

В.П. Зайцев

# РЕЖИСУРА ЕСТРАДИ ТА МАСОВИХ ВИДОВИЩ

*Навчальний посібник*

Київ

ДАКОР

2003

УДК 792. 027(075. 8)  
ББК 85. 33я73

*Допущено Міністерством культури і мистецтв України  
як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів  
культури і мистецтв  
(Наказ № 264 від 07.05.2001р.)*

**Зайцев В.П.**

**З-17** Режисура естради та масових видовищ. — К.: Дакор,  
2003. — 304 с.

Навчальний посібник В.П. Зайцева «Режисура естради та масових видовищ» — перша в Україні спроба розкрити специфіку режисерської роботи над постановкою естрадних концертів, театралізованих видовищ, як і особливості естрадних постановок порівняно з театральними, а також показати процес підготовки режисера естради та масових видовищ як комплекс навчальних теоретичних і практичних дисциплін, спрямованих на формування творчої особистості режисера, готового поєднати у своїй діяльності як універсальні прийоми творення спектаклю, так і специфічні, продиктовані природою естрадного мистецтва та масових дійств. Навчальний посібник розрахований на студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв та на фахівців, які працюють в галузі естрадного мистецтва.

**Рецензенти:**

Народний артист України, лауреат Державної премії України  
ім. Т.Г. Шевченка, професор

**М.Ю.РЕЗНИКОВИЧ,**

Народний артист України

**Ю.Є. РИБЧИНСЬКИЙ,**

Член Асоціації діячів естрадного мистецтва України,  
член Спілки кінематографістів України

**Р.Б. ВІККЕРС.**

ISBN 966-95845-5-8

© В.П. Зайцев, 2003  
© «Дакор», 2003

## ЗМІСТ

Передмова .....	4
<b>Частина перша. ОСНОВИ РЕЖИСУРИ ЕСТРАДИ</b>	
Розділ I. Естрада і її особливості .....	7
Розділ II. Акторська і режисерська творчість на естраді .....	19
Розділ III. Основи акторської майстерності на естраді .....	31
Розділ IV. Режисерський задум на естраді .....	71
Розділ V. Естрадний номер і методика роботи над ним .....	74
Розділ VI. Мистецтво ведення і конференсу на естраді .....	82
Розділ VII. Слово на естраді .....	104
Розділ VIII. Режисер естради — режисер-музикант ..	128
Розділ IX. Принципи організації сценічного простору .....	139
Розділ X. Естрада і телебачення .....	162
<b>Частина друга. ОСНОВИ РЕЖИСУРИ МАСОВИХ ВИДОВИЩ</b>	
Розділ I. Масове свято і його компоненти .....	176
Розділ II. Драматургія театралізованих видовищ ...	183
Розділ III. Режисура театралізованого концерту ...	191
Розділ IV. Режисура театралізованого видовища ...	209
<b>Частина третя. ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ПІДГОТОВКИ РЕЖИСЕРА ЕСТРАДИ І МАСОВИХ ВИДОВИЩ</b>	
Розділ I. Основні принципи організації навчального процесу .....	259
Розділ II. Програма курсу «Основи режисури та акторської майстерності» .....	269
Література .....	301



## ПЕРЕДМОВА

В Україні режисура естради та масових видовищ — мистецтво молоде, його досвід не набув теоретичного осмислення, тим більше — ще не став предметом вивчення відповідних навчальних дисциплін. Здійснюються тільки перші спроби підготовки режисерів естради, вперше відкрита кафедра режисури естради і масових свят.

У Всеукраїнському центрі фестивалів і концертних програм, очолюваному народним артистом України Б.Г. Шарварком, є його послідовники, які прийшли в режисуру масових видовищ із суміжних мистецтв, виховані на традиціях режисерської школи, співзвучної за своїми принципами з режисурою народних артистів України М. Резникового, С. Данченка, Є. Митницького. Подібної школи в режисурі естрадних видовищ не існує. Ще не сформована й система педагогічних принципів виховання і підготовки режисерів-постановників естрадних номерів, естрадних програм і шоу.

Шоу-бізнес сьогодні — це свого роду «фабрика зірок», а ось фахівців для неї не готує жоден навчальний заклад. Режисерів, менеджерів, продюсерів, кліпмейкерів, звуко-режисерів, художників з освітлення, тобто фахівців для українського шоу-бізнесу, катастрофічно не вистачає.

Режисура — це найвідповідальніша ланка сучасного естрадного мистецтва. Майбутнє української естради багато в чому залежить від рівня професійної, естетичної, етичної зрілості молоді, яка приходить в режисуру естради.

Окремого розгляду вимагають методичні аспекти професійної підготовки режисерів естради та масових видовищ. Звичайно, ці завдання передбачають не тільки чітко продуману методику навчального процесу, а й копітку роботу педагогів, режисерів-практиків над специфічними аспектами режисури естрадного мистецтва.

Своєрідність естрадного мистецтва полягає у його жанровій строкатості. Танець і спів, музика й ексцентрика,

звучне слово і пантоміма як жанри естради, що мають свої особливості, підлягають законам відповідного виду мистецтва — хореографічного, вокального, словесного. Режисер, в якому б жанрі естрадного мистецтва він не працював, повинен володіти мовою основних його видів.

Режисер естради та масових видовищ звертається, в основному, до сучасних тем, використовуючи при цьому і сучасний репертуар. Він щоразу має справу з абсолютно новим матеріалом, шукає нових вирішень, а нове тут народжується не з прямого відтворення літературного матеріалу, як в театрі, а з поєднання слова, пластики, музики, кольору, світла, особливої звукової структури, а якщо говорити про масове видовище, то — з художнього освоєння величезного простору, в якому діють сотні, а часом і тисячі виконавців. Таким чином, створюючи особливе, синтетичне видовище — як естрадне, так і масове — режисер щоразу заново вибудовує його численні складові. А це під силу тільки тому, хто володіє монтажно-композиційним мистецтвом, хто прагне оригінальності і в задумі, і в його вирішенні.

Нове у мистецтві режисури естради не народжується раптово — воно поступово формується академічною наукою, творчим досвідом режисерських кафедр, змістом спеціальних дисциплін: «Режисура», «Основи акторської майстерності», «Розмовні жанри на естраді», «Робота режисера з автором», «Сучасна музика і пісня на естраді», «Пластика і сучасний естрадний танець», «Оригінальний жанр», «Режисура основних видів естрадних спектаклів і видовищ», «Історія масових свят і видовищ», «Історія української естради», «Менеджмент шоу-бізнесу», «Режисура масових театралізованих видовищ і театралізованих концертів». Саме ці навчальні курси становлять методичну основу виховання майбутніх режисерів. Вивчення курсу режисури на кожному етапі має органічно поєднуватися з іншими дисциплінами, а кожна форма естрадного мистецтва — поглиблено вивчатися під керівництвом фахівців-педагогів.

Цей навчальний посібник не має мети навчити майбутніх режисерів ставити естрадні й масові видовища. Режисура взагалі, а естрадна особливо, — справа суто індивіду-

альна, вона вимагає не тільки природних і професійних даних, а й величезних знань, досвіду, інтуїції, а також навичок у створенні цілісного естрадного і масового видовища. І чим глибші й ґрунтовніші знання режисера з різних сфер життя і мистецтва, тим багатшою й цікавішою буде його творчість. Завдання навчального посібника — допомогти студентам відчувати і зрозуміти специфіку акторської і режисерської творчості на естраді; оволодіти основами акторської майстерності з урахуванням цих особливостей, засвоїти основні принципи ведення і конферансу на естраді; засвоїти закони музичної драматургії, навчитися працювати з музичним матеріалом; зрозуміти логіку зародження і втілення режисерського задуму, режисерського вирішення номера, вимоги до концертного номера, оволодіти методикою роботи над номерами найрізноманітніших жанрів — від задуму і до його втілення спільно з виконавцем; навчитися створювати і вирішувати видовищно-художні композиції шляхом поєднання слова, пластики, музики, світла, звуку і т.д.; зрозуміти особливості естрадної драматургії і оволодіти майстерністю створення сценарію як основи видовища; засвоїти методику роботи режисера над масовим театралізованим видовищем і театралізованим концертом; зрозуміти взаємовідносини естради і телебачення, їх взаємовплив. Іншими словами, завдання цього навчального посібника — підготувати режисерів до творчого процесу, до роботи на естраді.



## Частина перша ОСНОВИ РЕЖИСУРИ ЕСТРАДИ

### Розділ I

#### Естрада і її особливості

Термін «естрада» не є міжнародним і однозначним, оскільки естрадне мистецтво формувалось в різних країнах по-різному. Здавна, до виникнення поняття «естрада», існувало поняття «вар'єте», що у перекладі з французької означає — різноманітність, строкатість. Цим терміном об'єднували всі художні розважальні заходи. У наш час і в нашій країні це загальне поняття, що охоплює всі види і форми видовищ, що мають естрадне начало, тобто естрадність належить сприймати як поняття «естрадне мистецтво», яке вже майже сто років вживається у мистецтвознавстві.

У перекладі з латинської, естрада — це настил, поміст, підлога. Тобто, це відкритий концертний майданчик, піднятий над землею чи над рівнем крісел в залі. На відміну від естради, сцена — це, буквально, — шатро, намет, сучасна сцена — це закритий з трьох сторін театральний майданчик. Отже, естрада — відкритий, сцена — закритий, замкнений простір.

Театр — це не тільки сцена, а й зал для глядачів, допоміжні приміщення, тоді як естрада — це підмостки, і порівнювати її правомірно із сценою. Естрада не має ні колодників для підвішування «одягу», задників, ні «кишень» для рухомих декорацій. Естрада може бути в літньому саду, міському парку без службових приміщень, без кригого залу для глядачів, просто — з лавками на землі. Естрада може бути й на стадіоні, міському майдані або, якщо збити поміст, просто на галявині під відкритим небом, без

завіси. Вона можлива на звичайній вантажній машині, з відкинутими бортами, яку оточать глядачі.

Унікальна властивість естради — специфічна природа її творчості, дивна здатність до «самозародження» скрізь, де люди співають, жартують, розважаються. Людина часом і не підозрює, що вона створила номер, який можна показати перед публікою і за це брати гроші. Вона просто розважається і отримує задоволення від того, що розважає інших, неважливо як: перекидаючись через голову чи зображуючи якусь іншу людину. І коли всі навколо, заходячись від сміху, починають підбурювати, підказувати — виникає спільний естрадний дух, певна естрадна субстанція, без якої життя (саме життя, а не тільки концерт чи видовище) стає безбарвним, одноманітним, нудним. Так і до Ю. Тимошенка та Є. Березіна, до А. Сови, а пізніше — до А. Літвінова, В.Мойсеєнка та В.Данильця муза вперше з'явилася у веселу годину дружньої розваги, у студентському середовищі, де молодь весело хвилюється перед заліком чи екзаменом.

Часто говорять про серйозне мистецтво і естраду як про різні види мистецтва, вважаючи естраду несерйозним. Театр, за давніми слов'янськими уявленнями, — це кафедра. До театру ходять думати, пізнавати істину, вчитися жити. З цього погляду, естрада — балаган, місце для безтурботних і невибагливих розваг. Людина на концерті скидає з душі тягар турбот — і знову готова взятися до своїх важливих справ. А як бути із сучасними естрадними зірками? Їх мистецтво серйозне чи ні?

Серйозно чи несерйозно те, що молодь наслідує своїх кумирів, переймає їх манеру одягатися або оголятися й поводитися.

Як свідчать постійні соціологічні опитування, близько 70% молоді у всьому світі свій вільний час присвячують музиці, жартам, пісні.

Жодна книга, жоден спектакль, навіть найгучніший, не впливає так сильно на світосприйняття молоді, її мову, поведінку, смаки, як мистецтво естради.

Особливістю, що відрізняє естраду від театру, — це номер як одиниця виміру естрадного мистецтва. В ньому в

конкретній формі виявляються основні закони і особливості естради.

У театральному спектаклі, яким би «естрадним» він не був, номер ніколи не має самостійного значення, він є вставним елементом для сценічної дії. Він зупиняє сюжет (зонги чи інші включення «від театру») або, щонайбільше, є логічним розвитком сюжету, як скажімо, танець на весіллі і т.п.

В естрадному спектаклі номер є основним його і елементом, і змістом. Естрадний спектакль — це сукупність номерів, логічно пов'язаних один з одним, але кожен з яких є самостійним і завершеним твором мистецтва. Номер може бути зведений в естрадний спектакль досить умовним сюжетом, який має суто службову функцію — увізразнює номер, надає йому видовищності, забезпечує йому успіх. Художній рівень естрадного видовища як такого цілком залежить від рівня кожного з естрадних номерів, від рівня мистецької майстерності учасників концерту, адже естрадний номер — це завжди (і насамперед) виступ конкретного актора.

Створюють номер, як і будь-який витвір сценічних мистецтв, багато фахівців — автори, композитори, художники, режисери та ін. Однак остаточно номер виконується конкретним актором, який в естрадному номері є не просто інтерпретатором авторського чи режисерського задуму, він — його першооснова. Якщо в театрі спочатку народжується п'єса, яку потім грають актори, то на естраді спочатку є актор, а потім для нього створюється номер. Номер і актор нероздільні. Скажімо, одну й ту ж п'єсу можуть виконувати різні театри. Навіть в одному театрі, в одному спектаклі одну і ту ж роль можуть виконувати «по черзі» різні актори, що цілком природно. Інша справа — естрадний номер. Він завжди ідентифікується тільки з одним виконавцем і надалі є тільки його номером — номером А. Залевського, піснею Т. Повалій, танком А. Рехвіашвілі.

Естрадне мистецтво має суто особистісний характер. Естрада — це мистецтво «зірок». «Що» і «Хто» на естраді — поняття нероздільні. Ведучий або конференсьє виходить

на естраду і оголошує: «Виступає...» І серце справжнього шанувальника естрадного мистецтва завмирає в солодкому передчутті: «Зараз оголосять Його, зараз вийде Вона, і здійсниться те, заради чого я сюди прийшов».

Естрадний номер — це не просто виступ артиста на естраді, це самостійний твір сценічного мистецтва, побудований за всіма законами драматургії. Це своєрідний міні-спектакль, що має свою драматургію: свій початок, свій розвиток, кульмінацію і розв'язку. Драматургію будь-якого естрадного номера можна проаналізувати (як ми це робимо, працюючи над спектаклем в театрі), знайти початкову подію, визначити весь подієвий ряд, головну подію і т.д.

Якщо номер не надається до драматургічного аналізу, то його просто не існує. Значить, ми маємо справу з хаотичним набором трюків — артистів оригінального жанру, з безсистемним набором пісень — у вокалістів, не вибудованим танцем — у естрадного балетного виконавця. Основу естрадного номера становить певна сценічна дія, а розмовного — словесна дія, у міма — пластична дія, у фокусника — ілюзійністська дія, у вокаліста — пісня і т.д. Конкретна сценічна дія і є предметом того мистецтва, що демонструється виконавцем.

Тут спеціально вживається театральний термін «дія», щоб підкреслити свідому і цілеспрямовану акцію всього, що робить актор у номері. Артист розмовного жанру діє, а іншими словами, — впливає на глядача словом. «Говорити — значить, діяти. Таку активність дає нам завдання укоренити в інших свої бачення. Незалежно від того побачать це інші чи ні. Про це потурбується матінка-природа і батечко-підсвідомість. Ваша справа — хотіти впроваджувати, а бажання породжують дії».

Вокаліст впливає на глядача піснею, мім — за допомогою пластики, ілюзійніст — за допомогою фокусів: «Переконайтесь, що цей предмет не має другого дна... будьте уважні, я зараз покажу дещо незвичайне... Спробуйте вгадати, як я це роблю» і т. д. — «як це я не дію, — дивується молодий артист, — я роблю в номері вісім трюків, вони пов'язані єдиним сюжетом, що ще потрібно?» Потрібно, щоб ці трюки були дійовими, стали засобами впливу на

глядача. За допомогою цих трюків необхідно примусити глядача брати участь у номері, співчувати, мислити.

Активність глядачів перебуває у прямій залежності від того, наскільки дійовим є естрадний номер.

Тут криється ще одна відмінність естради від театру — специфічні умови існування артиста в естрадному номері, свій, особливий спосіб гри. Одна із таких особливостей зумовлена тим, що естрадне мистецтво зруйнувало умовну, «четверту стіну», яка відділяє артиста театру від глядачів.

Якщо увага артиста драматичного театру зосереджена, головним чином, на тому, що відбувається на сцені і в уявному світі, то артист естради намагається впливати на весь зал глядачів. Його головний партнер — глядач. Така вісь спілкування («Я — партнер на сцені») переміщається в естраді своєю кінцевою точкою зі сцени в зал і перетворюється на домінуючу форму спілкування: «Я — глядач». Все, що робить актор на естраді, адресується безпосередньо публіці. Таким чином, естрадному мистецтву притаманний тісний зв'язок виконавця і публіки, що породжує цілком специфічне спілкування між ними. Виконавець під час виступу перетворює уважних глядачів-слухачів на активних партнерів, дозволяючи їм багато в їхніх реакціях. У свою чергу, естрадний виконавець і собі дозволяє значно більше, ніж це передбачено, скажімо, естетикою академічного концертного і театрального виконавства. Естрадний актор займає по відношенню до публіки позицію максимальної довіри і відвертості.

Відкритість у взаємовідносинах з глядачем вимагає від виконавця зважати на реакції аудиторії, а отже, й дозволяє набагато більше, ніж у театрі, імпровізувати.

Як відомо, всі види виконавства ґрунтуються на поєднанні більш-менш точного відтворення авторського твору і творчого внеску артиста-виконавця. Цей внесок і є трактуванням, інтерпретацією авторського твору, він включає попередню розробку художнього матеріалу під час репетицій плюс імпровізації, що народжується безпосередньо під час виконання.

Імпровізаційність полягає і у врахуванні виконавцями



особливостей конкретної обстановки — приміщення для виступу, складу аудиторії, загального настрою публіки.

Ще однією особливістю роботи артиста в естрадному номері є відсторонення: артист не перевтілюється в художній образ, а надіває маску певного персонажа, залишаючись при цьому самим собою і безпосередньо спілкуючись із глядачем. Не тільки у видовищі, а навіть у пісні, музичній пародії, фейлетоні актор виконує часом різноманітні ролі. Для цього йому не потрібно залишати сцену, переодягатися чи спеціально гримуватися. На естраді, на відміну від театру, актору не обов'язково «проживати» роль — можна окремими рухами, деталями, охарактеризувати персонаж, і це теж є своєрідною формою перевтілення.

Немолодий актор в театрі ніколи не стане грати роль дівчинки, а ось на естраді він може приколотити бант до волосся, зображуючи дівчинку. На театральній сцені роль маленької, худорлявої людини обов'язково доручають актору з відповідними фізичними даними, а на естраді її виконає будь-який актор — навіть огрядний. Він знайде можливість показати це так, що глядач доповнить цей образ у своїй уяві. Точно дібрана деталь, правильно знайдений жест чи рух, нарешті, інтонаційні барви, мовні акценти допомагають актору окреслити типаж, а вже глядач сам уявно домалює образ.

Творчість актора на естраді набуває виразності завдяки скупим і стриманим прийомам і характеристикам. Це стосується не тільки артистів розмовного жанру, а й артистів-вокалістів. Майстерність актора на естраді не заступається матеріалом, вона виявляється у створенні образу відкритими прийомами, на очах у глядачів.

Пряме спілкування з глядачем і прийом відсторонення — це альфа і омега естрадного мистецтва.

