше й успішніше здійсниться задумане. Якщо в театрі, на естраді період підготовки прихований від глядача (він одержує вже готовий продукт – спектакль, театралізоване видовище, концерт), то важливі всі етапи створення свята. Плануючи роботу з творчим колективом, режисер повинен потурбуватися про те, щоб кожний із його учасників узяв участь у підготовці

заходу в тій чи іншій ролі. Крім користі від колективної творчої справи, учасники творчого колективу повинні здобути знання й набути навичок організації дозвіллевих заходів на майбутнє. Це одна з цеглинок духовного здоров'я нації – уміння організувати змістовне й цікаве дозвілля: власне, сімейне та всього оточення.

Зважаючи на це, найважливіше завдання режисера, який відповідає за підготовку заходу, – організувати роботу творчих груп, а потім контролювати виконання ними поставлених завдань. На кожну ділянку підготовки масового заходу необхідно призначити відповідальних людей і постійно одержувати інформацію про хід роботи. Водночас члени всіх творчих груп повинні відчувати, що їм довіряють. Добре, коли такі групи будуть різновіковими, щоб менші навчалися в старших, набували навичок колективної діяльності.

Постановка театралізованої вистави передбачає як тип освітньої діяльності спільне проєктування (творчих груп) сценарію й постановки майбутнього заходу, обов'язковим компонентом якого є аналіз соціального довкілля та пошук шляхів вирішення негативних конфліктних ситуацій сучасності. Спільне проєктування є одним з основних сучасних освітніх типів діяльності.

7.2 Група розроблення сценарію свята

Є найпершою групою, з якої починається вся передсвяткова робота. Перед цією групою стоять такі *завдання*:

- розроблення концепції й попереднього проєкту сценарію;
- робота над документальним матеріалом;
- визначення жанру театралізованого заходу, його структури;
- пошук цікавого сюжету;
- робота над композицією.

На першому етапі дорослі учасники групи визначають мету, ідею, педагогічні, дидактичні й виховні завдання, складають графік роботи та ознайомлюють із цими напрацюваннями всіх учасників творчої групи. Потім проводять

обговорення концепції й узгодження бачення заходу кожним учасником цього об'єднання. Спільно з адміністрацією узгоджують місце та дату, тривалість заходу. Потім учасники діляться на кілька мікрогруп, одержуючи пошукові завдання: підбір документального матеріалу, пошук можливих концертних номерів, що відповідають темі й задуму, пошук ідей символіки заходу тощо. На виконання цих завдань відводять небагато часу – від 1 до 5 днів. Не потрібно боятися недостатньої глибини пошуку, його з уточненнями завдань можна продовжити після узгодження змісту окремих блоків і номерів свята.

На другому етапі обговорюють весь знайдений матеріал, затверджують одні документи, концертні номери, з яких можна робити блоки сценарію, відкидають недоречні, формують завдання для пошуку ланцюжків, яких бракує, – чи то документів, чи якогось жанру номерів, чи відеоматеріалів. Зібравши 70–80 % матеріалів, можна визначитися зі складанням сценарного ходу. Але попередньо важливо підсумувати тривалість відібраних номерів, вирахувати час на конференс і лише тоді переходити до найбільш творчої частини – пошуку цікавого сценарного ходу, переходів, «місточків», що зв'язують окремі номери в цілісне театралізоване видовище. Коли в загальних рисах сценарний хід прийнятий групою, комусь із учасників, хто має до цього хист, доручають його доопрацювання – створення літературного сценарію.

Третій етап цієї групи – обговорення й ухвалення сценарію, розподіл доручень щодо пошуків більш якісних матеріалів, документів і фактів, потреба в яких з'явилася після створення сценарію, якщо необхідно – пошук інших концертних номерів або репертуару колективів, які беруть участь у святі.

Щойно затверджено сценарний хід, починається робота всіх інших творчих груп.

Одночасно режисер визначає ведучих та акторів-виконавців (тобто розподіляє ролі) і призначає помічника, відповідального за технічну організацію репетиційно-постановочного процесу й фіксацію всіх етапів роботи над спектаклем.

Якщо режисер діє також у ролі сценариста й сценарій заходу підготовлений ним самим, то на першому етапі роботи він зустрічається зі своєю командою, читає сценарій, розкриває його тему, ідею, ознайомлює зі своїм режисерським задумом. І в цьому разі повинне проявитися необхідне для кожного режисера вміння «запалити» людей, захопити їх своїм баченням, своєю вірою в успіх справи. Якщо режисер не відчув у собі можливостей для цього, він не має права братися за постановку масового видовища.

7.3 Творча група художнього оформлення свята (дизайнерська група)

До цієї групи бажано включати осіб, які мають певні знання в образотворчому мистецтві, швацькій справі й конструюванні (це можуть бути вчителі образотворчого мистецтва та трудового навчання, батьки-художники), та вихованців, що мають хист до аналогічних занять.

Робота режисера з лідерами цієї групи над просторовим вирішенням масового видовища починається з вироблення єдиної творчої позиції, єдиного змісту й надзавдання майбутнього видовища, ознайомлення зі сценарієм заходу. Лише після цього починається робота над художнім оформленням.

Художник театралізованих видовищ зустрічає на шляху до здійснення своїх задумів більше труднощів, ніж театральний художник. Складність його роботи полягає в тому, що йому доводиться вирішувати питання оформлення й пошуку художньо-образотворчого образу як малих, так і великих масштабів: від окремих елементів для костюмів виконавців та оформлення сценічного майданчика до надзвичайно серйозних і важливих питань оформлення великого географічного простору. Проблема оформлення, зокрема шкільних заходів, – обмежені матеріальні можливості шкільного бюджету.

Оформлення театралізованого заходу (організація всіх зовнішніх засобів сценічної виразності, що надають йому певної форми, сприяють розкриттю ідейного змісту, підсилюють дію на

глядача, визначають стиль постановки) підпорядковується його основній темі.

Після вироблення загальної концепції режисер і художник починають образне вирішення видовища. У цій роботі потрібно визначити опорні пункти, на яких тримаються головні події, зокрема такі важливі компоненти, як особливості просторової композиції приміщення або майданчика, де відбувається дійство, обумовлюються «кордони» оформлення – лише зала та сцена чи рекреації, коридори. Режисер із художником вирішують і такі питання, як загальний драматургічний, монтажний розвиток оформлення самого видовища, органічну відповідність композиційного вирішення навколишнього простору, що логічно підводить до кульмінації свята.

Вони спільно обговорюють і кольорову гаму оформлення масового дійства. Колір – важливий компонент у загальній структурі конструктивних чинників драматургії масових видовищ, засіб емоційного впливу на глядача. Фахівці вважають, що тонові й кольорові співвідношення впливають на сприйняття. Колір має свою виражальну силу. Не випадково є поняття холодного й теплого кольорів.

Відомо, що в середні віки колір мав символічний характер: блакитний – спокій і ніжність; червоний – сила, сміливість тощо. Колір викликає певні емоції. Цим потрібно користуватися вміло й ощадливо, щоб уникнути зайвої строкатості, кольорової еkleктики. У кольорових поєднаннях криється величезна емоційна сила, вони дають змогу висловити як загальний ідейний зміст, так і найтонші почуття людини. Тому видатні режисери постійно шукали смислового вирішення кольору, використовуючи його не в статиці, а в динаміці, поєднанні кольорів. Потім ця творча група працює над *оформленням заходу*, що охоплює:

– «одяг» сцени: важливо визначити, яке оформлення сцени буде постійним (наприклад, назва свята або цифри ювілею тощо), а яке повинне бути змінним – тобто те, що ілюструє окремі епізоди, блоки;

- декорації, якщо вони потрібні;
- театральні костюми або їх деталі;
- грим;
- бутафорія, реквізит;
- світлове оформлення;
- комп'ютерна графіка – розроблення оригінального відеоряду, технічна підготовка до демонстрації документального й візуального матеріалу;
- оформлення зали чи майданчика, де перебувають глядачі;
- оформлення фойє (афіша, творчі путівники для запрошених гостей, символіка свята тощо).