Чи звертали ви увагу, якими безпорадними відчують себе в естрадному концерті артисти драматичного театру, намагаючись зіграти уривок з драматичного твору. Театральна правда обертається на естраді антиправдою. І це неминуче: гримовані, костюмовані актори відчують себе незручно на порожньому концертному майданчику. Таки ми ж безпорадними, виглядають і артисти естради, коли їм

доводиться брати участь у спільних концертах з майстрами театру.

Естрадні монологи та інтермедії видаються примітивними і фальшивими на фоні драматичних сцен і драматичних монологів.

На сцені не існує правди абстрактної — є художня правда, створена засобами конкретного мистецтва, жанру, виражена властивою їй манерою гри.

Манера акторської гри на естраді не може не враховувати її специфічних обставин. Скажімо, вимога грати на естраді стисло і виразно зобов'язує артиста без будь-якої підготовки включатися в дію, вмить обирати відповідний темпоритм, виходити з одного образу-маски, і тут же — входити в інший, не втрачаючи при цьому художнього рівня. А використання мікрофона? Хіба ця обставина не впливає на манеру гри сучасного артиста естради?

Таким чином, спосіб існування артиста в номері — це творчий процес, що визначається естрадними запропонованими обставинами. Отже:

1. Естрадний номер — це самостійний і завершений виступ актора, створений за всіма законами драматургії, обмежений у часі (10—12 х., виражений особливою (естрадною) манерою гри, що ґрунтується на словесній, вокальній чи іншій (залежно від жанру) дії.

2. Естрадний номер — одиниця класифікації естради як одного із самостійних видів сценічних мистецтв.

Ще одна особливість естради — різножанровість.

Якщо на сцені драматичного, оперного, балетного театру, як і в кінематографі, елементи будь-якого іншого виду мистецтва є лише допоміжним компонентом, то на естраді всі вони (танець, музика, спів, живопис) мають самостійне художнє значення, спільно творять новий вид — естрадне мистецтво. За законами естради, елемент будь-якого виду мистецтва — театру, опери, балету, музики, живопису, цирку — має стати окремим номером. А вже кожен із цих художніх творів-номерів, у свою чергу, також може містити елементи різних видів мистецтва.

І якщо в театрі режисер, відпрацювавши кожен епізод, кожную мізансцену, тільки після цього, відповідно до свого

задуму, творить спектакль як єдине ціле, то на естраді все інакше. Режисер естради спочатку створює номери, коригує їх, тобто приводить у відповідність із загальним задумом, а далі — об'єднує в естрадне видовище. При цьому слід зазначити, що номер у цьому випадку має більшу самостійність, ніж, скажімо, епізод у театральному спектаклі. Якщо театральний епізод завжди заданий, визначений загальним вирішенням спектаклю, то на естраді саме номери, як правило, визначають характер і зміст всього естрадного видовища. На естраді в одній програмі можуть паралельно існувати як самостійні твори будь-якого жанру і виду мистецтва, обов'язково завершені за змістом і формою і обмежені в часі. Та не лише будь-які сценічні жанри, а й виступи композиторів, поетів-піснярів, естрадних виконавців також можуть бути завершеними і самостійними номерами для естради.

Ще однією з особливостей естради є культ виконавця, культ артистичної індивідуальності. Колись Едіт Піаф говорила: «Ви думаєте, важко знайти молодих людей, які уміють співати? Їх тисячі. Але дайте мені особистість!» Особистість виконавця — це жива душа всього, що відбувається на естраді. Індивідуальність — це найцінніша риса артиста, найвищий вияв його таланту і майстерності. І що вечора, коли відкривається завіса, починається турнір індивідуальностей, турнір на честь публіки. Коли помирає театральний актор, його репертуар перебирає на себе хтось із молодих, обдарованих. Коли помирає артист естради, його місце спорожніло назавжди.

Кожен артист, крім природних даних (вокальних, мовних, пластичних), повинен мати і виявляти певну своєрідність, яку режисер естради зобов'язаний помітити, розвинути до рівня мистецької індивідуальності. Інша справа — яких висот зуміє далі досягти така індивідуальність. Це вже питання честолюбства, працьовитості, розуму і масштабу особистості. У товаристві одного виконавця ви проведете цілий вечір, і вам видасться замало. Інший вичерпає себе яскравим виконанням однієї-двох пісень або одного номера. Та це не біда: є виконавці однієї пісні, які запам'яталися глядачам і увійшли в історію естради. Вони потрібні

мистецтву не менше, ніж виконавці сольних програм і сольних концертів. Важливо, щоб кожен артист естради мав найголовніше — власну неповторність.

Ще однією, властивою всім жанрам естради особливістю є лаконізм. Це стосується буквально всіх аспектів естрадного мистецтва. Лаконічними мають бути і авторський твір, і акторські засоби його втілення, і компоненти зовнішнього оформлення естрадного номера, і умови демонстрації. Всі твори, що виконуються на естраді, характеризуються, крім яскраво вираженої позиції автора, стислістю і, разом з тим, — концентрованістю, завершеністю змісту. Лаконізм і концентрація виражальних засобів на естраді сьогодні повністю відповідають духу, темпам і ритмам часу. Якщо в естрадних виступах і використовуються декорації, то найчастіше — у вигляді окремих деталей, яскравих і певною мірою умовних; якщо реквізит, то найнеобхідніший, — він має не побутове, а художньо узагальнююче призначення. Неодноразово я переконувався, що предметів на естраді повинен бути абсолютний мінімум, — вважає С. Юрський. Потрібен реквізитний голод — саме він збуджує уяву.

Дуже важливим і найлаконічнішим компонентом зовнішнього оформлення виступу естрадного артиста є його костюм. Відомий французький шансон'є Моріс Шевальє пише: «На цей раз я вперше вирішив показати свій номер в смокінгу. Я довго думав, який би мені вибрати головний убір, і нічого не міг вирішити. Англійці, зазвичай, носили зі смокінгом циліндр, але на паризькій сцені це виглядало б дивно. М'який чорний капелюх? Похмуро! Шапокляк? — не підходить, як і циліндр. А що, коли я спробую надіти... солом'яний капелюх? Це не порушить законів елегантності і одухотворить. Все пройшло вдало, і надалі солом'яний капелюх став моїм фірмовим знаком».

Ще одна властивість естради — це її святковість. Вона розвивалася як мистецтво святкового дозвілля, тому естрадні жанри схильні до екстравагантності, різноманітності, строкатості.

Це прагнення співзвучне, передусім, бажанню людини збагатити своє святкове дозвілля, свій відпочинок новими

враженнями, художніми відкриттями, позитивними емоціями. Адже саме цими якостями і відрізняється свято від буднів. Крім того, яскравість і оригінальність привертають увагу аудиторії до кожного твору, оскільки естрадна програма, навіть коротка в часі, обов'язково містить в собі момент змагальності номерів. Будь-якому номеру доводиться ніби відстоювати своє право на особливе ставлення і сприймання глядачів. Тому для естради, як і для циркового мистецтва, дуже характерним є поняття «ГЕГа» — трюка.

«ГЕГ» — це англійське слово, що означає сценічний трюк, жарт, вигадку. Означає і оригінальність вирішення номера, і несподіваний поворот у його розвитку. Таким чином, публіка на естрадному концерті чи спектаклі чекає від кожного номера, від кожного епізоду обов'язково чогось нового, несподіваного в сюжеті, у виконавських прийомах.

Сам характер акторського виконавства на естраді тяжіє до яскравості. «Артист Є. Лебедєв, — пише Г. Товстоногов, — робить старий, хрестоматійний номер — «Рибалка». Якщо ж цей етюд зробить, наприклад, А. Райкін? Зміниться він якісно? Неодмінно. У естрадного артиста все буде стисло і виразно, у драматичного — детально і достовірно».

Ще одна відмітна особливість естради — управління і організація концертної діяльності. Щороку на естраді з'являються нові імена, народжуються нові групи, нові команди, і ці імена, ці колективи творять, гастролують. І всі повинні знати, хто вони і чий вони. Хто їх знайшов і створив? Хто ними опікується? Хто за них відповідає? На естраді прабатьками будь-якого імені, будь-якого колективу є менеджер, можна — продюсер, але точніше визначення для естради — менеджер.

Менеджер — складний тип особистості: підприємець і творча людина в одній особі, яка присвятила себе шоу-бізнесу, одному з найскладніших видів підприємництва, на сьогодні — унікальному. Це рідкісний тип людини і аж ніяк не серійний. Без нього в шоу-бізнесі не можна. Менеджер — він і адміністратор, і директор, і вихователь, місцевець і верховна влада, і законодавець в художній політиці (стиль, напрям, дизайн). Він діловий, компетентний, знає

закони, фінансову і податкову політику, любить свою справу, дивиться вперед, має широкі права, повноваження і відповідальність. Право в цьому переліку свідомо поставлене на перше місце.

Функції менеджера безмежні: від нього залежить процвітання чи застій, піднесення чи спад успіху, повнокровне, динамічне творче життя чи похмуре животіння. Все під його контролем, в його владі й волі: репертуар, текст, музика, оркестровка, аранжування, фонограма, студія звукозапису, ескізи костюмів, їх виготовлення, оформлення, запрошення режисера, балетмейстера, художника, композитора, поета, підготовка програм, плани на майбутнє.

Він здійснює добір кадрів: пошук молодих виконавців, їх навчання, створення сприятливої атмосфери в команді, виховання творчої молоді; рекламу: виготовлення плакатів, листівок, календарів, буклетів, прес-релізів; на радіо і телебаченні — кліпів, а одночасно — вирішення всіх щоденних питань, від яких залежить успіх.

Як організувати показ нового номера чи гастролі: відразу обклеїти афішами столицю чи спочатку «обкатати» програми на периферії? Скільки разів на сезон виступити в Палаці культури «Україна»? Як часто заявляти про себе на радіо і телебаченні? На який час зійти зі сцени, екрана, і в якій популярній музичній програмі знову зазвучати після перерви? Для цього потрібні особливі відчуття, такт, наполегливість, досвід, здатність до самообмеження, особливо, якщо артист вже піднявся настільки високо, що запрошують всі і скрізь, готові заповнити весь екранно-ефірний простір! Зникати надовго з поля зору не можна. Публіка миттєво забуває про своїх улюбленців. Але й до тих, хто надто набридає, глядач втрачає повагу. Успіх «зірки» залежить від таланту, інтуїції, культури і фантастичних організаторських здібностей її менеджера. Менеджеру доручається дуже делікатна справа — шукати таланти, створювати нові імена, нові номери, нові групи і команди. Це колосальна відповідальність перед цими людьми. Менеджер сьогодні — головна дійова особа на естраді, тільки завдяки йому щороку з'являються афіші з новими іменами естрадних «зірок». Завдання кожної з них на перших порах

суто учнівське — працювати, переймати сценічний досвід своїх колег, вчитися у соліста групи чи «зірки», яка працює поряд. Потім цей артист (артистка) вийде на сцену з власною програмою, інший займе його місце в антуражі, а мудрий і далекоглядний менеджер відкриє для глядачів нове ім'я. При цьому немає жодних підстав застерігатися від реставрації приватної антрепризи. Варто тільки узаконити ці відносини з державою, і тоді менеджер може робити свою справу як повноцінний державний службовець, тільки удостоєний довір'я, авторитету і влади.

## Розділ II

### Акторська і режисерська творчість на естраді

Головним партнером артиста естради є глядач, і в цьому, звичайно, одна з головних особливостей мистецтва естради. Це абсолютно особливе спілкування, що відбувається як співтворчість глядачів і артистів. В цьому полягає суть естетики естрадного мистецтва, хоч точніше було б сказати, що в цьому виявляється смисл філософії естрадної творчості, естради.

Цей аспект естрадного мистецтва вимагає детального розгляду ще й тому, що поширеним є погляд на естрадну творчість тільки як на ремісничі навички спілкування з глядачем, невимушеність, що має, на жаль, тенденцію переходити у звичайну довільність поведінки артиста. Це зобов'язує звертати увагу студентів на необхідність сприймати сценічну творчість артиста як співтворчість із глядачами. Тільки за такої умови естрада є мистецтвом, формою зв'язку його, артиста, особистості, індивідуальності з суспільством.

Очевидно, що принцип співтворчості естрадного артиста з глядачами протилежний принципу акторського існування, побудованого за законом психологічного театру. У зв'язку з цим набуває гостроти проблема «актор і образ», бо вона торкається акторської майстерності і акторської творчості в мистецтві естради.

Те, що Станіславський пропонує актору йти від себе до образу, а Мейерхольд — від свого ставлення до образу, те, що Станіславський виявляє сценічну дію, як правило, з позиції актора-героя, а Мейерхольд — з позиції актора-творця, сьогодні загальновідомо. Відповідно, й принципи творчості акторів, вихованих на цих різних творчих засадах, досить відмінні. Головне, що об'єднує ці два театральні напрями, — щирість переживання. Система виховання актора в школі Станіславського подає це на високому педагогічному рівні, і немає необхідності говорити про те,



що вона включає і «продуктивність дії», і реалізацію формули «не удавати, а бути», і постійне перебування у вимислі, в уяві і т.д.

Відмінність полягає у різному підході до проблеми перевтілення; в оволодінні специфікою творчого спілкування з глядачем; у специфічності матеріалу; в особливій майстерності «переключення»(виходу з образу та повернення в нього); у створенні актором необхідної атмосфери в залі; у володінні майстерністю репризи; у загостреному почутті гумору і здатності до парадоксального мислення; у точному відчутті сценічного часу; у володінні законами розвитку естрадного номера.

Таким чином, артист естради, як правило, працює один, іноді він має свого сценічного партнера, як виняток — двох. За творче навантаженням актора театру, за вибір драматургічного матеріалу, за роль актора відповідає головний режисер. Творча ініціатива актора драми обмежена безліччю обставин. Артист естради на повному самозабезпеченні. Він для себе і завіт, і автор номера, а часто — й режисер. Для нього існує пряма залежність між творчо-організаційною ініціативою і результатом. Тривалість виступу артиста естради в номері — десять хвилин, максимум, п'ятнадцять-двадцять хвилин — як виключення для естрадних «зірок». Артист естради впливає на зал безпосередньо, вступаючи в спілкування з ним. До проблеми перевтілення артиста естради і артиста театру підходять з діаметрально протилежних позицій. Артист естради зобов'язаний володіти безліччю навичок і вмінь (гостре відчуття природи репризи, володіння мікрофоном), які не обов'язкові для актора драматичного театру. Він працює на стику кількох видів мистецтва — розважає і захоплює публіку, викликаючи у неї позитивні емоції не тільки змістом твору, а й своєю універсальністю.

К. Станіславський бачив і сприймав естрадного артиста як «голу людину на голій землі». Ця формула є ключем до розкриття особливостей акторської творчості на естраді. Естрадний артист, а простіше — естрадник, працюючи в будь-якому жанрі, виходить на порожню сцену під осліплююче світло прожекторів, один на один з публікою. На

відміну від драматичного актора, він діє в даний момент в обставинах концерту, де не повинно бути «четвертої стіни» між ним і глядачем, а його текст сприймається як імпровізація. Особистість артиста, світогляд, його етичні норми на рівні з виконавськими можливостями стають змістом його творчості. Перед глядачами артист подає виникає не як образ, характер чи типаж, як у театрі, а артист-людина, з її безпосереднім ставленням до життя (подій, явищ, людей).

Специфіка естрадної творчості стане зрозумілішою при зіставленні творчості актора в театрі й кіно з актором на естраді. У театрі актор оточений декораціями і бутафорією, і це впливає на прийоми акторської виразності. Тут усе — декорації, костюми, грим, світло, і ансамбль партнерів, і музика — створює атмосферу видовища. В кіно актора оточує природа, живий світ, справжні речі, і це позначається на природній поведінці актора. У театрі і в кіно визначеність місця і час у дії є обов'язковою умовою.

На естраді артист ніколи не забуває, що він перебуває на підмостках, в обставинах концерту, в даний момент, без декоративного оточення. Вже у самому виступі, якщо виникає необхідність, він може ніби домовитися з глядачами, що дія відбуватиметься в іншому місці, в інший час.

На «голій» землі, де працює естрадник, набувають сили особливі поняття про кількість і якість. Один капелюх або одні окуляри, зачіска, костюм можуть зіграти роль всієї декорації, точно означивши місце дії як емоційний сигнал для глядача чого йому чекати: фарсу, драми, клоунади.

Естрадний артист може показувати типажі, грати ніби за них, а може розказувати про них, залишаючись при цьому самим собою. Ось приклад із Станіславського: «Я прочитав вам щойно монолог Отелло. Як ви думаєте, змінилося б що-небудь у моєму виконанні, якби я цей же монолог зіграв на сцені? Обов'язково змінилося б. Граючи, я б спілкувався з Дездемоною, я ловив би її погляд, можливо, мені захотілося б стати перед нею на коліна, взяти її руки у свої, мені, крім слів, знадобилися б рухи, словом, я жив би життям Отелло в запропонованих обставинах шекспірівської трагедії. Зараз же я, читав вам, бачив ваші очі. Я поста-

вив собі завданням, щоб усі ви внаслідок мого читання зрозуміли, як пристрасно Отелло кохав Дездемону. Я не грав, а передавав логіку думок і почуттів Отелло, я діяв за нього, залишаючись самим собою — Станіславським».

Актору естради потрібно вмить перевтілитися на очах у глядачів з одного типажу в інший, блискавично змінити місце дії, акторськими засобами виразності створити образи відсутніх деталей костюма, гриму, обіграти наявність реквізиту і меблів. Якщо в театрі і в кіно подібна гра можлива тільки у навчальному процесі, то на естраді вона обов'язкова у виступі перед глядачами як творчо-виконавська дія. На естраді в жанрах, близьких до театру (у водевілях, сценках, мініатюрах, скетчах, в інсценованих розповідях), артисти також виступають в образах і в конкретних дійових обставинах. Такий спосіб гри в маленьких п'єсах не поглинає актора тією мірою, якою це відбувається в театрі. Костюм персонажа, як правило, зводиться до однієї деталі. Виконавцеві ролі пожежника досить надіти тільки пожежну каску, ролі матроса — безкозирку, міліціонера — формений кашкет, кравця — накинути сантиметр на шию, лікаря — білий халат або взяти в руки стетоскоп. На естраді артист майже в усіх випадках залишається в концертному костюмі. А ось під час виконання він передає характер кравця, пожежника, лікаря і т.д. Естрада вимагає від артиста граничної виразності. Уявіть собі, що вам доручена роль носильника. Дія примітивна: підняти і нести чемодан. В кіно вам навантажать його ледве чи не цеглинами, щоб ви фізично відчули тягар. У театрі — куплять або виготують порожній бутафорський чемодан і запропонують відчути його важким. На естраді доводиться без наявності предметів удавати, ніби ви піднімаєте і несете важко.

Актор на естраді повинен показати все: як він друкує на машинці, стріляє з гвинтівки, веде автомобіль або гребе на човні. І все це — без телефонного апарата, без друкарської машинки, без гвинтівки, без автомобіля, без весла і човна. Для цього навіть не обов'язково сідати на стілець. Акторська спостережливість і фантазія — основні риси естрадного артиста.

Правда. Думка. Образ. На естраді, ми говоримо такі ж

слова, як і в академічних театрах великі режисери говорять великим артистам. Але художня правда, а точніше — достовірність, реалістичність на естраді має свої особливості.