Образне вирішення теми заходу, взаємодія декорацій, художнього оформлення й технічного забезпечення місця дії, створюваного для підсилення художнього впливу на глядачів і цілісного сприйняття заходу є успіхом (або навпаки) будь-якого видовища.

Зрозуміло, на виконання всіх цих завдань потрібно або дуже багато часу, якщо над усім оформленням працюватиме лише творча група, або залучення додаткових виконавців (що, безумовно, доцільніше з точки зору залучення якнайбільшої кількості учасників до підготовки заходу й відчуття ними причетності до події).

Крім того, якщо необхідно, до дизайнерської групи залучають фотографів, які здебільшого працюють безпосередньо під час проведення заходу, але, якщо потрібно, можуть робити це під час його підготовки.

7.4 Творча група рекламно-сувенірного забезпечення заходу (дизайнери з поліграфії)

Після визначення місця й терміну проведення заходу, а найголовніше – його символіки, дизайнерська група з поліграфії починає розроблення запрошень, програмок, флаєрів, листівок, рекламно-сувенірної продукції, грамот, дипломів, сертифікатів тощо. Перелік видів поліграфічної продукції визначають спільно з режисером. Розроблені зразки можуть обговорювати й

затверджувати на спільній нараді всіх творчих груп (або безпосередньо режисером) і після вичитки текстів філологами підписують до друку. Тиражування здійснюється будь-яким доступним для бюджету заходу засобом, але дуже цінними виглядають деякі зразки «ручної праці», тобто виготовлені й оформлені, намальовані безпосередньо учасниками.

7.5 Творча група музичного супроводу свята

Один із відповідальних моментів підготовчого періоду – підбір (створення) музики. У масовому театралізованому видовищі музика репрезентована в різних аспектах. Театралізоване дійство буквально пронизане музикою. Тому в сценарії варто точно визначити музичні «шматочки», їх драматургію, функцію й дієвість. Музика в театралізованому заході несе смислове та емоційне навантаження, тому зрозуміло, що невдало підібрані музичні епізоди можуть зруйнувати весь режисерський задум заходу. У цьому разі також необхідне відчуття міри. «Музика як така, музика як супровід, музика як ритм і як звучання світу. Я вважаю, що питання музичного ритму... і відчуття ритму в режисера і, мабуть, навіть у сценариста – теж одна з винятково важливих якостей, без яких я не мислю собі цих професій», – писав Олександр Довженко.

Отже, режисер повинен знати закони музичної драматургії й уміло використовувати їх щодо специфіки масового дійства. А специфіка полягає в тому, що монтажний принцип драматургії, характерний для масового дійства, зберігається й у музичній драматургії. Режисер може не бути музикантом-професіоналом, але мати музичну грамотність зобов'язаний. І насамперед знання музики проявляться тоді, коли режисер почне роботу з творчою групою, яка відповідатиме за музичне оформлення. Найважливіше для режисера – дати загальний задум. Потім весь процес створення музичної канви піде своїм шляхом, режисер лише коригуватиме його.

Творча група музичного супроводу театралізованого заходу особливо дбає про вирішення початку й завершення

дійства, те, щоб музика емоційно забарвлювала все видовище, усі його епізоди, чітко відтворювала його ритм. Крім того, сама природа масового видовища дає змогу найрізноманітніше використати як «живу» музику, так і фонограму.

До цієї творчої групи доцільно включати учасників творчого колективу, які є вправними користувачами ПК. Завдяки їх допомозі проблему з великими тимчасовими витратами під час підготовки звукового оформлення до заходів ефективно вирішують трьома *способами*:

- за допомогою колекції театральних шумів і фонових мелодій на CD;

- за допомогою музичних ресурсів Інтернету, зокрема www.karaoke.ru, www.midi.ru, www.mp3.ru;

- застосуванням сучасних технологій створення / редагування звуку за допомогою ПК, що дає змогу самостійно й швидко створювати музичне оформлення театралізованих заходів високого рівня складності, використовуючи колекцію театральних шумів, фонових мелодій, музичних ресурсів Інтернету.

Ідеально, якщо хтось із групи вміє:

- установлювати необхідне програмне забезпечення;
- користуватися основними функціями записування (редагування) звукового матеріалу в звуковому редакторі;

- «перекладати» звук із формату audio у формати wav, MP3. «Перекладати» звук із wav у MP3 і назад;

- створювати, редагувати звуковий матеріал за допомогою звукового редактора;

- використовувати колекцію театральних шумів і фонових мелодій;

- коректувати, чистити, частотно обробляти фонограми;

- працювати з midi-, караоке-файлами;

- створювати проекти музичних композицій у музичному редакторі.

Фонові мелодії зазвичай звучать фоном до певної дії. Але в поєднанні з театральними шумами ці мелодії можуть дуже точно відтворювати потрібну атмосферу на сцені.

Результати пошуку музичного матеріалу, його якість узгоджує й затверджує режисер видовища.

7.6 Група матеріального забезпечення

Будь-який захід потребує певних матеріальних витрат, зокрема на оформлення приміщень і сцени, декорації, костюми, рекламно-сувенірну продукцію тощо. Незалежно від наявності матеріалів, що можна використати, режисер спільно з групою матеріального забезпечення складає докладний план усього, що потрібно для роботи всіх творчих груп: сценарної, дизайнерської, музичної, фотозйомок тощо. У цьому документі зазначають джерела забезпечення. Наприклад, щось маємо в завгоспа, щось – на кафедрах чи в кабінетах школи. Дещо необхідно придбати.

Група складає заявки на ті матеріали, реквізит, що можна отримати зі складу, і кошторис на ті матеріали чи послуги, які потрібно проплатити, наприклад запрошення: їх необхідно придбати в магазині чи дизайнери повинні розробити свій зразок, який варто роздрукувати. Необхідно знати, скільки штук, який папір, кольоровий чи білий, де вигідніше друкувати: на кольоровому принтері, різьграфі, у друкарні. Наступне запитання: із яких джерел можна взяти кошти (бюджет школи, батьківський фонд, спонсорські внески). Керівник групи складає докладні документи – заявки й кошториси, узгоджує їх із керівниками інших груп, режисером і після цього звертається до адміністрації закладу для затвердження заявок та кошторису й отримання коштів.

Значно складніше складати кошторис, якщо захід проводять поза закладом, наприклад у закладах культури тощо. У цьому разі також необхідні документи, що регулюють відносини між цими закладами. Група матеріального забезпечення бере на себе всі домовленості, складання потрібних угод, контроль за проплатами коштів, оренду приміщення, транспорту тощо. У планах поставок чи закупок будь-чого, що необхідно для роботи інших груп, повинні бути чітко визначені терміни й відповідальні за виконання. Керівник

групи контролює вчасне та якісне додержання плану, оскільки від цього залежить якість виконання іншими групами їх ділянок підготовки заходу.

7.7 Група фото- й відеозйомок

Кожний учасник із цікавістю переглядає фото- й відеоматеріали дійства. Їх розміщують на сайті, створюють фотоальбоми та літописи. Але захід має свій темпоритм, фотографи не завжди встигають «схопити» його найбільш вдалі моменти, тому в цьому разі важлива попередня робота режисера з фотографами. Добре, якщо їх кілька й можна робити зйомку з різних точок. Режисер ознайомлює фотографів із найбільш цікавими та видовищними моментами свята, робить замовлення на фотозйомку в період підготовки, якщо за сценарієм є потреба проілюструвати деякі епізоди заходу фотопортретами, пейзажами, жанровими фото. Фотографи виконують замовлення режисера, а до заходу готують техніку: якщо фотоапарат плівковий – забезпечують їх достатню кількість; якщо фотоапарат цифровий – достатню кількість джерел живлення, місткість цифрових чипів тощо. Якщо захід тривалий (кілька годин, а інколи – днів), фотографи по черзі роздруковують із комп'ютера вже відзняті кадри й роблять фотомонтажі ще до його завершення. Отже, учасники та гості заходу відразу після його завершення будуть мати нагоду ще раз пережити найцікавіші моменти. Якщо захід конкурсний, бажано зробити фотопортрети переможців. Тобто робота фотографів не повинна бути спонтанною, а залежно від мети, завдань і сценарних потреб режисерові необхідно поставити перед ними конкретні творчі завдання, тому що якісний та змістовний відеорепортаж заходу значно підвищує його вплив і значення для учасників.