Правда на естраді — це гранично крупний план. Як на малюнках Домье, Босха. Надміру довгий ніс або величезне вухо. Масштаб один до одного тут ніяк не підходить. Пропорції порушуються, деформуються звичні контури, хоча це не відводить від правди, навпаки, наближає до неї, до самої її серцевини, до самої суті. І творчий принцип Станіславського: «Граючи злого, шукай, у чому він добрий», — тут виростає до повної гіперболізації. У монологів Клари Новікової характери постають під сильною лупою. Образ тітоньки Соні окреслений у найсуттєвішому, саме воно й перебуває у фокусі, сильно перебільшене, а все інше в її характері — майже не проглядається, хоча й відчутне.

Звідси висновок: гротеск, буфонада, гіпербола в акторському виконанні тоді стають органічними, коли актор безпомилково концентрує увагу на провідних рисах, що характеризують персонаж, і роблять образ виразним не тільки в прийомах акторського виконавства, а й у властивій йому самому індивідуальній виконавській манері.

На естраді, як і у будь-якому виді мистецтва, засоби і прийоми виразності, взяті окремо, без урахування особливостей виконавця, його творчої індивідуальності, тільки заради того, щоб надати виступу «естрадности», не виправдовують себе.

Клара Новікова знаходить основну, найвиразнішу рису персонажа і відкидає зайві подробиці. Точно схоплена риса, гіперболізована, вона надає характеру (в даному випадку, тітоньки Соні) опуклості, яскравості. Гіперболізацію взагалі можна вважати ключовим художнім прийомом на естраді. Вона становить основу такого специфічного естрадного жанру, як пародія. До речі, слід розрізняти імітаторів від пародистів. Імітатор копіює голос або використовує прийом синхробуфонади, копіює інтонацію, манеру говорити, ходу оригінала. Це не легко, і в такому відтворенні можна досягти справжнього мистецтва. Але те, що для імітатора є метою, для пародиста — засобом. Шарж,

навіть дружній, — це форма критики, дзеркало, в яке не стільки приємно, скільки корисно дивитися кожному.

Певні перебільшення, жарт властиві самій природі естрадного мистецтва. Йдеться не тільки про сатиру, гумор, гротеск, а навіть про найчистішу лірику. Колись у найпопулярнішого російського співака Й. Кобзона була улюблена пісня «А у нас во дворе», — про дівча, яке живе по сусідству. І скромненька вона, і непримітна, та йому сподобалася саме вона, і він страждає, бо не знає, як сказати їй про це... Ось такий сюжет. Якщо ми спробуємо порівняти його з безліччю оперних чи драматичних пристрасстей, виявиться, що просто немає про що співати. Тому виконавець на естраді повинен щось перебільшити, щось укрупнити, і тільки тоді він зможе запропонувати глядачеві пісню, гідну його уваги. Але в цьому й велика підступність естради, бо не всім вдається зберегти при цьому належне відчуття міри, смак.

Будь-якій естрадній пісні органічно властиве нагнітання почуттів і пристрасстей, драматичних моментів сюжету. На естраді все тримається на цих «дещо», «трохи», і демаркаційна лінія між хорошим і поганим смаком, сміливістю і розбещеністю тонка й хистка. Алла Пугачова — легенда естради — талановита, емоційна, смілива. У неї завжди індивідуальний репертуар, манера виконання і зовнішній вигляд. Вона одержима і не шкодує себе у творчості. Завжди експериментує в піснях різних жанрів — від дитячої пісенки до лірики і ексцентрики. Кожна нова пісня в її виконанні — це завжди творчий пошук.

Та й Пугачова не безгрішна: іноді її емоційність межує з істерією, а розкутість у спілкуванні з публікою межує з безцеремонністю, часом їй зраджує почуття міри і смак у доборі сценічних костюмів, а іноді вона розраховує на дешевий ефект. Та якщо популярний артист шукає чогось нового, це вже одне повинно викликати у професіоналів і у глядача повагу до нього, отже він переборов опір найважливого самого в роботі з матеріалом — свою власну душу.

Деяким артистам здається, що можна приховати власні прорахунки за музикою, текстом пісні, грою світлом, за димовими ефектами. Та вони забувають оптичну власти-

вість естради: в яку б позицію не ставав артист, його завжди добре видно. Тому його робота в будь-якому жанрі вимагає такого естрадного режисера, який скаже актрисі: «Слухай, з твоїми ногами й думати не смій про таку концертну сукню!» При цьому вона не образиться, не замкнеться в собі, а підійде до справи зважено: «А ви, — скаже вона, — запропонуйте мені такого художника-модельєра, який сховає мої ноги, адже все інше у мене гідне!»

Бути на естраді хорошим режисером — значить знати напевне, кого і як треба похвалити, кого як лаяти, кого взагалі не можна ні хвалити, ні лаяти за будь-якої ситуації. І від того, чи володіє режисер цією мудрістю, залежить не тільки якість кінцевого результату — залежить саме повітря, яким ми дихаємо. Закулісний світ естради сповнений маленьких таємниць, умовностей і дивацтв. Не знаючи їх, працювати на концертній естраді — щось ставити чи забороняти, чогось домагатися — марна справа. Навіть з одним артистом навряд чи можна працювати, не знаючи про нього всього. При всій удаваній легкості і відвертості поведінки, середовище в естраді надто складне для будь-якого роду десантів: воно відкрите кожному, легко йде на контакт, але відчутти себе своїм у ньому дається лише небагатьом. У театрі творчість об'єднує людей. Складностей у людських стосунках, звичайно, тьма: заздрість, ревності, вражене самолюбство. Та все одно, спектакль — це наш спільний спектакль, успіх — це наш спільний успіх. А на естраді творчість — сама творчість! — роз'єднує її учасників.

Розглянемо психологічну партитуру звичайного збірного естрадного концерту. Це — турнір самолюбств. Щовечірній турнір зі своїми правилами, своїми переможцями, а якщо так, то неодмінно — і з жертвами. Успіх, успіх, успіх за будь-яку ціну. Тут не може бути й мови про якусь справедливість. Адже комусь публіка буде плескати голосніше і завзятіше, а комусь спокійніше, хтось заспіває п'ять «бісовок», а хтось піде зі сцени під стукіт власних каблуків, а його коронний, безпрограшний жарт поглине тиша. Вся ця складна гра претензій і амбіцій, надій і образ неминуха у світі естради, вона складає своєрідний нерв, кураж,

з яким, забуваючи про все, працює на сцені справжній естрадник.

Ті, хто має намір своїм виконавським мистецтвом прикрасити естраду, повинні знати, що тут становище артиста визначає його успіх — справжній, — не підроблений. Кажуть часто: «Співак хороший, але успіху не мав». Для виконавця на естраді такий відгук — це вирок. Артист залежить від успіху і морально, і матеріально, і душею, і тілом. А щоб мати успіх, треба дотримуватись на естраді однієї головної заповіді: «Чим будемо дивувати?» Це ключові для професіоналів слова. Дивувати — значить співати і показувати те, чого не було учора, складати і вигадувати на завтра таке, якого не можна й передбачити. Необхідність дивувати для професійного співака, артиста переростає у потребу. Вона стугонить у скронях і гризе серце, штовхаючи на витівки і вчинки, абсолютно незрозумілі для того, хто звик жити в мистецтві, економлячи сили, голос, усмішки.

Отже, чим будемо дивувати? Головна заповідь артиста на естраді, його найважливіший робочий прийом і першоджерело його переживань. Звідси й мудрі, і не менш банальні слова про вічний пошук, про необхідність ризику і експерименту.

Якщо підрахувати кількість професій, необхідних для створення повноцінного художнього видовища, їх буде не менше, ніж на солідному виробництві. Не всі майстри з'являються перед глядачем власною, так би мовити, персоною. Багатьох глядач не бачить, а тільки сприймає результати їх старань. Вже йшлося про те, що одна з основних особливостей естради — культ виконавця. Всі інші присутні лише для того, щоб краще його подати, піднести, відтінити. Всі, крім виконавця, витіснені на другий план, але кожен може представити свою роботу: поет складає вірші, композитор пише музику, балетмейстер ставить танці, художник творить костюми, група музикантів акомпанує, звукорежисер працює над якістю звука і фонограми, освітлювач освітлює, продюсер веде ділові переговори, організовує поїздки, виступи. Всі при ділі. Втрата хоча б одного — і постановка видовища неможлива.

А яка роль естрадного режисера, режисера масових видовищ?

В театрі ця роль зрозуміла: режисер ставить п'єсу. А на естраді виходить на сценічний майданчик співак зі своєю групою — жодних мізансцен, жодної дії. Правда, бувають театралізовані концерти, театралізовані видовища, естрадні спектаклі, вибудовані за жорстким сюжетним каркасом. Та це швидше виключення, ніж правило. Можна поставити спектакль цілком за піснями, або тільки за хореографією, пантомімою, чи взагалі невідомо за чим: ні сюжету, ні інтриги, ні жанрового відбору — просто сума окремих номерів, об'єднаних єдиною атмосферою, єдиним настроєм.

В театрі режисер — постать священна: він може капризувати, наказувати, бути несправедливим — і всі терпітимуть, розуміючи, як важко йому зберігати творчу зосередженість і як важливо її зберегти. У відповідальний період випуску спектаклю до нього зайвий раз не підійти, до телефону не кличуть...

А на естраді?.. А на естраді режисер думає, діє, вірить і живе у кількох площинах одночасно. Перша — це щоденні виробничі клопоти: телефонні дзвінки, сотні зустрічей, інтриги, в яких, хочеш не хочеш, треба орієнтуватися. Уникнути цього неможливо, та й не варто, інакше доведеться щовечора вибачатися перед публікою. Режисеру естради доводиться бути одночасно диспетчером, диктатором, інтриганом, за всім стежити, в усе вникати. Уміння робити одночасно кілька справ — рідкісний талант. Режисер на естраді, під силу йому це чи ні, мусить бути поліфункціональним, та головне — він не повинен розчинитися у цій суєті. Інакше диспетчер, інтриган залишаться, а режисер зникне.

Друга площина — творча робота на кінцевий результат. Карел Чапек вважав дивом, що газета — при всьому гармидері редакційного життя, при всіх анекдотичних ситуаціях, при всій незбагненності типів і фізіономій, які крутять його стернове колесо, — газета проте завжди виходить.

Не менше диво — що завжди у призначений час, хіба що з незначним запізненням, лунає третій дзвінок і розпочинається концерт — незважаючи на те, що артисти були в



зарубіжній поїздки і режисер уже не розраховував на них, дивом потрапили і на останню репетицію, і на концерт. Проте ведучого, якого до останньої хвилини ніхто не турбував, несподівано забрали в концерт для футболістів. Ні на прогон, ні на сам концерт він не прийшов. Весь режисерський задум затріщав і ледве не розвалився, та подібно того, як професіоналізм пожежника виявляється в умінні швидко і по-діловому загасити пожежу, професіоналізм естрадного режисера в тому, що глядач не чує цього тріску і не підозрює, який прекрасний шанс стати свідком грандіозної невдачі, проплив повз нього. Результат вийшов непоганим і на цей раз.

На естраді видовища — довгожителі, на відміну від вдалих спектаклів у театрі, зустрічаються рідко. Зате всуціль і поряд величезні витрати сил і праці на концерти-метелики: промайнув раз-два на афіші — і відійшов у небуття. Доля концерту, театралізованого видовища не залежить від його рівня і якості. Якщо видовище присвячене якійсь даті, події, ювілею, всі творчі, душевні сили вкладаються у його підготовку: тільки вибудована програма, склався хороший творчий колектив, актори працюють чудово, прекрасний прийом — як доводиться власною рукою списувати його «в тираж». Є, правда, одна втішна особливість у роботі режисера, — коли вдається досягти образного й емоційного ефекту, що вважається режисерською знахідкою, рішенням, називайте як хочете, але вона багато важить.

Третя площина — творче життя естрадного режисера — життя мудреця і немовляти одночасно. Він пам'ятає масу відомостей, подробиць, фактів в живому їх зчепленні, аналізує, зіставляє, стежить за тим, що відбувається в країні, у світі, знає, про що говорять студенти на перервах, пенсіонери на лавках, молоді мами на прогулянці з дітьми, робить висновки і прогнози, як і належить мудрецам. Та біда, якщо він втратить властиву тільки дітям безпосередність сприйняття світу, здатність дивуватися і радіти тому, що більшість дорослих людей вважає звичним і нецікавим.

Є смішна дитяча пісенька: на кого схожий м'ячик? Послухайте: на пташку — бо він дзвінкий, на зебру — бо смугастий, на землю — бо круглий, на хлопчиська — бо не

плаче. Тут дуже точно проступає дитяча спостережливість. Чим більше у сприйманні режисером сьогоdnішнього життя буде закручуватись клубок асоціацій, тим більше несподіваного, веселого буде в цьому клубку, тим більше цей клубок буде відповідати вимогам естрадної специфіки. Запоруча успіху роботи на естраді — пропускати все крізь власне «Я»: я думаю, я відчуваю, я розумію.

Четверта площина — великий естрадний спектакль. Сьогodні глядачі, та й самі артисти, не знають, що це таке, не уявляють, яке це видовище і свято одночасно. Вони могли тільки прочитати про це в книгах з історії естради. Так ось, кожен режисер естради і масових свят повинен мріяти і виношувати ідею про постановку вокального або танцювально-пластичного спектаклю, програму театру мініатюр чи програму для КВК, театралізованого концерту чи естрадного шоу.

Робота над таким спектаклем повинна захоплювати режисера постійно: я готуюся, я думаю, я придивляюся до виконавців, нагромаджую асоціації, безупинно, безперервно. Ідеї не питають, в який момент і за яким заняттям застати вас. До того ж, дуже часто вони спочатку бувають абсолютно не схожі на повноцінну, гідну уваги ідею — так собі, зародок, напівфабрикат, який треба ще довго розкручувати, удосконалювати, шліфувати. Та необхідно завжди зберігати їх, довіряти власній фантазії.

У будь-якому мистецтві обов'язково присутній момент самовираження, а в естрадній режисурі, в режисурі масових видовищ він досягає надзвичайних масштабів — навіть порівняно з режисурою театру і кіно. Тут режисер «глина», тобто матеріал, з якого він ліпить свої образи, — це він сам, його особистість, його переживання, думки, враження, доля...

Існує таке поняття як молодий режисер. Та режисер — професія далеко не для юних. Режисеру необхідно нагромадити певний досвід, що не дозволить йому ставитись до глядачів як до маси, за принципом — «публіка — дура». Розумний, обдарований режисер ясно бачить навіть окремі обличчя в залі, відчуває контакт з ними, спілкується, намагається їх в чомусь переконати.

Будь-яка дія режисера спроектована на глядача. Тому залежно від того, як уявляє режисер свою аудиторію, що вважає для неї хорошим чи поганим, багато в чому залежить напрям його шукань, а в результаті — спрямованість і рівень естрадного мистецтва загалом. Отже, існує чотири площини, в яких режисер повинен одночасно жити, діяти, мріяти і думати.

Кажуть, за двома зайцями поженешся — жодного не спіймаєш. Про чотирьох же зайців навіть приказки немає. Мабуть, у будь-якій іншій справі це призвело б до розпорошеності, незібраності. На естраді навпаки — це найнадійніша запорука творчої повноцінності, високого тону і щасливого усвідомлення того, що весь, без останку, реалізуєш себе в улюбленій справі.

### Розділ III

## Основи акторської майстерності на естраді

Майбутні режисери естради і масових видовищ, готуючись до самостійної роботи з акторами різних естрадних жанрів, спершу мають самі оволодіти основами акторської майстерності. Навчальна програма з акторської майстерності, як і вся система фахової підготовки, коригується завданнями і законами естрадної творчості, оскільки естрада диктує свої, специфічні вимоги як творчого, так і технологічного порядку.

Прийнято говорити, що в театрі актор грає, в кіно — знімається, на радіо — читає, на естраді актор виступає. Театральна школа готує акторів, виконавців ролей у спектаклі. Естрадна школа готує артистів і солістів, які у виступі звертаються безпосередньо до глядачів як до партнерів. Якщо, наприклад, у формуванні майстерності театрального актора на певному етапі навчання парні етюди допомагають виробити взаємодію з уявним партнером, то для виховання естрадного виконавця потрібні етюди з неіснуючим партнером, адже саме такою є техніка виступів з монологами, фейлетонами, куплетами.

Перевтілення актора, входження його в характер, в образ, розвиток чи розкриття цього характеру протягом дії п'єси, уміння діяти в запропонованих обставинах, часі, в декораціях, костюмах, з певним реквізитом і бутафорією є основним завданням у вихованні майбутнього театрального актора. В естрадній педагогіці, крім засвоєння основ акторської техніки театральної школи, є ще й свої професійні завдання, продиктовані специфікою естради. Виконання монологів, фейлетонів, пародій і майже всіх форм естрадної драматургії вимагає попереднього тренування акторського уміння вмиль, на очах у глядачів, переходити від одного типажу до іншого, і одночасно засобами акторської виразності створювати перед глядачами образи з нав-

колишнього оточення (персонажів, предметів, речей, костюмів).

Танцювальна, музична, естрадно-пантомімічна дія сприяє загальному формуванню майстерності театрального актора, а в умовах естрадної школи вона становить головний арсенал виражальних засобів виконавця.

Засвоюючи основи акторського мистецтва, студенти театральної школи вчать грати ролі в спектаклях; студенти естрадної школи постійно випробовуються в різних жанрах (та їх комбінаціях), оскільки естрадне мистецтво є жанрово різноманітним. Режисер, працюючи на естраді, не тільки зобов'язаний знати закони кожного з цих жанрів, а й засвоїти професійні навички їх втілення. Тільки оволодівши акторською технікою театральної та естрадної шкіл, режисер набуває професіоналізму, якого вимагає від нього естрадне мистецтво.

Естрада виробила свою технологію, свої закони виконавської майстерності, але не іншу природу творчості. Для актора театру, кіно, телебачення, естради і навіть цирку вона — єдина. Програма навчального курсу з акторської майстерності визначається головним завданням кафедри — підготовка режисерів естради і масових видовищ на основі акторської театральної школи і практичного досвіду естради. У процесі засвоєння основ акторської майстерності виявляється творча індивідуальність студента, його художні схильності, своєрідні виконавські можливості, діапазон виражальних засобів.

**Перший етап** засвоєння студентом основ акторської майстерності — розкріпачення його органічної природи, підготовка до творчості. Як допомогти молодій людині, яка вперше виходить на естраду, пізнати секрети свідомого управління своєю органічною природою? Нехай поки що естрада — це навчальний майданчик, аудиторія, а глядачі — педагоги і однокурсники. Напруження і хвилювання заважають студенту осмислити навіть власну поведінку. Зайве напруження, так званий «затиск», властивий всім першокурсникам. Можна заперечити, мовляв, сучасна молодь не така скромна й боязка, щоб соромитися глядачів, а тому вивільнення від зайвих напружень перестає бути акту-

альним з погляду артистичної техніки. Але як би не змінювалася психологія молоді, природа людини, її нервова система мають свої закони. Постійними лишаються і несприятливі умови сценічного виступу. Хто не хвилюється перед виходом на сцену, той — не художник, а де хвилювання, там і мимовільне напруження, що заважає органічному процесу творчості. Тому, зважаючи на специфіку естради, заняття з акторської майстерності у майбутніх режисерів естради і масових видовищ розпочинаються щоразу стрімкою, веселою розминкою — вправами, ритмічними, музичними, танцювальними, пантомімічними. Майбутні режисери уявно скачуть верхи, танцюють на балу, на дискотеці, грають у волейбол, перетягують канат, доганяють один одного, зображають ляльок, іграшки, жонглюють уявними предметами. Виконують вправи, що за своїм характером нагадують дитячі ігри: «піжмурки», «третій зайвий», «тихіше їдеш — далі будеш», «море хвилюється» і т.д. Корисні також деякі спортивні кімнатні ігри, що вимагають спритності, стрімкості, кмітливості, вивільнення м'язів. Іншими словами, виконуються вправи для фізичної активності, розкріпачення і зняття напруження. Гіподинамія завдає шкоди сценічному життю студента. Це, на жаль, властиво і багатьом акторам-професіоналам на естраді: думки та емоції вокалістів, акторів розмовного жанру часто пробиваються до глядача крізь фізичну оболонку перекрученими, не збагаченими повнокровним життям тіла. Між іншим саме фізична природа актора — «провідник і транслятор» думок. Саме фізична природа робить процеси внутрішнього життя зримими для глядачів. Життя тіла породжує сценічну дію в її первинному вигляді, форма якої насичена напруженою творчою емоцією, що шукає виходу назовні у відповідному жесті, — вважав А.Я.Таїров. Тому дуже важливо, щоб на заняттях з акторської майстерності педагог умів помічати найменші м'язові «затиски» (напруження міміки, затиснені пальці рук, зведені плечі, напружене дихання і т.п.).

Звичайно, повне звільнення м'язів — це крайність, можлива тільки у вправах. На сцені актор, соліст ніколи не повинен доводити тіло до повної м'язової розслабленості;

а лише звільнення від зайвого напруження, зберігаючи його настільки, наскільки це необхідно для виконання даної дії. Винятком можуть бути випадки зображення сну, непритомності, смерті, наш актор повинен повністю розслабити м'язи.

Темпоритм, заданий розминкою, «розігриває» психофізичний апарат студента, готуючи його до виконання спеціальних вправ, до миттєвого відгуку на поставлені завдання:

- студенту пропонується, за сигналом педагога, закричати від жаху чи від радості, розреготатися, заплакати, проспівати півнем, загавкати і т.д.
- студенту пропонується зобразити поведінку і передати пластику рухів тварин і птахів (кішки, собаки, папуги, орла, тигра, мавпи, змії, верблюда, шуліки, ведмедя, коня і т.д.).

Такі вправи вимагають миттєвої реакції, і виконуються як експромт, імпровізація, вони тренують імпровізаційне начало, необхідне естрадному артисту. Такі вправи не допускають аналізу і тривалої підготовки. Чим довше студент буде роздумувати і настроюватися, тим важче йому буде виправдати і виконати завдання. К.Станіславський називав такі вправи внутрішньою акробатикою для актора.

*Другий етап* — оволодіння основами акторської майстерності, — вироблення умінь включатися у процес сценічної дії. Для початку слід ознайомити студентів з тим, що таке життєва дія і як ця дія, така звична для виконання в житті, при перенесенні її на сцену зазнає змін, бо на сцені вона виконується для публіки. Відомі фізіологи І.М.Сеченов і І.П.Павлов довели, що будь-яке почуття (емоція) виявляється в тому чи іншому м'язовому напруженні, і назвали це психофізичною дією. Це стало основою «методу фізичних дій» К.С. Станіславського. Сценічна творчість — це постановка великих завдань і справжнє, продуктивна, доцільна дія для їх виконання. У книзі Б.Захави «Майстерність актора і режисера» пропонується таке визначення дії: «Дія — це вольовий акт людської поведінки, спрямованої до певної мети. Хоч будь-яка дія... є актом психофізичним, тобто має дві сторони — фізичну і психічну, проте, мені видається, доцільним умовно, з

чисто практичною метою розрізняти два основних види людських дій: фізичні, психічні...

Будь-яка фізична дія має психічний бік, і будь-яка психічна дія має фізичний бік». У чому полягає відмінність між ними?

«Фізичними діями називаємо ті, що мають на меті внести певні зміни в навколишнє середовище, в той чи інший предмет і для здійснення яких потрібна витрата переважно фізичної (мускульної) енергії.

Психічними називаємо дії, що мають на меті вплинути на психіку (почуття, свідомість, волю) людини. Об'єктом впливу в цьому випадку може бути не тільки свідомість іншої людини, а й власна свідомість діючого».

Дія — це специфічна ознака театру, його виражальний засіб, як виражальними засобами, скажімо, живопису є колір і лінія. Арістотель вважав, що коли одне робить, а інше робиться — дія знаходиться посередині. Людська дія — це, передусім, процес, процес психофізичний і цілісний. Але чи кожна людська дія є предметом сценічного мистецтва, творчістю? Наприклад, студент розглядає аудиторію. Така дія ще не є творчістю, оскільки в ній відсутній елемент вимислу. Якщо ж цю життєву дію виправдати вимислом, то відбудеться її перенесення з реальної площини в уявну, в якій тільки й може здійснюватися творчість. Уявімо, що студент справді розглядає аудиторію, щоб розмістити в ній виставку студентських картин чи декорації до свята. Роль вимислу в сценічній творчості буде ще відчутнішою, якщо запропонувати здійснити одну й ту ж дію в різних запропонованих обставинах. Наприклад, пройти через зал для глядачів і піднятися на сцену. Студент може виправдати цю дію тим, що він проходить через двір і підіймається на ганок будинку. При виконанні вправи, природно, виникнуть запитання: куди й для чого я йду? Тобто, визначається найближча мета і обставини дії. Ці обставини можуть бути ускладнені новими додатковими вимислами: йде дощ, під ногами бруд, йти заважає злий собака, а в будинку лежить важко хвора, якій необхідна допомога і т.д. Виконуючи ці вправи, студент повинен зрозуміти, що будь-яка завершена сценічна дія вимагає певної мети і внутрішньо-



го виправдання. Без цього не можна навіть просто відчинити двері й увійти до кімнати.

**Третій етап** — оволодіння основами акторської майстерності шляхом відпрацювання елементів сценічної дії.

Театральна й естрадна педагогіка пропонує для цього відповідні вправи, що тренують відчуття правди і віри, спостережливість і уважність, пам'ять. Педагог пропонує виконати такі дії:

- подивитися у вікно і запам'ятати побачене;
- послухати і запам'ятати шум вулиці і звуки в коридорі;
- визначити за шумами, що там відбувається;
- уважно подивитися на стіл і запам'ятати предмети, що лежать на ньому.
- розглянути і запам'ятати особливості аудиторії, в якій відбуваються заняття (як вона освітлена, чи потребує ремонту, які в ній меблі і їх розташування);
- перерахуйте побачені в аудиторії предмети, назвіть шуми, почуті в кімнаті і за її межами, так, щоб у розповіді кожного виникнув зримий образ сьогоденного заняття, а потім слуховий;
- розказати про свої думки, що виникли під час виконання цих завдань.

Найцікавіші подробиці, зорові і слухові, студенти згадують, звичайно, після відповіді, поспішно доповнюючи свої спостереження.

Корисними є вправи, за допомогою яких уявно згадуються запах, смак, колір: зелений колір, що з ним пов'язано? Цікавою була майже миттєва, проте дещо дивна відповідь першокурсниці: «Від нього болить голова». З'ясувалося, що вчителька, яка кілька років монотонно викладала російську літературу, завжди носила одяг зеленого кольору. На цих уроках у дівчини завжди боліла голова. Згадка про колір оживила у свідомості студентки цілий життєвий пласт, викликала в уяві колишні враження, — і в неї знову заболіла голова.

Поступово у першокурсників визріває розуміння того, що слово — найсильніший подразник емоційної пам'яті. Воно викликає спогади — зорові, смакові, слухові. За окремими ознаками пам'ять здатна відтворити цілісне бачення

не тільки окремих предметів, а й картин пережитого. Яскравість таких спогадів впливає на психофізичне самопочуття, змінює зміст внутрішніх монологів. Все це відбувається, за словами В.Немировича-Данченка, коли думка торкається тих людських нервів, які звичайно реагують в даній обстановці. Такі словесні подразники допомагають процесу уявлення, в якому бере участь весь духовний і практичний досвід творчої людини. Ці вправи поступово розвивають у студентів уважне ставлення до власного духовного світу, бажання збагачувати його — бачити, чути, запам'ятовувати побачене, поповнюючи свою творчу скарбничку. Крім того, за допомогою таких вправ студенти оволодівають різноманітними прийомами свідомого керування власними думками, кінострічкою власних «видінь», а це вкрай необхідно для творчих особистостей.

Важливо акцентувати увагу студентів на напрямки та побудові думки. Для цього вправи включають магічне слово «якби»:

- як би ви переставили меблі, *якби* готувалися до ремонту?
- як би я себе повів, про що б думав, що б відчував, чого б прагнув, що робив, *якби* я був не самим собою, а тією людиною, образ якої я повинен створити?

«Якби» допомагає викликати в уяві студента певні запропоновані обставини, а подальше залежить від того, наскільки він уявно зосередиться на цих обставинах і захопиться ними. Міру емоційного сприйняття, присутність творчої уяви легко перевірити, спостерігаючи за тим, як студенти слухають, як сидять. Якщо зручно і спокійно — це означає, що жодне «якби» не пробудило їх творчої уяви, тобто думки не зосереджені на завданні. «Якби», за словами К. С. Станіславського, є важелем, що переносить студента з повсякденної дійсності в площину уявного. «Якби» нічого не стверджує. Воно лише передбачає, воно лише ставить питання про дозвіл. На нього студент і повинен постаратися відповісти. Студенти, слухаючи шум вулиці, намагаються вловити серед багатства звуків, віддалених відстанню, саме потрібний їм. Їх уява, підбадьорена цим «якби», допомагає почути шум «швидкої допомоги» чи

скрип гальм. Такі студенти здатні уявно, не відриваючись від реальності, в потрібний момент, силою магічного «якби» перетворювати цю реальність.

Для прикладу, візьмемо найпростішу вправу: студенту пропонується увійти до кімнати. Здавалося б, це не становить особливих труднощів, але насправді все виявиться не так. Якщо студент просто відчинить двері і увійде до кімнати, не створивши прелюдії і перспективи дії, не поставивши перед собою жодного «якби», то насправді він не здійснить творчої дії, а формально виконає мізансцену. В реальному житті такий безцільний «вихід» неможливий. Інша справа, якщо він увійде, щоб попрощатися з товаришами чи порадувати їх своєю несподіваною появою, щоб вибачитися перед педагогом чи з'явитися на виклик слідчого і т.д. Кожен такий вимисел є мотивом для здійснення дії не взагалі, а конкретної. Отже, для цього потрібен ряд додаткових вимислів. Так, наприклад, йдучи до слідчого, обдумуєш: чи маю я якусь провину, чи був свідком злочину, я зовсім не знаю причини виклику. Тобто, залежно від мотиву щоразу по-різному студент відчинятиме двері.

Обростаючи все новими й новими вимислами, найпростіша дія (зайти в кімнату, відчинити чи зачинити двері) стає продуктивною і доцільною, набуває конкретного значення. Підставляючи різні «якби», можна одне й те ж завдання виконувати щоразу інакше: сісти на стілець, щоб відпочити, взятися за роботу, вислухати догану від начальника і т.п.; встати зі стільця, щоб привітати того, хто входить до кімнати, щоб уникнути подальших пояснень, подати умовний сигнал товаришам, потиснути руку партнеру, щоб звернути на себе увагу, підкреслити своє невдоволення, виявити вдячність, співчуття, підбадьорення, продемонструвати свою перевагу і т.д. Посилення впливу вправ на акторську уяву можливе, якщо йти не від обставин до дії, а навпаки, від заданої дії до її виправдання відповідними обставинами. У цьому випадку педагог підказує студенту не умови виконання дії, а характер самої дії. Наприклад, треба обережно відчинити двері. Вдаючись до такої дії, студент сам знайде мотивуючі обставини. Припустимо, він відчиняє двері, щоб підслухати цікаву для нього

розмову або непомітно передати записку товаришеві. Якщо ж запропонувати студенту розкрити двері стрімко, то уява запрацює в іншому напрямі: він увірветься в аудиторію, щоб сповістити про пожежу чи іншу подію, що вимагає негайних дій присутніх.

Цікавий приклад акторської вправи імпровізаційного типу наводить М.Чехов у своїх спогадах про Є.Б.Вахтангова, який починав свою імпровізацію без попереднього плану. Перша, випадкова дія давала імпульс його фантазії. Він бачив, наприклад, на столі олівець, брав його в руки, і те, як він робив це, ставало для нього першим із багатьох подальших моментів. Рука його незграбно бере олівець, і негайно обличчя і вся фігура змінюються: переді мною стоїть простакуватий парубок. Він збентежено дивиться на свою руку, на олівець, повільно сідає до столу і виводить олівцем ініціали... її імені. Простакуватий парубок закоханий? На обличчі його з'являється рум'янець, він знічено дивиться на ініціали і знову, й знову обводить їх олівцем, доки ініціали не перетворюються на чорні безформені кола. Очі парубка повні сліз, він любить, він щасливий, він сумує за нею. Олівець ставить велику крапку і парубок йде до дзеркала, що висить на стіні. Почуття охоплюють його душу і відбиваються в очах, в кожній із рис обличчя, у всій фігурі... Він любить, він сумнівається, сподівається, він хоче виглядати кращим, красивішим....Сльози течуть по його щоках, обличчя наближається до дзеркала, він вже не бачить себе, він бачить її, тільки її одну, і парубок в дзеркалі отримує гарячий поцілунок від парубка перед дзеркалом. У цій вправі розкрита природа акторського уявлення, яке народжується у процесі самої дії, а не внаслідок приблизного фантазування з приводу дії. Розвиваючи акторське уявлення для відтворення запропонованих обставин, не слід відриватися від реальності, відкидаючи її чи замінюючи повністю вимислом.

Так, ставлячи перед собою умову: «якби я знаходився в лісі...», не треба уявно переносити себе в якийсь уявний ліс, а лише переорієнтуватися в навколишньому оточенні і уявити реальні об'єкти, надаючи їм нових ознак. В уяві актора стільці й столи можуть перетворюватися на дерева

й куші, обшарпані стіни — на стовбури дерев, світильники чи плафони — на звисаюче гілля, килимок — на квітучу галюцину чи заболочену місцевість і т.п. Перетворення навколишніх предметів не вимагає галюцинацій, а тільки іншого сприймання і ставлення до них.

**Четвертий етап** засвоєння основ акторської майстерності — безпредметні дії, або дії з уявними предметами.

Акторське мистецтво на естраді зумовлене обставинами концерту. На сцені артист естради, як правило, працює без декоративного оформлення, реквізиту, без гриму. Йому доводиться працювати навіть не в костюмі персонажа, а маючи тільки одну його деталь, а замість реквізиту — уявні предмети. Тому на заняттях з акторської майстерності робота над вправами з уявними предметами повинна мати постійний тренувальний характер. Суть вправ полягає в тому, щоб, не тримаючи в руках предметів, відчувати їх лише уявно і виконати з ними фізичні дії, ніби ці предмети справді в руках. Наприклад, шити, не маючи в руках голки й тканини; малювати картину, не тримаючи в руках пензля і фарб; курити, не маючи сигарет і сірників; чистити картоплю, не маючи в руках ножа і т.д.

У житті ми не пам'ятаємо подробиць багатьох незначних дій, бо виконуємо їх, зазвичай, механічно. Якщо виконувати безпредметну дію уявно, то переконаємося, скільки подробиць втратили: не відчули в руках предмета, його ваги, форми, деталей. Тому спочатку студентам пропонується будь-яка проста безпредметна дія, наприклад: запалити сірник, вийнявши його з коробки, зав'язати краватку, втягнути нитку в голку, налити води в склянку і т.д. Працювати над цими вправами слід вдома, спочатку виконавши їх із справжніми предметами, а далі без них, потім знову повторити з предметами. Так треба повторювати кілька разів, перевіряючи відчуття для того, щоб запам'ятати м'язами, що значить — взяти предмет, покласти його, повісити, зняти.

Найважче вдається показати підняття ваги. Ці вправи слід особливо ретельно відпрацьовувати. Якщо ж по ходу дій доведеться їсти чи пити, важливо показати відчуття смаку. Наприклад, якщо ви їсте морозиво, відчуйте його

температуру і солодкість, а якщо лимон, — його кислий смак.

Безпредметні дії, а точніше, — дії з уявними предметами, вимагають зосередженості, уяви, спостережливості, пам'яті на раніш пізнані відчуття, логіки, послідовності і т.п. Завдяки можливості точного контролю, вони можуть бути доведені до абсолютної правди, а отже, й до віри у правдивість здійснюваного, тобто до моменту, коли у процесі творчості вступають у взаємодію органічна природа студента та його підсвідомість. Не обтяжені складним психологічним змістом, ці вправи можуть бути виконані точно і технічно досконало. Відпрацьовані дії (наприклад, випити склянку води) поступово обростати удосконалюватися за допомогою тих чи інших «якби». Відпрацьовану дію треба вміти виконувати в різних обставинах, що змінюють характер і забарвлення дії, але залишають її логіку і послідовність виконання майже без змін. Робота над вправами з уявними предметами і доведення їх до етюдів передбачає такі етапи:

- оволодіння технікою безпредметної дії (наприклад, написання листа, тобто поводження з папером, ручкою, чорнилом і т.д.), ретельне вивчення логіки і послідовності кожної найдрібнішої складової дії і всієї дії загалом;
- доведення техніки поводження з уявними предметами до досконалості, поступовий перехід від свідомих зусиль волі до автоматичних дій;
- усвідомлення кому і для чого пишеться лист; при цьому цікавіше написати лист-скаргу, ніж, наприклад, знімати копію з ділових паперів — перше диктує цікаву логіку поведінки з можливими елементами комічного і створює перешкоди, які не виникають у іншому випадку; німа розмова з самим собою складає основу логіки дії при написанні скарги, а техніка написання листа відступає на другий план;
- добір типових, найвиразніших деталей як самої техніки написання скарги, так і поведінки людини, яка пише її.

Вправи на дії з уявними предметами для естрадного виконавця мають таке ж значення, як гама для піаніста, во-

калізи для співака, як тренувальний станок для танцівника. Щоб переконатися у корисності таких вправ, візьмемо ще один приклад, але вже з урахуванням специфіки естради. Студент М. отримав творче завдання — показати підготовку до прийому гостей. Він захоплено показав всі уявні предмети: рухав стільці, стіл, розкішним жестом накrywав його уявною скатертиною, «розставляв» тарілки, ножі, виделки, чарки і особливо був уважний до одного місця за столом — прибор поставив найкращий, виделку поміняв тричі і все придивлявся, чи зручно буде співрозмовнику. Нарешті, вийняв з букета на столі найкрасивішу, на його погляд, квітку і поставив її в келих перед загадковим прибором. Дії студента у вправі були підпорядковані єдиній меті — домогтися у дівчини взаємності. Багато з його вчинків не були передбачені програмою дій і виникли внаслідок його зосередженості на головній меті, усвідомленій ним ще до виходу на сцену. Студент «програвав» події майбутньої зустрічі, намагався кожним своїм вчинком усунути всі перешкоди на шляху до мети. Вправа зроблена за всіма вимогами і канонами класичної школи. Як же тепер надати цим вправам специфіки естради? А ось як: студентові пропонується порадитися з глядачем, зізнаючись у своїй таємниці, пояснюючи свої вчинки, передбачаючи їх наслідки, передбачаючи різні варіанти зустрічі: прийде — не прийде, спізниться — не спізниться. Що їй сказати, як зняти пальто, як показати кімнату, як не бути нав'язливим, як не образити неуважністю інших гостей. Паралельно, відпрацьовуючи варіанти зустрічі, розставляти посуд, приміряти нову краватку і т.д.