7.8 Група інформаційного забезпечення

Якщо в закладі є пресцентр або редколегія газети, радіо, телебачення, ядром групи інформаційного забезпечення є саме їх члени. Їхнє завдання – повідомити через пресу широкий загал про майбутній захід, скласти пресреліз, акредитувати

журналістів; під час проведення заходу – спілкування з гостями свята, інтерв'ю, бліцопитування, супровід журналістів місцевої й регіональної преси, забезпечення їх пресрелізом видовища, що відбувається; після завершення – інформаційні ілюстровані матеріали в шкільній пресі, збирання та архівація публікацій у місцевій пресі, на радіо й телебаченні (примірники газет, аудіо- та відеозаписи радіо- й телепередач).

7.9 Група безпеки

Її може очолити особа, відповідальна за безпеку життєдіяльності, лікар або людина, яка краще за інших знає правила безпеки. Насамперед перевіряємо наявність засобів для гасіння вогню в приміщенні, де відбувається захід, наявність другого виходу з приміщення. Перед заходом, якщо він загальношкільний, усім необхідно пройти інструктаж про поведінку в разі будь-якої небезпеки й шляхи евакуації з приміщення. У керівника групи безпеки повинна бути група помічників, серед яких розподіляють доручення та обов'язки так: якщо все спокійно, помічники стежать за порядком у залі. У разі виникнення небезпеки пожежі кожен із них повинен чітко виконувати свою роль, яку одержав заздалегідь: хто відповідає за вогнегасники, хто – за пожежні крани, хто – за відкриття запасного виходу, хто – за евакуацію глядачів із залу, хто – за евакуацію артистів зі сцени, хто телефонує до пожежників, хто їх зустрічає й показує розміщення гідрантів на території школи. Як свідчить досвід пожежників, найважливіші для уникнення задухи й опіків під час виникнення пожежі перші 3–4 хв, тому злагоджені дії групи безпеки гарантують збереження життя та здоров'я всіх учасників дійства.

Ретельно перевіряють стан електричних приладів, апаратури. Якщо є потреба користуватися електроподовжувачами, дроти варто прикріпити до підлоги, а всі з'єднання – перевірити. Приміщення, де проводять свята, повинні бути добре провітрені, мати вентиляцію або відкриті кватирки. І на сцені (за кулісами), і в залі повинні бути відповідальні за аптечку, які можуть надати першу долікарську допомогу. Особливої уваги потребують

спортивні заходи, під час яких трапляються випадки травмування.

Отже, кожній творчій групі обов'язково необхідно скласти план підготовки заходу, узгодити його з режисером і, якщо потрібно, – між собою.

7.10 Робота над організацією репетиційного процесу

Режисер є головним організатором репетиційного процесу. Незалежно від виду репетиції режисерові підпорядковані всі. Він повинен уміти повідомляти про репетицію так, щоб не виникало навіть приводу для конфлікту.

Організація репетиційного процесу охоплює кілька *етапів*: спочатку репетиції проходять у репетиційних залах чи додаткових майданчиках, а вже потім – у тому приміщенні, де буде відбуватися театралізоване дійство. Режисер повинен попередньо оглянути репетиційні приміщення, звернувши увагу на їх розміри, освітлення, вентиляцію тощо. Ще до репетицій варто мати всі фонограми видовища.