Внаслідок репетицій народжується варіант ліричного естрадного монологу, причому, відпрацьовується не текст, а лише послідовність вчинків. Подібні вправи впритул підводять студентів до засвоєння законів спілкування естрадного артиста з глядачем, оскільки глядач — партнер актора. Це неодмінна умова акторської гри на естраді.

**П'ятий етап** — засвоєння основ акторської майстерності, він передбачає:

- створення і виконання вправ імпровізаційного характеру;

- імпровізації на тему музики і втілення її в конкретних діях.

I. Артисти естради ніколи не знають, що відбудеться в наступну мить їх перебування на сцені, оскільки естрадні видовища, як і їх втілення, мають імпровізаційний характер. Тому артист естради повинен реально оцінювати реакцію глядачів на свій виступ, знаходити вихід із найнесподіваніших ситуацій, що трапляються під час концерту.

Враховуючи це, студенти на заняттях з акторської майстерності зобов'язані:

- тренувати волю і винахідливість;
- тренувати уяву і фантазію;
- передбачити і уникнути моментів несподіванок.

Набуття таких якостей можливе за умови постійного тренінгу, заснованого на вправах імпровізаційного характеру. Приклад: всі студенти є учасниками естрадно-циркового видовища. Хтось бере на себе функцію конфєрансьє і починає концерт: оголошує номер і називає ім'я виконавця — студента, який мусить тут же, імпровізуючи, але з усією відповідальністю і серйозністю, продемонструвати глядачам свою майстерність. Одним доведеться бути виконавцями старовинних романсів, іншим — акробатичних трюків чи циркових номерів, комусь — зображувати групу дресированих тварин, розігрувати клоунаду, виконувати танець маленьких лебедів або модний ексцентричний танець.

Отже, для прикладу, пропонується виконати ще одне завдання імпровізаційного характеру. Сьогодні на сцені київської опери відбудеться заключний концерт відомих солістів італійського театру «Ла Скала». Бажаючи побачити його штурмують театр. Серед глядачів завжди є ті, хто запізнюється, і ті, хто чекає. Молодий хлопець оглядається на всі боки, раз у раз переходячи з місця на місце. Він чекає дівчину, вона запізнюється. За ним спостерігає блондинка, яка весь час звертається до всіх із запитанням — чи немає зайвого квитка. Лунає останній дзвінок. Контролер квапить публіку, попереджаючи про початок концерту. Тоді блондинка звертається до юнака з проханням поступитися їй своїм другим квитком. Озирнувшись ще раз, він подає



їй квиток. Вона рішуче бере його і відкриває сумочку, щоб розплатитися. Але юнак так само рішуче відмовляється від грошей і, взявши її під лікоть, веде до входу. Вона влячно посміхнулася і... обоє завмирають на місці: до них підбігла задихана брюнетка і звернулася до хлопця. Той зупинився розгублений... Зав'язується конфлікт. Подальший його розвиток залежить від взаємодії між трьома партнерами. А це, в свою чергу, визначиться обставинами, які ще необхідно уточнити. Можливо, зрозумівши, що її кавалер поступився квитком іншій дівчині, скривджена брюнетка відмовиться йти з ним на концерт. Може, блондинка, зрозумівши, в яку скрутну ситуацію потрапив юнак, поверне йому квитка, або він запропонує дівчатам піти удвох. Можливо, що контролерка, зглянувшись, пропустить усіх трьох і т.п. Імпровізаційний характер вправи дозволяє найрізноманітніші розв'язки. Тут неминучим є момент випадковості, який не завжди веде до найкращого вирішення. Але це надає імпульсу до імпровізації, яка активізує фантазію, волю і винахідливість студентів. Властива імпровізації первинність сценічного процесу допомагає досягати найбільшої органічності поведінки.

II. Велике значення у практиці акторської майстерності має музична освіта, адже музика допомагає відчувати безперервну лінію розвитку думки, почуття, дії, їх поступове наростання, кульмінацію і спад. Вона допомагає виховати в актора витончене відчуття ритму, так необхідне йому для творчості. Виключне значення музики і для розвитку елементів зовнішньої артистичної техніки: голосу, мови, пластики, танцю і т.п.

Музично-ритмічне виховання починається з найпростіших вправ. Серед них, зокрема, такі:

1. Виберіть будь-який музичний уривок або невеликий музичний твір, підніміться на сцену або станьте перед аудиторією і спробуйте послухати музику; постарайтеся забути про глядачів, пригадайте, коли ви чули цю музику востаннє, яке враження вона справила на вас, прислухайтесь, як розвивається мелодія.

2. Постарайтеся ходити, виконувати будь-яку роботу або просто здійснювати якісь дії під музику, в її ритмі; ви по-

мітите, як ваша поведінка набуде нового значення, забарвлення, немов настрій музичного твору зливається з вашим.

3. Так, ви слухаєте знайому пісню. Спробуйте пригадати, де, коли, за яких обставин ви вже чули її, який у вас тоді був настрій? Спробуйте повернути цей стан, пережити його знову. Вправа добре тренує емоційну пам'ять. Причому, в цьому випадку емоції викликані музикою.

4. Кожному студенту пропонується «про себе» співати пісню, далі, за сигналом, заспівати її вголос, потім — продовжувати співати її так само «про себе». Завдання цієї вправи — не втратити мелодії в той момент, коли інші учасники вправи співають інші пісні. Використовується ще й такий варіант: одна й та ж пісня співається хором, а потім, за сигналом, співається «про себе», за іншим сигналом — виділяються лише окремі голоси.

5. Наступна вправа виробляє вміння перейти з одного темпу на інший, поступово підвищуючи або знижуючи інтенсивність дії. У музиці це називається крещендо і димінундо. Якщо спостерігати за цим на прикладі одягання, то можна почати одягатися неквапливо, маючи при цьому достатній запас часу. У процесі одягання може виявитися, що годинник, на який я орієнтувався, зупинився, і це змусить мене поквапитися. Я змушений буду перейти на інший, швидший темп. Переконавшись, що все одно запізнився і поспішати марно, я повернуся до попереднього темпу дії. У житті, а отже, й на сцені бувають випадки поєднання трьох і більше ритмів одночасно. Наприклад, співак, акомпануючи собі на роялі, співає в одному ритмі, а грає пальцями правої руки в іншому, бере акорди лівою рукою, управляє педаллю теж в інших темпах.

На заняттях з акторської майстерності необхідно, щоб студенти не тільки рухалися відповідно до ритму музики, а й могли пояснити її зміст, виправдати свої рухи. Проста зміна темпу руху (від ходіння по цілих нотах, до ходіння по половинних і чвертних нот) повинна мати певне внутрішнє обґрунтування. Наприклад, я спокійно прогулююся по бульвару. Пішов швидше, бо помітив знайомого, якого хочу наздогнати, і нарешті, щоб перегородити йому дорогу, перейшов на швидкий темп (четверті або восьмі доли

ноти). Музика визначає не тільки темп, а й характер руху, і отже, ритм дії. Музику не можна сприймати лише як команду до дій, мати її тільки за ритмічну основу. Треба вчити студентів слухати і чути музичну фразу, співвідносячи її з дією, що також, як і музична фраза, має свої початок, розвиток, кульмінацію і завершення. Тільки тоді дія стане по-справжньому музичною. Г. Нейгауз вважав, що музика — мистецтво звуку. Вона не дає зримих образів, не говорить словами і поняттями, а тільки звуками, але виражає все так ясно і зрозуміло, як і слова, поняття і зримі образи. Її структура така ж закономірна, як і структура художньої словесної мови, як композиція картини, архітектурної споруди.

Музика — могутній ефективний подразник емоційної пам'яті людини, вона викликає в її свідомості певне бачення, підпорядковує рух думок певним заданим в ній ритмом, здатна впливати на зміст внутрішніх роздумів.

Наступне завдання — прослухати певну мелодію, пережитися настроєм музики і виразити пластично основні емоції. При цьому часто народжуються цікаві пластичні монологи-імпровазації без слів. Прослухавши мелодію, спробуйте відчувати настрій композитора, уявити обставини, що викликали до життя цю мелодію. Вам у цьому допоможе власний досвід. Ця вправа добре тренує не тільки емоційну пам'ять, а й фантазію. І якщо після неї вам доведеться повторити цю мелодію або заспівати пісню, ви вже співатимете її не механічно, вона стане близькою для вас, бо викликала певні спогади. Таким чином, від музичних вправ, фантазій на теми музики можна перейти до створення ритмічних етюдів-пантомім.

**Шостий етап** — доведення імпровазаційних вправ до форми етюдів. У процесі вивчення основ акторської майстерності вправи виконуються студентами як свого роду «вокалізи, екзерсиси» з суто тренувальною метою. Найцікавіші вправи відпрацьовуються до рівня етюдів. І якщо оригінальний задум етюдів досконало втілюється, набуває художньої значущості, народжується естрадний номер певного жанру. Проте між навчальними вправами і етюдом є суттєві відмінності. У музиці, наприклад, вправа має суто

технічні завдання: досягнення плавності, ритмічності, чіткості, динамічної різноманітності і т.п. Етюд як твір для удосконалення виконавської техніки має свій художній зміст, логіку музичного розвитку.

На відміну від музичного, сценічна вправа не обмежується суто технічними завданнями, вона включає окремі елементи творчості. Якщо музична вправа регламентована нотним текстом, то сценічна, як правило, є імпровазацією, відгуком на поставлене завдання. Виконавець вільний у виборі логіки дій, вибудовуючи її щоразу заново, залежно від обставин, у яких відбувається дія. Сценічний же етюд передбачає відібрану і зафіксовану послідовність розвитку подій і поведінки дійових осіб. У тренувальних вправах на оволодіння елементами артистичної техніки ще немає чітко вираженого надзавдання. Його заступає на початкових етапах творча мета: оволодіти технікою майбутньої професії. В основі ж етюдів неодмінно лежить художній задум і певне, хай найпростіше, надзавдання, що визначає наскрізну дію. «Надзавдання» і «наскрізна дія» — ці два терміни не існують один без одного і стосуються вони як ролі, так і п'єси, спектаклю.

Надзавдання і наскрізна дія, вважав К.С. Станіславський, є головною життєвою суттю, артерією, нервом, пульсом п'єси... Надзавдання (хотіння), наскрізна дія (прагнення) і виконання їх (дія) творять творчий процес переживання. Отже, з етюдів виключається елемент випадковості в розвитку події, при цьому він має вже певні ознаки художності, які у вправах або зовсім відсутні, або зустрічаються як винятки.

У вправах імпровазаційного характеру дії будуть виконуватися вперше; в етюдах де фіксується логіка дій, вони повторюються. Тому етюд має інше завдання. При кожному його повторенні до відомих уже фактів, подій слід ставитись як до таких, що виконуються вперше. У вправах увага студентів фіксується то на одному, то на іншому елементі сценічної дії, в етюдах же активізуються всі елементи. Переростання вправи в етюд відбувається послідовно й логічно: вправа поступово збагачується запропонованими обставинами, уточнюється подія, виникає сюжетна канва,

визначається творча мета, намічається лінія наскрізної дії, увиразнюється логіка поведінки дійових осіб. Звичайно, в кожному виді мистецтва є своя специфіка створення етюдів. Так, у педагогічній практиці К.Станіславського музичні вправи переростали в музичні етюди двох типів: до перших належали етюди, де музика визначала темп і ритм дії, уточнювала запропоновані обставини, надавала дії відповідного емоційною забарвлення; інший тип — музичні етюди, створені на основі музичного матеріалу. Тут музика не тільки ілюструє й супроводжує дію, а й підказує для неї тему й сюжет. Робота починається з прослуховування твору, далі перед студентами ставиться завдання — відтворити образи, асоціації, обставини, викликані музичним твором. Отже, йдеться про цілеспрямоване сприймання музики як активного творчого компоненту сценічної дії.

К.Станіславський вимагав, щоб актор умів перекладати музику на мову дій і втілювати її за допомогою музики. Якщо ж його фантазія не відгукується на такі «підказки», йому пропонується після прослуховування п'єси здійснити ряд найпростіших фізичних дій: наприклад, увійти до кімнати, підійти до столу, сісти, встати, перегорнути книгу і т.п., суворо дотримуючись при цьому музичного ритму і темпу. Такі фізичні дії можуть стати ще сильнішим збудником фантазії, яка підкаже відповідну логіку поведінки.

Робота над етюдами повинна відбуватися паралельно з тренувальними вправами. Етюди — миттєві замальовки з навколишнього життя, вивчення людських характерів — найбагатіший матеріал для пошуку творчої теми кожним студентом, причому, пошуку самостійного, тоді він є автором власного сюжету для етюду. Провідна думка етюд повинна виражатися засобами естради. Іншими словами, необхідно шукати безпосереднього контакту з глядачем, знаходити яскраву форму викладу, уміти додати елементи ексцентрики. Тобто роботу над етюдом бажано максимально наближати до роботи над естрадною мініатюрою, скетчем, репрізою. Краще розпочинати не із сценаріїв, складених студентами, а з розвитку і поглиблення найвиразніших вправ, породжених імпровізацією. Поглиблення вправи не означає ускладнення чи розвитку їх фа-

були. Навпаки, слід віддавати перевагу найпростішим сюжетним побудовам, не перевантажуючи їх надмірною кількістю фактів. Важливо, щоб зміст етюдів живився реальними спостереженнями.

**Сьомий етап** — правдива сценічна поведінка в етюді. Свобода і органічність поведінки студента можлива у близьких чи відомих з власного досвіду обставинах, що викликають в пам'яті певні асоціації, збуджують уяву, що захопить вас і розбудить інтерес до дії. Якщо ви почали діяти, вважав К.Станіславський, значить сприйняли об'єкт, повірили в нього, пов'язали себе з ним.

Завдяки навичкам, набутим під час роботи над вправами, студенти сприймають об'єкт і вірять у нього, тобто живуть внутрішніми монологами в роботах, де використовується знайомий життєвий матеріал. У таких етюдах вони з самого початку підсвідомо наслідують особистим ставленням до явищ дійсності. Робота над такими етюдами важлива, бо привчає майбутніх акторів і режисерів послідовно і до кінця проживати кожну мить сценічного буття, аналізувати власне бачення розвитку подій, зосередивши увагу на послідовності об'єктів, на живих оцінках і пошуку найпростіших психофізичних дій. Звернемося, наприклад, до етюду студентки С. «Халтура»: цех маленької фабрики... У цеху гул і шум — розмовляти майже неможливо. Дві дівчини-робітниці чекають пам'ятні значки. Одна працює дуже повільно, довго придивляючись, перш ніж тихенько стукнути молотком, хмуриться, кусає губи перед кожним ударом, а вдаривши, розглядає зроблене дуже уважно — через збільшувальне скло, іноді усміхається, беззвучно наспівуючи щось... Інша — штампує впевнено й швидко, молоток її стукотить безперервно — гора значків перед нею росте... Зупинилася — заготовки кінчилися, потяглася, подивилася на відстаючу, поглянула на годинник — зміна закінчується. Стукотить по столу, щоб привернути увагу «копуші», але та, поглинена роботою, не чує. Ударниця змахує в ящик значки, дістає з сумочки пудру, гребінець, помаду. Подивилася в люстерко і побачила в ньому молодого чепуристого майстра — закінчилася зміна, він прийшов приймати роботу. Ударниця продовжує наводити красу і чекає, доки

майстер перерахує значки, відповідаючи упевненою, кокетливою усмішкою на його погляди. Майстер закінчує підрахунок, робить відмітку у своєму блокноті, довго тисне руку ударниці і прямує до «відстаючої». Та обережно присуває до нього невелику купку значків і лупу. Майстер здивовано дивиться на жалюгідну кількість виготовлених значків, на лупу, висуває ящик із заготовками — той майже повен... Дивиться на дівчину — вона опустила очі, крутить в руках молоточок... Він презирнувся з ударницею, яка здивовано знизала плечима, — заховав блокнот, нахилився над столом, губи його ворушилися, хоч через шум у приміщенні нічого не чути. «Відстаюча», не розуміючи, киває головою. Видно по губах, що майстер лається і погрожує... У цей час в цеху з'являється замовник. Майстер поспішає йому назустріч, тисне руку, веде до стола ударниці, показує гору значків, замовник, усміхаючись, киває... Дістає з кишені лупу... Дивиться один значок, другий, третій, четвертий.... Обличчя його похмурнішає, він обурено відсуває значки. Крізь шум можна розібрати слова: «Халтура вона і є халтура!» Розгніваний, він підходить до іншого столу, тієї, що вважається відстаючою: один значок, другий... Розглядає крізь лупу... Згрібає всі значки з її столу до себе в дипломат, мовчки тисне їй руку, несподівано цілує... Майстер поспішає за ним. Дівчата дивляться одна на одну, «відстаюча» знов починає тихенько постукувати молотком, «ударниця» зібралось було йти, кілька разів мазнула носа пуховкою... Повільно підійшла до «відстаючої», через плече спостерігає за її роботою. «Відстаюча» голосно наспівує і продовжує працювати.

Ще один етюд з можливістю його комедійного викладу: дівчина працює продавщицею в книгарні. До магазину заходить знайомий юнак. Він спостерігає, як вона швидко і вміло розкладає на прилавку книги. Дівчина його не бачить, він стоїть в нерішучості, але з усього видно, що хоче сказати про свої почуття. Звичайно, починати цю розмову на роботі у дівчини — не діло. Але як бути, якщо людина соромлива і, зібравшись з духом, нарешті наважується заговорити про головне?! Він рушив до столу, але зупинився. Дівчина (назвемо її Валя) помітила свого знайомого і

зрозуміла, що він прийшов до неї з якоюсь серйозною розмовою. Вона уважно, не припиняючи роботи, спостерігає за ним. Юнак, переминаючись з ноги на ногу, дивиться на Валу з ніжністю і любов'ю. Помітивши, що вона побачила його, рішуче підходить до прилавка і зупиняється як укопаний. Погляд у нього переляканий.

— Валу!

— Що?

— Волосся у тебе фарбоване!

— Так, а що?

Валя розгубилася.

— Валу!

— Що?

— Значить, ти мене дурила?!

— Ні, а що?

— Валу!

— Що?

— Я ж думав, ти — блондинка.

І раптом хлопець у відчаї кричить: «Обдурила!» «Обдурила!» Злякавшись свого крику, він тікає. Валя від несподіванки починає здригатися і сміятися. Раптом юнак повертається, плигає на стіл, де розкладені книги, і захоплено вимовляє: «Так ось ти яка?! Тому я й люблю тебе!» Зістрибує на підлогу, стає перед Валею на коліно і читає вірш (чи співає пісню) про любов.

Етюди прості, суть їх близька й зрозуміла студентам. У таких роботах вони пізнають закони розвитку дії, тренують елементи внутрішньої і зовнішньої акторської техніки, розвивають уміння цікаво і несподівано бачити подію в етюді, нехай навіть камерну. Етюди поєднують артистичну техніку і сценічний метод, вони розвивають елементарні навички роботи актора над собою і підводять до наступного етапу — до роботи над образом.

**Восьмий етап** — початок роботи над образом з урахуванням специфіки естради. Основа для створення будь-якого образу на естраді — особистість конкретного виконавця і авторський матеріал, що підкреслює неповторність особистості актора. Тому майбутнім режисерам естради необхідно на цьому етапі навчання розвивати в собі уміння



безпомилково відчувати неповторну інтонацію автора, вивчати закони органічної дії в обставинах, запропонованих автором твору, — естрадним драматургом, поетом, письменником, художником, композитором.

Керівником внутрішньої лінії, внутрішніх зразків, внутрішніх завдань, зерна, наскрізної дії є автор, вважав В.І. Немирович-Данченко, його треба вивчати, до нього підходити і йому підкорятися. Як навчити студента правильно засвоювати авторський матеріал? При ознайомленні студентів з драматургічним чи іншим літературним твором, над яким вони працюватимуть, надзвичайно важливим є співпереживання кожного з них як основа психології творчості. Захоплення твором, коли актор живе, діє і переживає спільно з його героями, розвиває бажання взяти на себе роль певного персонажа, засвоїти його систему відносин з іншими людьми, явищами, подіями, тобто — досі нову для актора систему життєвих цінностей. Цю особливість, властиву від природи кожній творчій людині, необхідно розвивати і тренувати в собі майбутнім режисерам естради.

Уміння пізнавати світ, створений уявою письменника, проникати в думки і переживання художника, природу його почуттів дозволяє актору прожити життя його героїв, відчувати їх радощі. «Мої герої для мене цілком реальні люди, з якими я постійно зустрічаюся. Вони весь час живуть у мені... Ці люди... — частина мого світу», — говорив Уільям Фолкнер. Те ж саме повинен відчувати і актор по відношенню до своєї ролі.

Майбутнім режисерам, починаючи роботу над авторським матеріалом, необхідно уважно аналізувати думки автора, втілені в словах і роздумах його персонажів. Наприклад, не можна грати Хлестакова, не враховуючи ремарки Гоголя про його «легкість в думках незвичайну». Щоб зрозуміти природу такої «легкості», актору і режисеру необхідно осягнути логіку автора, безглуздість, абсурд і алогізм світу, створеного його художньою уявою, «світу, де все смішне й несерйозне, де серйозний тільки сміх». На естраді, працюючи над образом, необхідно приділяти особливу увагу лініям підтексту. Станіславський вважав, те, що в дії називають наскрізною дією, те в мові називаємо підтекстом.

Без нього слову немає чого робити на сцені. В момент творчості слово — від поета, підтекст — від артиста. Якби було інакше, — глядач не прагнув би театру, щоб бачити актора, а сидів би вдома і читав п'єсу».

Щоб тримати себе на лінії підтексту, на кожному новому етапі творчості слід щоразу переглядати створену уявою «кінострічку видінь», з якою цей підтекст пов'язаний. Зливаючи ці два поняття, Станіславський ввів у театральну практику термін «ілюстрований підтекст». Ілюстрований підтекст не є ілюстрованим текстом, тобто образним баченням вимовлених слів. Це видіння, що виражають справжні думки, почуття і наміри персонажа. Слова нерідко служать прикриттям, маскуванню справжніх думок і прагнень. При цьому ілюстрований підтекст може суперечити тексту. Саме в такій ситуації він є найвиразнішим, а отже, найзручнішим для вивчення.

Нагадаємо заключну репліку героїні чехівського водевілю «Ведмідь», який за ремаркою автора, завершується тривалим поцілунком: «Відійдіть геть! Геть руки! Я вас... ненавиджу! До ба-бар'єра!». Ці, здавалося б, ворожі, відштовхуючі слова вимовляються за інерцією, як відлуння недавньої сварки, але партнер сприймає їх як зізнання в коханні, як готовність до повного примирення. Такого роду протистояння тексту й підтексту нерідко застосовується в театральній і естрадній драматургії як комедійний прийом, причому, справжнє ставлення дійової особи до того, що відбувається на сцені, виявляється часто в її репліках «а part» (в бік до залу).

Так, приходиться, скажімо, несподіваний гість. Господар вигукує: «А дорогий мій, який я радий вас бачити!» — а про себе додає: «Біс забрав би цього дурня! Дуже він мені потрібен». У «Ревізорі» за допомогою цього прийому побудована перша розмова Городничого з Хлестаковим. Текст городничого має подвійне значення: ледве чи не в кожній репліці: один для вимови вголос, інший — такий, що виражає його підтекст, для вимови «вбік».

*Городничий* (вбік). Треба бути сміливішим. Він хоче, щоб його вважали інкогніто. Добре, припустімо, і ми злякалися: удаватимемо, ніби зовсім не знаємо, що він за людина. (Вго-

лос) Ми, подорожуючи у справах ось з Петром Івановичем Добчинським, тутешнім поміщиком, зайшли навмисне до готелю, щоб довідатися, чи добре тут проїжджим... І ось, ніби у винагороду, випадково — таке приємне знайомство.

*Хлестаков.* Я й сам дуже радий. Без вас я, зізнаюся, довго б просидів тут: зовсім не знав, чим заплатити.

*Городничий* (вбік). Так, розкажуй, не знав, чим заплатити! (Вголос) Чи наслідуюся запитати: куди і в які місця їхати зволите?

*Хлестаков.* Я їду в Саратовську губернію, у власне село.

*Городничий* (вбік). У Саратовську губернію! А? І не почервоніє! О, та з ним треба бути обережним. (Вголос) Хорощу справу зволите робити... і т.д.

Невідповідність тексту і підтексту створює комічний ефект. Він виникає шоразу, коли людина хоче щось приховати від іншого, прикидається не тим, ким є насправді, під виглядом люб'язності говорить колючі слова, критикуючи, — хвалить і т.п.

Як у житті, так і на сцені, найкращий спосіб проникнути у внутрішній світ людини — зрозуміти логіку її поведінки. Саме вона виявляє ті внутрішні мотиви, що спричиняють її вчинки, той підтекст, що прихований за словами тексту. Розуміння внутрішнього світу людини, її думок, вчинків і почуттів можливе за умови, коли актор і режисер не тільки зацікавлені раціонально, а й захоплені (емоційно) авторським задумом. Для розвитку справжнього інтересу до внутрішнього світу сценічного образу, для набуття навичок розгадувати неповторні індивідуальні особливості героя літературного твору призначена певна система педагогічних завдань і вправ.

Перед роботою над драматургічним матеріалом студентам пропонується таке завдання: виявити зміст внутрішніх монологів героїв з відомих живописних полотен, визначити, які мотиви змусили їх постати в мізансцені, зафіксованій художником. Перенесення на себе, на своє тіло, на свою нервову систему чужого задуму — процес нелегкий... У картині дається готова форма, треба бути максимально уважним до всіх деталей і вміти виправдати їх зсередини», — писала у свій час М.О. Кнебель.

Студент М. підготував етюд за картиною Н. Кустодієва «Булочник»: рум'яний, чорновусий, здоровий, енергійний молодий купець стоїть за прилавком як символ благополуччя, в оточенні пишних калачів, свіжоспечених, апетитних булок, сушок, баранок.

Як пояснити актору, виконавцеві ролі, готову форму, запропоновану художником? Можна, наприклад, передбачити, що це внутрішній монолог купця перед приходом відвідувачів. Про що може думати цей підтягнутий, ретельно причесаний, з підкрученими вусами, свіжо вмитий «булочник»? Ранній ранок. Ось — ось почнеться торгівля, в лавці — зразковий порядок, булки — свіжі, рум'яніших немає в усьому місті. Головна думка, що спрямовує всю внутрішню енергію булочника, диктує відповідні вчинки — як, якими ще засобами залучити до булочної все місто?.. У магазині-то все добре, та в прикажчиках куражу мало... Вчити їх та вчити! Зараз сам почну закликати, покажу клас... Ось і перший покупець. Нумо!.. Якими ж епітетами і примовками такий булочник розхвалює свій товар?! Як рухається, закликаючи покупців? Очевидно, його уроки торгівлі повинні бути вкрай артистичними, відбуватися у швидкому темпоритмі. Цей етюд, внаслідок продуманості деталей внутрішнього монологу і лінії поведінки, повинен бути зіграний з «поправкою на специфіку естради». Режисер спільно з виконавцем ролі зобов'язані знайти для «булочника» естрадну форму — безпосередній контакт з глядачем, яскравість і ексцентрику виражальних засобів. Для цього етюд включає такі події: до булочної заходить пристав і влаштовує сварку господареві. Виявляється, в одній із булок, випечених в цій уславленій булочній і поданих до сніданку губернаторові, був запечений тарган. Губернатор у великому гніві зараз прибуде сюди разом з дружиною. І «знахідку» привезе!.. Ця новина кардинально змінить поведінку булочника. Дійовий емоційний стан вмість набуде зримого пластичного еквіваленту. Булочник заметушився, звертаючись за підтримкою до покупців (до глядачів), його рухи набули особливої, не побутової пластики — це майже «танок з куплетами». У цьому темпоритмі він віддає наказ підмайстрам — у підготовлене до випічки хліба тісто висипа-

ти весь запас ізюму... Приїздить губернатор з дружиною. Показує булку з тарганом. Господар виправдовується: «Ізюм, ваше превосходительство. Новий сорт. Перша проба», — і, не моргнувши оком, з'їдає таргана.

Розуміння творчого надзавдання художника допомогло студентам правильно зрозуміти внутрішній монолог героя картини, цікаво обіграти сюжетну ситуацію і відчувати свою психофізичну природу. Ще однією спробою розгадати надзавдання й емоційне зерно у творі живопису, оволодівши внутрішніми монологами героїв картини, став етюд «Блакитні акробати» за картиною Пабло Пікассо. Картина створена в той період його творчості, коли геніальний художник із захопленням відтворював свято творчості у важкому труді балерини, акробатів, фокусників, циркачів, показуючи недоступну міщанам вищість творчого духу. Його «Блакитні акробати» повертаються у звичайне життя на одну секунду, щоб обтертися рушником, перевести дихання. І знову вихід. Це і тільки це — головна подія для артиста: все свято життя — там, за завісою. Сьогодні і щодня!

На одній із картин — крихітна артистична вбиральня за лаштунками цирку-шапіто, що наскрізь продувається вітрами. Арлекін тримає на руках маленького сина і заздрісно, ревниво спостерігає за дружиною-акробаткою, яка схилилася над мискою з водою, готуючись до виходу на манеж чарівною Коломбіною: — «Потримай!» Він тримає дитину, доки вона вмиється, одягнеться і вийде на манеж. Життя на контрастах — там маски, блиск, вогні, а тут — протяги, калюжа і ... «потримай!» Драматизм конфлікту закладено в самій назві картини — «Родина артиста».

Твори Пікассо сприймаються по-різному, викликають різні тлумачення. Для багатьох його «Акробати» — символ туги і відчаю — повитий блакиттю ночі. Та навіть коли картина завершена, вона продовжує й далі змінювати своє обличчя залежно від настрою того, хто її сприймає. Картина живе своїм життям, як жива істота, і зазнає тих же змін, що відбуваються з нами в повсякденному житті. Це цілком природно, бо вона отримує життя від людини, яка її споглядає». Це слова самого Пікассо. Тим самим він визнає за глядачем право на особисте сприйняття його живопису,

на виникнення найрізноманітніших асоціацій, пов'язаних з нею. Вдивляючись у картину, замальовки, малюнки, етюди, ескізи цього визначного художника-гуманіста, студенти шукали зримого пластичного еквівалента до роздумів дівчинки на кулі, Арлекіно і Коломбіни — акробата, музиканта. Так виникла ціла серія пластичних етюдів — «безмовних діалогів монологів» героїв картини Пікассо. Для них головна подія, мета і значення життя — зустріч з публікою, мить творчості. У роботі над етюдами, в пошуку «музики пластичних рухів» студентам допомогли навички володіння власним тілом, набуті у «розминках» при вивченні їх психофізичної природи.

Вгадуючи зміст і напрям думок героїв живописних полотен, героїв музичних творів, студенти розвивають здатність відчувати і розуміти емоційне зерно твору художника, поета, композитора, визначати його надзавдання. Пошук зовнішньої відповідності між багатством внутрішніх монологів і різноманітними формами його втілення переконує в тому, що артист естради повинен набагато більше, ніж в інших мистецтвах, турбуватися не тільки про внутрішній апарат відтворення переживання, а й про зовнішній, тілесний апарат, що правильно відтворює творчу роботу почуття — його зовнішню форму втілення, вважав К. Станіславський. Наприклад, студентам треба грати ролі акторів бродячої трупи «Балаганчика» за п'єсою О. Блока. У роботі над цим музично-поетичним спектаклем студентам з перших же занять слід ретельно розминати тіло в ритмах музики, примушувати себе розминати кожен м'яз, вчитися жонглювати, кидати ножі, перекидатися, постійно виконувати вправи на фізичні відчуття: холодно, вітряно, пішов сніг, почалася завірюха, а сховатися ніде. Тільки внаслідок таких копітких занять, постійно пам'ятаючи про запропоновані обставини життя своїх попередників — комедіантів, можна пробудити в собі прагнення бути схожим на бродячих акторів і прилучитися до чарівного, хисткого світу «Балаганчика».

В. Мейєрхольд у своїй статті «Балаган» затято не сприймає «інтелігентних читців», які підміняють комедіантів сучасними акторами, проти того, щоб п'єси «читали» в

«костюмах і в гримі», вимагав тих рис, якими повинен володіти актор, прихильник вічного мистецтва Балагана. Серед них — вміння танцювати, стрибати по сцені, «тримаючи на своїх плечах товстого Лікаря», і вміння змусити глядача плакати, а через кілька секунд — сміятися, вміння своїм тілом креслити на підмостках геометричні фігури, а іноді стрибати відчайдушно, весело, ніби літаючи в повітрі. І ще — найдосконаліше розмовляти, володіти безліччю ритмічних інтонацій.

Щоб переконливо обґрунтувати такі категоричні вимоги, пригадаймо ще раз родовід естради — блазні, скоморохи, ваганти... До того ж, для естрадного артиста найчастіше єдиний партнер — це глядачі, і діалог з ними вимагає особливої підготовки, гнучкості, рухливості, тренування психофізичного апарату, гостроти реакцій на зовнішні впливи, особливого наповнення «життя людського духа», розуміння того, що й на естраді створення образу захоплює актора цілком і він думає всією повнотою свого «Я». Ще Золя вважав: «Хто сказав, що думають одним мозком! — Всім тілом думаєш».

Цінність етюдів за авторським матеріалом полягає в тому, що логіка і характер дій поступово змінюють характер мислення, властивий виконавцям у повсякденному житті, наближають органічну природу студентів до світу авторського вимислу, орієнтують свідомість на роботу в сценічному образі. Робота естрадного актора над образом, як і робота актора драми над роллю, — цікавий і витончений процес, в якому не можна підмінити себе іншою людиною. Образ, створений автором, накладається у процесі роботи на реальну особистість актора і внаслідок цього створюється сценічний образ. Для відтворення справжнього «життя людського духа» в ролі актор, проникаючи у природу почуттів, природу мислення дійової особи, використовує, передусім, набутки своєї емоційної пам'яті. Власна доля актора, його психічний досвід, життєві враження, рівень духовного розвитку визначають масштаби і спрямування творчої уяви. Його фантазія починає активно працювати від зустрічі з одним персонажем чи його автором і дивно «мовчить», зустрічаючи чуже, незрозуміле в іншому творі.

Тому шукання кожним із студентів «свого автора», одностайно, друга мають бути надзвичайно активними і напруженими.

Від першого співпадання (чи неспівпадання) індивідуальності студента з внутрішнім світом, характером мислення, психологічним складом персонажа багато в чому залежить його подальша творча доля. Невдача, «чужа» роль, «чужа» пісня, «чужі» думки часто паралізують бажання грати, таке необхідне професіоналам театру й естради, породжують панічний страх перед «чорним порталом», про що й писав К. С. Станіславський. Боротися з подібними внутрішніми «вивихами» буває надзвичайно важко. Ось чому від майбутніх режисерів естради вимагається аргументувати, чому для першої своєї роботи вони обирають той чи інший літературний та музичний матеріал.

*Дев'ятий етап* засвоєння основ акторської майстерності — це організація думок в умовах сценічної дії, підкорення внутрішніх монологів певній меті, певним обставинам.

Студент виконує вправу на вільну тему. Педагогу необхідно спрямувати його увагу на те, щоб входження в коло думок і турбот, підказаних запропонованими обставинами, здійснювалося ще до виходу на сцену. Як ці думки і турботи проявляються далі у поведінці людини?

І. Сеченов писав, що в житті вся безкінечна різноманітність зовнішніх виявів мозкової діяльності зводиться зрештою до одного лише явища — м'язового руху. Чи сміється дитина, побачивши іграшку, чи усміхається Гарібальді, коли його виганяють за надмірну любов до батьківщини, чи тремтить дівчина при першій думці про кохання, чи відкриває Ньютон світові закони і записує їх на папері — скрізь остаточним фактом є рух м'язів.

Це необхідно враховувати й акторам у роботі на сцені. Віднайденню сценічного еквівалента слід надавати особливої уваги на всіх етапах засвоєння основ акторської майстерності. Наприклад, студент повинен показати такий етюд-вправу: підготуватися до вечірньої зустрічі гостей, серед яких буде дівчина, в яку він закоханий. Щоб допомогти студентові зосередитися на запропонованих умовах, він повинен уявити, як вранці голиться перед дзеркалом і вго-



лос повторює все, що хоче здійснити впродовж дня, перебираючи в пам'яті всі свої майбутні дії, аж до найдрібніших. Готуючись до виконання завдання, студент продумує досить чітку програму поведінки в майбутній вправі, де всі його внутрішні наміри знайдуть вираження у «м'язових рухах».

Так, у житті, прокидаючись, ми завжди хоча б приблизно плануємо свою поведінку, справи, які нам необхідно здійснити, — кого побачити, куди зайти, які при цьому можливі труднощі, перешкоди. Тобто на початку дня ми хоча б приблизно уявляємо, як він може завершитися. Смысл програмування своєї поведінки, передбачення її результатів залежить від життєвого і духовного досвіду людини, від її інтелектуального рівня, від особливостей нервової системи, нарешті, від значущості для її життя тих вчинків, які він має намір здійснити. Плануючи день у запропонованих обставинах етюду, студенти вчаться налаштовуватись на виконання активних сценічних дій, збагачувати ці обставини, розвивати їх.

Перехід від етюдів до роботи над авторським матеріалом повинен бути органічним, природним. Якщо на першому етапі навчання відпрацьовувалися такі найважливіші риси, як здатність емоційно, дійово мислити, існувати в умовах етюду, що поступово наближають органічну природу виконавців до авторського задуму, то тепер обставини життя, біографія, слова і вчинки героя пропонуються автором. Щоб відчувати особливості характеру героя, його емоційну сферу, щоб вільно орієнтуватися в усіх нюансах його внутрішнього життя, актору необхідно знати життєві враження персонажа, обставини його поведінки, розуміти внутрішній світ автора, творче над завдання твору.

У роботі над роллю одним з найефективніших прийомів нагромадження знань про свого героя є внутрішній монолог, в тому значенні, якого йому надавав В. І. Немирович-Данченко, тобто спосіб включення нервової системи актора у творчий процес. Найважливішим моментом проникнення у світ, створений уявою драматурга, в логіку поведінки героїв є творчий відбір запропонованих обставин. На початку роботи студенти, як правило, розуміють

їх тільки раціонально, «наговорюючи» робочі внутрішні монологи, розвиваючи і збагачуючи своєю уявою обставини життя героя.

Використовуючи внутрішній монолог для розуміння художнього характеру, студенти повинні, передусім, вчитися точно визначати запропоновані автором обставини, розвиваючи і збагачуючи їх відповідно до надзавдання твору і задуму спектаклю. До цього додається розробка одного з варіантів робочого внутрішнього монологу з найдокладнішим обдумуванням вголос плану дій майбутнього дня.