Спочатку на сцені проводять технічні й монтувальні репетиції: розвішують оформлення, розподіляють бутафорію, установлюють освітлення, перевіряють усі світлові ефекти. Такі самі монтувальні репетиції потрібні для перевірки кіно- та відеоматеріалів. Найдоцільніше було б поєднати монтувальні репетиції для «світла й звуку».

Після того, як режисер і творчі групи відпрацювали технічну й звукову схеми майбутнього видовища, настає період перших сценічних репетицій. У цьому разі обов'язково потрібно продумати мету, час та послідовність їх проведення. Сцени з чисельними колективами краще відпрацювати раніше, а вже потім переходити до сольних номерів. Така послідовність зумовлена тим, що великі колективи не повинні довго чекати в глядацькій залі, це негативно впливає на творчий настрій учасників.

Після репетицій, на яких відпрацьовують кожний номер, усі раніше відшліфовані номери монтують в епізоди, а епізоди – у цілісне видовище. Ці репетиційні години краще використати

для послідовної роботи відповідно до сценарію: від прологу – до фіналу. У сценічних умовах на номер та епізод починають працювати світло, звук, декорації, бутафорія, костюми. Тому інколи режисерові доводиться коригувати своє попереднє рішення.

Наступний репетиційний етап – прогін усього видовища. Виконавці повинні відчутти ритм, своє місце в загальній композиції, розрахувати свої сили, час виходу на сцену. На цьому етапі перевіряють драматургію видовища, проводять детальний аналіз, уносять корективи. Кількість таких репетицій залежить від складності програми й того, наскільки ґрунтовно підготовлено кожний номер, епізод незалежно від інших. Якщо на прогонних репетиціях з'ясується, що якість номера вимагає доопрацювання, не варто затримувати або зупиняти хід загального прогону, а провести репетицію цього номера чи епізоду в інший час і в іншому приміщенні.

Завершальний етап репетиційної роботи – генеральна репетиція, під час якої перевіряють світлову й звукову партитури, уточнюють музичну канву дійства, остаточно визначають заданий темпоритм, хронометрують кожний епізод, вивіряють загальну тривалість видовища, фіксують усі зауваження. Усі відповідальні за підготовку заходу повинні бути на своїх ділянках, домагаючись чіткості, злагодженості та синхронності дій, адже від їхньої роботи залежить успіх прем'єри.

Також необхідно зазначити, що особливу увагу під час репетицій варто приділити *питанням внутрішньої інформації*:

- обов'язково повинне бути письмове оголошення про склад учасників масового видовища чи концерту;
- за лаштунками в кількох місцях вивішують програму або послідовність номерів театралізованого видовища;
- обов'язково вивішують або роздають керівникам колективів і виконавцям репетиційний план із зазначенням часу появи кожного з них на репетиції.

Організація репетиційного процесу передбачає складання *репетиційного плану*. Усталених форм репетиційного плану

немає, оскільки кожний захід диктує власну форму й методику його побудови. На практиці керуються загальними принципами складання репетиційного плану для всіх форм видовищ.

План складають після того, як визначені ведучі, солісти й виконавці, творчі колективи, терміни виготовлення музичного матеріалу, реквізиту, оформлення, костюмів, фонограм, відеоряду, аудиторії, зали, майданчики для репетицій. Репетиційний план визначає час початку репетицій для всіх учасників дійства, кількість репетицій, їх тривалість, послідовність, забезпечення репетиційним оформленням, реквізитом, бутафорією, костюмами.

Для репетиційного плану доцільна така *послідовність*:

- 1) попередня репетиційна робота в аудиторіях і репетиційних залах;
- 2) технічні й монтувальні репетиції на сцені;
- 3) технічні репетиції для перевірки та уточнення світлової, звукової партитур, перевірки й перегляду всього кіно-та відеоматеріалу;
- 4) репетиції окремих концертних номерів, солістів, творчих колективів;
- 5) репетиції складних номерів та епізодів з великою кількістю виконавців (саме такими завжди або майже завжди є пролог, епілог та інші масові композиції й сцени);
- 6) репетиції солістів і виконавців, пов'язаних із музичними групами, фонограмами;
- 7) репетиції читців, учасників драматичних сцен, уривків, учасників літературно-музичних композицій, виконавців номерів оригінальних жанрів;
- 8) репетиції виконавців та колективів, які тісно пов'язані з художньо-декоративним оформленням, світлом, звукозаписом;
- 9) зведені репетиції, на яких поєднують усі компоненти, складові майбутнього театрального дійства;
- 10) прогонні репетиції, у яких беруть участь усі технічні служби, творчі групи, учасники театрального дійства;

11) генеральна репетиція, на якій режисер здійснює творчий контроль усіх ланок виконавського й допоміжного складу.

Варто зазначити, що наші вихованці не є професійними акторами, які отримують платню за свій виступ. Учасники на сцені, як і глядачі в залі, повинні одержати задоволення від створюваного за їх участі дійства. А цього можна досягти за умови, що кожний учасник заходу вперше побачить більшу частину епізодів саме під час його проведення. Для цього варто запам'ятати: якщо захід готують і проводять для самих вихованців, необхідно репетирувати лише епізоди та їх з'єднання, особливо ретельно – вихід на сцену й зі сцени кожного учасника, зміни епізодів, концертних номерів, ведучих. Для учасників дійства потрібно залишити таємницю та інтригу, яка підтримуватиме їхній інтерес: а що ще відбудеться; а хто ще виступатиме?

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Основна

1. Ахтирська Л. В. Режисура театралізованих масових заходів в Україні. Херсон : Херсонський державний університет, 2020.
2. Десятник Г. О. Професія: режисер кіно і телебачення : тексти лекцій. Київ : Інститут журналістики КНУ, 2018.
3. Крипчук М. В. Основи сценарної майстерності. Київ : ДНМЦЗКМ, 2019.
4. Саранча В. І. Методичні вказівки щодо виконання практичних робіт з навчальної дисципліни «Сценарно-режисерські основи культурно-дозвіллевої діяльності». Кременчук : Кременчуцький національний університет ім. Михайла Остроградського, 2021.

Додаткова

5. Десятник Г. О. Види, жанри і типи аудіовізуальної творчості. Київ : Інститут журналістики КНУ, 2020.
6. Косачова О. О. Сценарна майстерність в аудіовізуальному мистецтві. Харків : Харківська державна академія культури, 2021.
7. Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів : *Всеукраїнська наукова конференція науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів*. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021.
8. Данилова В. Є. «Спеціальна художня подія»: види, функції, режисура (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) : дис. канд. наук : мистецтвознавство. Харків : Харківська державна академія культури, 2019.
9. Данчук О. Л. Режисура шоу-програм і масових дійств як мистецтво і професія. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. № 33. 2014. С. 65–69.
10. Житницький А. З. Драматургія масових театралізованих заходів. Харків : ХДАК, 2004.

11. Зайцев В. П. Режисура естради та масових видовищ. Київ : Дакор, 2006.
12. Обертинська А. П. Основи теорії драми та сценарної майстерності. Київ : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2002.
13. Романчишин В. Г. Режисерська діяльність у структурі масового свята: досвід опрацювання проблеми. *Культура і сучасність*. № 1. 2018. С. 119–124.
14. Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси : II Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу, докторантів, аспірантів та магістрантів. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2020.

Електронне навчальне видання

Повалій Тетяна Леонідівна

ОСНОВИ СЦЕНАРНО-РЕЖИСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Конспект лекцій
для студентів спеціальності
028 «Менеджмент соціокультурної діяльності»
денної форми навчання

Відповідальна за випуск Н. Д. Світайло
Редактор О. В. Федяй
Комп'ютерне верстання Т. Л. Повалій

Формат 60x84/8. Ум. друк. арк. 6,22. Обл.-вид. арк. 6,16.

Видавець і виготовлювач
Сумський державний університет,
вул. Римського-Корсакова, 2, м. Суми, 40007
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3062 від 17.12.2007.