Передбачаючи події майбутнього дня для свого героя, продумуючи вголос від його імені («що зробив би я на місці Городничого, якби дізнався про приїзд ревізора»), тобто вживаючись в запропоновані обставини життя образу, захоплюючись багатьма «якби», студенти повинні пам'ятати: чим визначенішим є прагнення сценічного персонажа, тим інтенсивнішим буде пошук дій, необхідних для досягнення мети.

Робота над образом передбачає створення внутрішньої і зовнішньої характерності. Зовнішня характерність має для артиста естради величезне значення, оскільки на очах у глядача він демонструє часом дивовижні типижі. Тому робота над створенням зовнішньої характерності передбачає типову манеру поведінки, особливості рухів, ходи, міміки, жестів, голосу, вимови і, нарешті, гриму й костюма. Дуже часто елементи зовнішньої характерності виникають у актора інтуїтивно, за природним асоціативним зв'язком з елементами внутрішньої характерності. Вони підказуються самою логікою його поведінки. Додатковий матеріал для відтворення зовнішнього малюнка ролі дозволяє актору вивчити обставини епохи, побуту і т.п.

Якщо зовнішня характерність ролі не складається сама собою, інтуїтивно, то існують відомі прийоми, що допомагають актору створити специфічний характер поведінки і зовнішній вигляд сценічного героя. Для цього доводиться шукати потрібний творчий матеріал на основі власного досвіду, подібно до художника-живописця, який для свого задуму шукає живу натуру. Артист обирає з безлічі осіб, з якими зустрічається щодня, тих, хто так чи інакше нагадує

йому персонаж, роль, акцентуючи увагу на властивих їм особливостях. Крім того, кожен артист повинен, за словами Станіславського, збирати матеріал, що збагачує його творчу уяву. Для цього актору варто збирати (колекціонувати) картини, гравюри, фотографії, зразки гриму, живописні портрети чи опис їх у літературі. Такий матеріал дає йому творчий поштовх, збуджує пам'ять, нагадуючи їй добре знайоме, але тепер при забуте. Сценічний образ — це не що інше, як втілення наскрізної дії ролі, а характерність — це особливий характер поведінки людини.

**Десятий етап** — робота над образом у музично-поетичному спектаклі. Для прикладу, візьмемо спектакль, постановку якого автор цих рядків здійснив як режисер. Цей музичний спектакль за драмою О. Блока багато в чому був експериментальним. «Дивна» п'єса О. Блока «Незнайомка» майже не мала сценічної історії, вона традиційно вважалася «драмою для читання». Тому варто детальніше зупинитися на окремих моментах роботи над нею. Пильна увага до особи автора, його думок, у цей час його життя стала для мене першим поштовхом до розгадки цієї драми — новаторської в кожній своїй події, починаючи з польоту падіння прекрасної зірки Мрії і її блукань засніженими вулицями холодного Петербурга.

Лірична драма О. Блока «Незнайомка» — це сповідь ліричного героя. Про це попереджає і сам автор, підкреслюючи не побутовий характер п'єси. Це сповідь-спогад Поета про вічні шукання Мрії, про ілюзійність цих мрій, про невловиму жіночність.

Мрія-Марія, Марія-Зірка прийшла нарешті до Поета, але він так довго чекав, що очікування стало для нього важливішим за сам прихід Мрії. Воно спустошило Поета. Мрія прийшла й пішла, «залишивши в дурнях Поета й Астролога». Ця сповідь особлива, вона вимагає самозаглиблення героя, майже повного відмежування від зовнішніх впливів. Силою уяви Поет викликає картини і образи пережитого у своїй емоційній пам'яті. Він змушує себе вкотре пригадати картини появи і зникнення Незнайомки. Ці спогади знов і знов штовхають його до шинку, де він вперше відчув її наближення, женуть на околицю міста, де Ма-

рія говорила з ним, змушують його ходити в набридлі салони, де серед гостей він колись не зміг пізнати її. Болісно відроджуючи в пам'яті кожну деталь тієї, єдиної в його житті ночі, він переживає всі подробиці зустрічі з нею крізь «магічний кристал» уяви, віршованими рядками «затримуючи», фіксуючи власні спогади. Ліричний герой «Незнайомки» — це майже автопортрет самого О. Блока, хоч жоден автопортрет не є адекватним художнику. Це, швидше, творче уявлення художника про себе.

Сьогодні в театрі і в кінематографі є вдалі спроби відтворити утаємниченість процесу зародження образів у свідомості художника — таїнство творчого процесу. Подібну форму обрав О. Блок для своєї «Незнайомки»: яскраві спалахи поетичної уяви вихоплюють з пам'яті пережите, несподівано і химерно освітлюючи реальні образи.

Отже, для того, щоб студент, виконавець ролі Поета, відчув таїнство поетичної творчості, не вдаючись лише до зовнішнього дилетантського його зображення, він повинен зосередитися на емоційному зерні — «збуднику ролі», невпинно шукаючи в навколишньому оточенні, в людях співзвучності своєму настрою, іншими словами, — ритму і музики поезії.

Наблизитися до суті образу Поета, пізнати природу поетичної творчості студентам допоможуть такі завдання:

- вправи для передбачення «плану дня» від власного імені студента і в запропонованих обставинах його «сьогоднішнього» життя. За своїм «ранковим туалетом», плануючи вголос майбутній день, студент повинен був серед знайомих йому подій, предметів, імен, людей, вчинків шукати (також вголос) сюжети для етюдів за визначеною, заданою педагогом-постановником темою;
- виконуючи цю ж вправу, студент повинен фантазувати вголос — яку розповідь написав би за матеріалами подій його етюду певний письменник;
- обдумуючи вголос план сьогоднішнього дня, студент повинен паралельно відбивати пальцями ритм дії у задуманому етюді.

Лише після засвоєння цих вправ виконавець одержував

завдання — здійснюючи «ранковий туалет» блоківського Поета, думати вголос від його імені і в запропонованих обставинах уявляти чергове запрошення до світського салону.

У цій роботі часткове повернення до вправ необхідне для того, щоб не ставити відразу виконавцем непосильних завдань. Виховуючи у студента розуміння сутності його творчого пошуку, принципів відбору з навколишньої дійсності тих необхідних деталей, що творять канву найпростішого етюду, продумуючи ритмічний малюнок дії, ми допомогли виконавцеві наблизитися до розуміння суті творчої, поетичної зосередженості, коли зовнішня дія, зовнішнє спілкування тільки незначною мірою виявляють багатство внутрішнього життя.

Обов'язковою умовою успішного виконання цих завдань є абсолютна зосередженість на ролі. На жаль, здатність «виношувати» роль, не розлучатися з нею до і після репетиції у багатьох естрадних артистів або втрачена, або відсутня зовсім. М.О. Кнебель розказує, що К.С. Станіславський порівнював постійні внутрішні пошуки образу із станом людини, в мозку якої нав'язливо звучить якась музична тема: «Лягаєш спати — співаєш, встаєш — співаєш». Далі, коли будуть знайдені і визначені події та дійова партитура «першого бачення» кабачка, виконавець ролі Поета на індивідуальних репетиціях виконуватиме складніші завдання:

- думайте вголос від імені і в запропонованих обставинах життя Поета (перша подія в шинку — бійка шулерів і ображена жінка...);
- продумайте, чим мотивовані сьогоднішні шукання Поета, його блукання Петербургом;
- знайдіть у щоденниках Блока думки, що, на вашу думку, співзвучні його сприйняттю таких подій;
- обдумуючи вголос події вечора, замініть, де вважаєте за потрібне й можливе, власні слова словами Блока.

Після того, як у такий спосіб продумані всі події першого «бачення» образу Поета, виконавцеві слід запропонувати на загальній репетиції весь текст ролі проговорити тільки своїми словами, а внутрішній монолог продумати

вголос, наскільки це можливо, тільки словами Блока взяти з його щоденників. В репліках, переданих виконавцем своїми словами, виразно постає його розуміння суті конкретної події п'єси, його ставлення до подій у шинку, відчуття свого права сказати: «Что пока — я? Только — видел кое-что в снах и наяву, что другие не видели».

Яким постане перед виконавцем ролі Поета той єдиний у житті вечір? Що він напише потім про нього?

«Увечері збудження. Піду бродити. Безмовне дно морське — місто. Щось творитися в ньому... Вештаюся по всьому місту... Місто жахливо діє, ночі тепер безкінечні. Холодно, різко... Ніч глуха, близько дванадцяти...»

Столики, за якими п'ють, палять, грають у карти відвідувачі шинку. Знизу, з підвалу, де відбуваються розгнущдані сварки, чути крики, жіночий плач. Видіння цього шинку, як нав'язливий мотив, виникають у свідомості поета... Настирливо грала шарманка. На шарманці горіла свічка. Капав віск. І здавалося, всі рухаються, б'ються, навіть розмовляють в якомусь дивному танці. Коли увійшов Поет, він побачив за столиками осоловілих п'яниць, їх «манекенних» подруг, плаваючі в диму вогники свічок. І на цьому тлі його думки:

«.. два зухвалих, пильних і веселих... Ці жахи в'ються довкола мене весь тиждень — звідусіль з'являється страшна пика, ніби хоче сказати... «Аааа...ось ти який?.. Чому ти напружений, думаєш, робиш, будуєш, навіщо?» Такий весь натовп на Невському. Я постійно один... виснажені нерви...погані сни. Знаю все, що треба робити: віддати гроші, розкаятися, роздарувати смокінги, навіть книги. Але не могу, не хочу. Весь світ наш сповнений ніччю... холодно... Безумство, безумство і захоплення...»

І підступили до горла Поета «рядки з кров'ю»:

Ночь, улица, фонарь, аптека,  
Бессмысленный и тусклый свет  
Живи еще хоть четверть века —  
Все будет так. Исхода нет.

Фрагменти наведених «робочих» внутрішніх монологів для виконавця написані за матеріалами щоденника О. Блока. У подальшій роботі над роллю вони мали б визначати

рух і зміст його власних думок, викликаних і спрямованих обставинами поетичної драми.

В.І. Немирович-Данченко пропонував акторам під час роботи над віршованим текстом ролі вживатися у підтекст, знаходити в собі відлуння всього його змісту в усіх тонкощах, в усій чарівності, у всіх подробицях психології..., знаходити так, щоб потім, коли треба заговорити віршами ролі, стало легко й вільно.

Часто найважливіша для подальшої життєдіяльності людини думка «з'являється» миттєво — у зовнішній нерухомості очей, рук, в зупиненому диханні. І глядач може стежити за процесом народження думок, що володіють актором, якщо його зовнішня техніка адекватна внутрішній. Щоб відтворити на сцені процес творчості, виконавцеві ролі Поета доводиться відмовитися від випадкових жестів і лишити один, той єдиний, що виражає суть напруженого внутрішнього життя Поета. У житті «людського духа ролі» повинен брати участь весь психофізичний апарат актора. Тут згадується незабутнє вибігання Ф.Шаляпіна в «Борисі Годунові» — «Цур, дитя!» його неможливо придумати за столом. Тут стільки ж фантазії, думки, скільки й вигадки рук і ніг. Без них не було б цих незрівнянних рухів. Вони ними складаються, знаходяться, вибираються — так вважав С. Ейзенштейн.

Працюючи над образами в музично-поетичних спектаклях, студенти розвивають здатність вільно, цікаво, розкуто відчувати себе у світі поезії, знаходити музичний і пластичний еквіваленти думкам поета. Поетичний твір диктує акторам темпоритми, що не мають нічого спільного з повсякденною дійсністю. У роботі студента над образом виховується навички, що допомагають «включатися» в духовне і фізичне життя образу, розвивають здатність безперервно брати участь в цьому житті всією своєю органічною природою. Вони виявляють здатність актора підпорядковувати власні думки обставинам життя художнього образу, що є особливо важливим на естраді при створенні естрадного образу-маски.

**Одинадцятий етап** — останній і найскладніший у засвоєнні акторської майстерності — робота над створенням естрадного образу-маски.

Образ, в якому постійно виступають окремі актори естради чи цирку традиційно називають *commedia dell'arte* — маскою. Йдеться не про бутафорські маски, а образні трансформації, до яких часто вдавався видатний артист естради Аркадій Райкін.

Акторська маска на естраді — це канонізований, сталий сценічний характер, персонаж, який актор постійно представляє глядачам. На зразок того, як на початку становлення кінематографа в короткометражних комедіях виступали актори-маски: Макс Ліндер, Пренс, Чарлі Чаплін чи Фаті. Сьогодні на естраді так виступають Юхим Шифрін, Андрій Данилко. Щоб простежити, як створюється образ-маска, звернемося до історії естради.

Майже одночасно з московським театром «Летучая мышь» у Петербурзі відкрився естрадний театр «Криве дзеркало», де в ролі ведучого програми виступив К. Е. Гібшман. На відміну від запропонованої Балієвим форми конференсу, Гібшман вийшов на естраду в цілком конкретному художньому образі — це розгублена людина, зовсім не причетна до концерту, а ніби вимушена бути на просцені-умі. Образ зворушливої, в чомусь навіть жалюгідної людини, яка не вміє сценічно вимовити двох слів, став постійним для конференсьє Гібшмана, став його акторською маскою. Хоч внутрішній ритм образу дещо уповільнював динаміку концерту, суперечив жанру конференсу, глядачі готові були пробачити актору все за його рідкісне комедійне обдарування, а головне, — за образ-маску, що рішуче відрізняла актора від тогочасних клоунів цирку.

Залишаючи осторонь природні, в чомусь неминучі втрати такого творчого прийому, слід визнати, що Гібшман був основоположником естрадної маски в конференсі. Маска Гібшмана розкрила творче і комедійне обдарування актора, в цьому полягає його відкриття і заслуга.

Станіславський, згадуючи капусники, писав, що І. М. Москвін зображав слугу — старанного дурня, на зразок рудого в цирку, який опускав і піднімав завісу (завжди невчасно). Він прислужував фокусникам, подавав їм завжди не ті предмети, що були потрібні, наївно видавав секрет трюку, ставив у безглузде становище самого фокусника.



Москвін-слуга з капусників міг підказати Гібшману і маску конферансьє. Як, між іншим, виконання ролі конферансьє (Балієв) і ролі слуги (Москвін), що сприяли успіху концерту, могли підказати Л. Мирову і Є. Дарському конферансний дует. Пізніше Л. Миров і Є. Дарський стали провідними конферансьє на концертній естраді. Правда, можна припустити, що й знахідка Мирова не була запозиченням. Цілком можливо, що Л. Миров на одному з виступів, намагаючись пожвавити концерт, спробував, жартуючи, допомогти не дуже вправному конферансьє вдатися до жарту. Ця спроба, найшвидше, і була основою для створення своєрідного конферансного дуету.

Можна припустити, що й Гібшман, розуміючи, чим Балієв зацікавлює глядачів, вирішив всупереч йому виступити під маскою безпорадного невдахи. Але так чи інакше, поява цікавої артистичної фігури нового для нас жанру, — як і поява маски в цьому жанрі загалом, за словами К. Станіславського, стала закономірною, коли артисти МХАТу заснували своєрідне видовище — капусник. Самі того не підозрюючи, вони сприяли не тільки формуванню нового акторського характеру, а й становленню різних форм конферансу. Суть нової форми, запропонованої Мировим, полягала в тому, що комічний актор виступав у постійному образі, подібно до Москвіна чи Гібшмана. Бажаючи допомогти, він заважав концерту, проте не тим, що він не вмів прислужитися актору на естраді чи оголосити номер, а тим, що постійно, з різних причин відволікав ведучого. Ці різні причини зумовили найрізноманітніші непорозуміння — інтермедії, що ніби випадково виникали під час концерту.

Так Миров видозмінив конферанс, а головне, — знайшов для нього своєрідну драматургічну основу, що вимагала спеціальної, естрадної драматургії — парних інтермедій. Драматург-сатирик посів почесне місце у конферансі. Згодом парні інтермедії набули самостійного значення. Їх тематика, зміст, форма ставали рельєфнішими, утверджуючись як своєрідні естрадні номери, докорінно відмінні від скетчів, сценок, ігрових мініатюр. В інтермедіях актори виступають в обставинах даного концерту — два артисти гра-

ють сценки, виконують діалоги, співають куплети і, між іншим, оголошують номери. Виконавці парного конферансу опиняються в центрі програми, а коли утворюється пауза і такий конферансьє відпочиває, — виступають інші артисти.

На афішах концертів за участю всіх визнаних конферансних пар стоїть два слова, що визначають жанр виступу: конферанс та інтермедії. Інтермедії — це своєрідні номери, що підкріплюють конферанс і повторюються кілька разів в концерті, набуваючи різного змісту. А поряд з цим актори ведуть концерт.

Артисти, які працюють в інтермедіях щовечора перевтілюються завжди в один і той же типаж, визначений, в першу чергу, темою інтермедії, сценки, мініатюри. Вся система виконавських засобів, інтонації, рухи, основний ритм образу залишаються незмінним. І в цьому полягає своєрідність роботи актора-маски.

Актриса театру і кіно Л. Сухаревська колись виступала на естраді в незмінній ролі хоч і обмеженої, але безпосередньої, привабливої дівчини Лізи. Монологи для Лізи писав В. Поляков. Конферансьє оголошував не виступ актриси, він надавав слово Лізі, образ якої на естраді створювала Л. Сухаревська.

На жаль, сьогодні ми не зустрінемо на естраді таких виступів. Молоді актори нерідко спроможні лише на заявку цікавого образу, але не стверджуються в ньому, а віддають перевагу щоразу різним характерам, не завжди маючи до цього відповідні нахили і дані. Справді, це досить важко — залишатися у постійному, звичному для глядача образі, але щоразу в нових обставинах. Це вимагає від актора смислового наповнення образу — маски. Обмеження простакуватою смішною маскою, як і набором гумористичних штампів, анекдотів і чужими, заздалегідь написаними текстами, призводить до самодостатнього зубоскальства. Смысл художньої маски, її сатирична спрямованість повинні щоразу оновлюватись, завдяки творчим шуканням акторів, які працюють у цьому жанрі.

Естрадний образ-маска, якщо він не сповнений справжніх почуттів, думок актора-виконавця, здатний розсмі-

шити глядача, але ніколи не змусить його задуматися. Тому питання самобутньої естрадної маски не знімає проблеми індивідуальності актора. Вибір і робота над естрадним образом-маскою визначаються не тільки творчими завданнями. Крім бажання і комедійних можливостей, педагог допомагає студенту виявити в собі схильність до сценічної манери виконавства, виховати індивідуальну манеру гри на естраді.

Маска актора, незважаючи на її, здавалося б, канонічну природу, постійно змінюється, залежно від запитів часу, від тематичних і жанрових особливостей творів, що виконуються. Вона вимагає різноманітних виконавських прийомів, барв, інтонацій, виражальних засобів. Але жоден із них не може змінити психофізичної основи сталого сценічного образу. Вони завжди і в усьому неминуче коригуються актором. Працювати над створенням естрадного образу-маски, дотримуючись логіки його характеру, торкатися актуальних проблем від імені персонажа і при цьому викликати сміх чи усмішку глядачів — надзвичайно важко. Однак це принципова умова для здобуття права на спілкування з глядачами від імені актора-громадянина, на їх довіру та повагу. Незаперечним є одне: уміння пізнати і розкрити внутрішній світ художнього характеру в його неповторній суті, втіливши в ньому свою творчу індивідуальність, — це необхідна умова роботи над роллю. Тільки засвоївши всі етапи комплексного оволодіння елементами внутрішньої і зовнішньої техніки акторської майстерності, студенти можуть вирішити акторські й режисерські завдання для створення естрадного номера, мініатюри, естрадного спектаклю, театралізованого видовища.

## Розділ IV

### Режисерський задум на естраді

Якщо ви бачите на естраді, в театралізованому концерті чи масовому видовищі щось яскраве, оригінальне, небанальне, можете сміливо стверджувати і не помилитесь — це професійна режисерська робота. Будь-якого артиста, співака, танцівника талановитий режисер зуміє показати індивідуально неповторними. Однак помилкою було б вважати, що фахова режисерська допомога необхідна тільки майстрам середнього рівня, ніби великі таланти працюють без них.

Геніальний артист естради А. Райкін постійно працював з режисерами, і це при тому, що сам був чудовим режисером. Він свідомо і вдумливо ставився до пропозицій режисера, молодого і нікому не відомого (А. Райкін завжди намагався знайти саме такого режисера). Він як ніхто знав ціну тим хвилинам вищого творчого піднесення, коли все, працею знайдене, великою працею відшліфоване, раптом обертається повною свободою, і актор не працює перед публікою, а в буквальному значенні слова — виступає.

Ніхто не знає, як склалася б творча доля прекрасного українського дуету В. Данильця і В. Моїсеєнка, якби не їх відповідальне ставлення до роботи з режисером. Багато років з ними працює талановитий, розумний режисер-педагог Перебінос Є. В. Це режисер-аналітик, режисер-постановник, який уміє працювати з естрадним автором, уміє доводити драматургію номера до кульмінації, робити номери яскравими і видовищними.

У програмі концерту, естрадного спектаклю, масового видовища зазначається весь склад режисерсько-постановочної групи, але справжній їх автор — режисер! На його провідну роль у постановці видовища ніхто не зазіхне вже через те, що він один охоплює задум в цілому, відчуває постановку як щось цілісне. Кожен учасник цієї складної роботи знає, як говорив Суворов, свій маневр, і не більше.

Режисеру ж довірені питання загальної художньої стратегії і тактики. Але яка іронія долі! Людина, на яку стільки покладається, від якої залежать всі і все, — докладає максимальних зусиль, щоб глядач навіть не запідозрив про її існування. У театрі теж існує канон режисерського відсторонення, згідно з яким режисер зобов'язаний померти в акторі. Але там він, принаймні, має право влаштувати собі при цьому пишне поховання. На естраді це виключено. Всі постановочні механізми, прийоми, як у гарної кравчині шви, повинні бути заховані від людських очей.

Реальним автором естрадних номерів, естрадних програм і масових видовищ є режисер. Він — автор творчого задуму, адже першоосновою будь-якого номера, естрадного концерту або масового видовища є задум. Головна робота і головна функція режисера полягає в тому, щоб придумати, знайти, синтезувати певну ключову ідею, а далі — послідовно і планомірно залучати до роботи необхідних фахівців, постановочну групу для створення кінцевого продукту — естрадного видовища. Доки режисер не знайде оригінальної ідеї і її цікавого вирішення, — яскравого і барвистого видовища не буде.

Як же народжується режисерський задум? Не знаю, наскільки розповідь про Ньютона і яблуко є правдою чи міфом (пам'ятаєте, звичайно, — яблуко впало Ньютону на голову, і він відкрив закон всесвітнього тяжіння). Дозволивши собі таке зухвале порівняння, можу сказати, що подібне трапляється з багатьма режисерами, які працюють на естраді. Народження задуму відбувається часом цілком випадково. Взагалі у творчості на концертній естраді поширені такі характеристики, як «раптом», «несподівано», «чомусь». Та саме незвичайні і незначні за масштабом випадки дають несподіваний ефект — те, чого іноді не можна домогтися зосередженістю і волею.

Звичайно ж, є якісь перші імпульси, що допомагають програмувати задум — це тема і місце дії. У театрі народженню задуму допомагає літературний текст. Режисер може домислювати і переосмислювати п'єсу, полемізувати з автором або дотримуватись усіх його вказівок, розмішувати глядачів на сцені, а дію переносити в партер, — у будь-

якому випадку, п'єса — це партитура майбутнього спектаклю. На концертній естраді для того, щоб з'явився хоча б якийсь натяк на задум, режисер повинен бути сповнений ідей, у нього завжди повинен бути запас якихось внутрішніх асоціацій, прийомів і варіантів. І все це без надії на їх втілення.

Задум — це зерно. Його ще не можна нікому показати, не завжди можна навіть висловити словами. Йому треба ще прорости, піднятися, вкоренитися. І кожен режисер в силу свого таланту, досвіду, творчих можливостей має свій задум. Знаходить і здійснює його в часі (у ритмі, темпі), у просторі — у мізансценах, декоративному оформленні. Головне, щоб кожен режисер шукав свій неповторний спосіб втілення естрадного номера, концерту, спектаклю. Якщо спробувати якось конкретизувати механізм народження задуму, то основою для цього можуть бути питання, на які режисер повинен відповісти.

Питання *Що?* припускає заданість теми, наявність номерів або їх постановки, наявність виконавців, художніх колективів, літературного і документального матеріалу, іншими словами, — наявність вихідного матеріалу.

Питання *Як?* передбачає пошук художньо-образного вирішення, художньо-декоративного оформлення номера, концерту, видовища, пошук виражальних засобів.

Питання *Навіщо?* вимагає обґрунтування вибору даного художньо-образного вирішення, обґрунтування даної сценічної форми.

Однак це зовсім не означає, що тільки такий механізм і такий шлях народження задуму може бути правильним і остаточним. Задум народжується у кожного режисера індивідуально, залежно від творчого почерку майстра, його культури, ерудиції, досвіду. Головним залишається одне — режисерський задум повинен мати простір для фантазії, з однією лише умовою: не можна відриватися від землі, від постановочної практики, від технічних можливостей концертної естради.

## Розділ V

## Естрадний номер і методика роботи над ним

У сучасному естрадному мистецтві спостерігається тенденція до створення номерів, що поєднують різні жанри, елементи різних видів мистецтв. Такий синтез звільняє естраду від постановочних канонів, регламентації і відкриває перед режисером необмежені творчі можливості. Синтез жанрів виводить естраду на якісно новий рівень, збагачує її новими формами і прийомами.

Синтез жанрів в одному номері — це не просто механічне поєднання всього, задуманого режисером чи актором. Тут потрібна своя логіка, своя специфіка творчості, відмінна, скажімо, від театру.

Особливості синтетичного номера полягають у доборі прийомів, поєднанні різноманітних засобів виразності, а також у специфічній композиції номера.

На відміну від естрадних номерів, створених за одним жанровим принципом, синтетичний номер поєднує різні жанри естради. При цьому композиційної цілісності номеру надає провідна жанрова тенденція виступу артиста. Якщо, наприклад, в основі виступу артиста — хореографічний жанр, то номер має назву естрадного балетного (синтетичного) номера.

Всі естрадні номери відрізняються один від одного за жанровою ознакою: мовний жанр, хореографічний жанр і т.д. Щоб створити естрадний номер, треба визначити, по-перше, міру його умовності, по-друге, — природу контакту артиста з партнерами і глядачами. Саме ці два критерії є надійним інструментом режисера у створенні і побудові номера.

Таким чином, всі естрадні номери за своєю внутрішньою сутністю відрізняються між собою за:

— жанровою ознакою (мовний жанр, хореографічним і т.д.);

- мірою умовності у вирішенні номера;
- природою контакту артиста з партнерами та глядачами.

Звичайно, жоден естрадний номер неможливий без драматургії, тобто без таких складових, як пролог, розвиток дії, кульмінація і розв'язка (у складних номерах правомірно говорити і про подієвий ряд).

Драматургію в номерах оригінального жанру становить послідовність трюкового ряду (який теж має свою «кульмінацію»), а також театралізація номера, створення сценічного образу виконавцем, природа відносин між артистами (у групових номерах).

Головне, що відрізняє достовірно талановитий естрадний номер від ремісничого виробу, — це неодмінність художнього образу, цілісність якого визначається єдністю виражальних засобів і змісту в структурі номера. Щоб створити гармонійний синтетичний номер, режисеру необхідно не тільки знати окремі його частини і їх призначення, а й професійно впливати на структуру номера, його окремі елементи та їх функції.

Художня цілісність естрадного номера розглядається окремо за його:

- тематично-образною структурою;
- драматургією;
- принципами творення жанрового синтезу;
- особливостями словесного ряду;
- особливостями музичного ряду;
- образами (характерами), що створюються артистами;
- жанром і його особливостями;
- мірою умовності;
- природою контакту артиста з партнером і з глядачем;
- художнім оформленням, особливостями реквізиту;
- темпоритмічною структурою;
- лаконізмом вираження;
- роллю деталей;
- принципами роботи з мікрофоном;
- технічною оснащеністю.

На перший погляд, єдність виражальних засобів і змісту в синтетичному естрадному номері виявляється, головним чином, у довершеності форми. Насправді, на естраді,



як і в інших видах мистецтва, є своя логіка взаємозв'язку форми і змісту.

Естрадний глядач досить перебірливий, тому режисер має завжди пам'ятати, кому він адресує свій номер, — і відповідно до цього здійснювати добір прийомів і виразальних засобів. Якщо номер, призначений для молоді, виявиться архаїчним за формою або навпаки — для глядачів старшого віку буде надто екстравагантним, то він виявиться без адресата. Форма і зміст такого номера не матимуть цілісного художнього вирішення.

Необхідно також дбати про завершеність і пропорційність всіх частин номера, в якому неодмінно виразно має бути певна жанрова домінантна. Всі інші жанрові компоненти в номері «працюватимуть» на головний, сприятимуть виявленню виконавської індивідуальності саме в ньому. Якщо ж кожен із жанрів, складових синтетичного естрадного номера, буде повністю незалежним від інших, — тоді номер не відбудеться, навіть при віртуозному виконанні артистами кожного із жанрових елементів. Весь процес творення естрадного синтетичного номера, весь цикл обов'язкової і поетапної роботи над ним повинні аналізуватися і контролюватися режисером, щоб відчутти на завершальному етапі роботи пропорційність і співвіднесеність всіх частин номера.

Якщо на початковому етапі роботи над синтетичним номером режисер бачить тільки його контури, то внаслідок вольових зусиль, активної роботи уяви режисер відпрацьовує не тільки окремі частини номера, а й пропорції між ними, створюючи своєрідні мікрокомпозиції.

На завершальному етапі роботи над номером режисер формує відпрацьовані елементи в одне ціле. Тут головним для нього є відчуття композиційної цілісності номера.

Розпочинаючи роботу над синтетичним естрадним номером, особливу увагу слід звернути на такі моменти:

- співвідношення сценарно-драматургічної основи і режисерського задуму;
- трансформацію задуму в роботі над номером;
- актор як творець;
- взаємовідносини режисера з актором у роботі над номером;

— професійні особливості режисури естрадного номера.

Щоб здійснити постановку синтетичного номера, режисер формує постановочну групу з різних фахівців (художник, хореограф, концертмейстер, педагог, тренер). Вони на паритетних началах і під керівництвом режисера здійснюють постановку номера. Кожен із фахівців відпрацьовує з артистами свої моменти, допомагаючи режисеру.

Чіткої межі між етапами роботи над номером провести майже неможливо, бо всі вони взаємопов'язані і динамічні. Часом, логічна послідовність роботи над номером раптом порушується і несподівано набуває зовсім іншого характеру — режисером і керівником цього процесу стає зовсім не логіка — втручається інтуїтивне начало творчості, що коригує, зміщує всі етапи, їх послідовність.

Початком роботи вважають зародження самої ідеї номера. Ініціатором, звичайно, є режисер або артисти, в деяких випадках — хтось із учасників постановочної групи.

У випадку, коли з'ясовується, що індивідуальність артиста дозволяє (чи вимагає) внести нові штрихи до сценарію, коригувати його, то здійснювати це слід уважно, щоб головний задум номера не зазнав істотних змін. Привести сценарно-драматургічну основу номера у відповідність з особливостями, індивідуальними рисами артиста, зберігаючи при цьому незмінним задум номера, — ось головне завдання, що стоїть перед режисером на попередньому етапі роботи над номером.

**Перший етап** роботи над номером — особливий, адже це перша зустріч режисера з постановочною групою. На цій зустрічі закладається основа співдружності, визначається напрям і характер всієї роботи: розробляється загальний план випуску номера, а також план роботи з виконавцями кожного педагога чи тренера; відбувається обмін думками, насамперед, з приводу загального задуму номера та психофізичних можливостей артистів; обговорюються, по можливості, всі умови роботи, драматургія номера, його тема і надзавдання, принцип синтезу жанрів, вирішення номера, режисерський хід, можливості використання виразальних засобів, особливо — музики.

У цей же період розпочинається (або продовжується, якщо вона була почата до зустрічі постановочної групи з

режисером) робота з художником над оформленням номера — пошуки образного вирішення естрадного майданчика і всього простору, ігрові точки, реквізит, костюми, кольорове і світлове вирішення номера і т.д.

У цей період здійснюється індивідуальна робота педагогів (або тренерів) з артистами, виконавцями номера: відпрацьовуються окремі трюки, репризи, хореографія, вокал і т.д. ( залежно від основної жанрової спрямованості номера та його вирішення).

Основними формами роботи режисера з артистами в цей період є різноманітні вправи та етюди, а паралельно — пошук форм і засобів контакту з глядачами, з партнерами (асистентами). Здійснюється робота з технічними цехами.

**Другий етап** характеризується нарощуванням темпу всіх видів робіт.

Постановочна група затверджує сценарну основу номера, його драматургію (наскрізна дія, виражена в жанрі виступу артиста, подієвий, трюковий або репризний ряд) сюжет, композицію.

Уточнюються принципи синтезування номерів, драматургія музичного оформлення (прослуховуються окремі музичні фрагменти і уривки), здійснюється пошук інших засобів виразності.

**Третій етап** — поєднання наскрізної дії артиста з усіма компонентами номера, а також з деталями костюма і реквізиту. Уточнюється музична партитура, коригуються жанрові аспекти номера, визначається принцип роботи артиста з мікрофоном. Починаються «прогонні» репетиції номера, що тривають аж до перенесення роботи над ним з репетиційного приміщення на естрадний майданчик.

**Четвертий етап** передбачає коректуру номера у зв'язку з перенесенням його на естрадний майданчик, з поєднанням дії номера і деталей реквізиту, костюмів, гриму і всіх інших технічних компонентів. Крім того, на цьому етапі остаточно визначається і затверджується композиція фінальної частини номера: уклін, «бісовка», відхід артистів зі сцени. Остаточно затверджується драматургія і партитура світла, робота всієї апаратури, звучання фонограм, спецефекти.

**П'ятий етап** — це прогінні та генеральні репетиції но-

мера в його композиційній цілісності, хоч можливі ще окремі коректури всієї композиції номера.

Після завершення роботи над номером і обговорення, після відповідних коректур його випускають у прокат для різних аудиторій глядачів, після чого знову триває коректура.

На всіх етапах роботи над номером головним для режисера і всієї постановочної групи є особистість артиста, з усіма, тільки йому притаманними психофізичними даними, можливостями і, звичайно, недоліками.

У роботі з акторами (виконавцями хореографічного, пантомімічного, акробатичного та інших жанрів) режисер не може диктувати артистам тільки своє бачення і розуміння, однак кожне «па» відпрацьовується з ними помічниками режисера.

Найсуттєвіше у взаємодії режисера і всієї постановочної групи з артистами у роботі над синтетичним номером полягає у наступному:

- по-перше, рекомендацій, підказки, тренаж, ефективність репетицій, удосконаленням їх майстерності в основній професії, в жанрі, в якому він виступає на естраді, аж до віртуозності володіння ним;
- по-друге, виявлення у них схильності до роботи в інших жанрах, видах мистецтва, якими він володіє (хай і частково) чи схильний до них;
- виявлення і розвиток у них наявних здібностей до лицедійства, акторства — до широкого і правдивого існування на естрадному майданчику, віри у запропоновані обставини номера, надання допомоги у створенні ними характеру (в різних способах існування).

Режисер естрадного номера — особлива постать у творчому процесі, йому належить створити цікавий і яскравий естрадний синтетичний номер, бути лідером у творчому процесі, володіти комплексом професійних знань і навичок, особистісних рис, як і режисеру драматичного театру.

У зв'язку з цим необхідно підкреслити і деякі особливості, специфічні для режисера естради, обов'язкові у творчому процесі, тоді як для інших режисерських професій (наприклад, для режисера драми) вони є другорядними. Як відомо, принцип розподілу роботи автора і режисера в

театрі природний: драматург написав п'єсу, а режисер здійснив її постановку. Такий же принцип притаманний частково і розмовним жанрам естради, і театралізованим концертам, святкам і т.д. Як переконує практика, режисер естрадних номерів майже завжди поєднує і авторську, і режисерську роботу над номером. Це принципово відрізняє його від режисера драматичного театру.

Важливо відзначити і таку особливість режисера естрадних номерів, як здатність його інсценувати не тільки художні твори, а й публіцистичні, а то й просто інформацію про певні життєві явища, факти, події, надавати їм драматургічної форми, komponувати в номері поряд з іншими видами мистецтв.

Сценічне життя більшості естрадних номерів є коротким, а зміст номера, життя персонажів не є прямим відображенням життєвих явищ. Та при цьому правда почуттів артиста, його сценічне життя є безумовним. Сплав театральності і обставин, що пропонуються, — неодмінна умова існування акторів у будь-якому номері. Тому при втіленні задуму номера режисеру необхідно оминати, відсікати (на відміну від драматичного спектаклю) психологічні вмотивування, зовнішню правдоподібність, натуралістичні деталі. В естрадному номері деформується й поняття часу.

Відомо, що в театрі артисту необхідно дотримуватися вимог того жанру, в якому він грає. Так само й на естраді: актор повинен бути в жанрі того номера, в якому він виступає перед глядачами. Але поняття жанру в синтетичному естрадному номері має подвійне значення: з одного боку, жанр як форма виступу артиста, а з іншого, — як точка зору режисера й артиста на події. Поєднання в естрадному синтетичному номері різних жанрів надає йому особливої специфіки.

Форми і прийоми гри у номері різні, спосіб дистанціювання артиста від персонажа в номері — один із них. Він не універсальний. Як відомо, є й інші способи, наприклад, маска — створення артистами різних характерів, перевтілення в образ, гротеск. Робота артиста в номері — це творчий процес, що визначається мірою умовності у вирішенні номера, характером контактності артиста з глядачами і партнерами (асистентами), специфікою жанру.

Режисеру естрадного номера необхідно розуміти і точно вживати професійні терміни, наприклад, такі як: лаконізм, образ номера, художня деталь, метафора, видовищність, святковість, імпровізація та ін.

Щодо сценічної імпровізації артиста в номері, важливо підкреслити, що структура синтетичного номера відрізняється від структури діалогу у драматичному спектаклі чи спілкування конферансьє із глядачами. Структура синтетичного номера вимагає пригнаності, незамінності окремих його частин, як у хореографії чи вокалі, де музична форма цементує номер. У зв'язку з цим, імпровізація артистів під час виступу в синтетичному номері загалом можлива, але тільки в межах, визначених режисером номера. Імпровізаційність артиста під час виступу безпосередньо залежить від жанру номера, його режисерського вирішення та здатності й схильності самого артиста до імпровізації як такого.

Всі ці специфічні особливості естрадного синтетичного номера — його короткотривалість в контексті всього концерту, жанровий синтез, образно-метафоричний лад, створений за принципом художньої цілістності, виражені найчастіше у парадоксальній, як сценічній формі, яскравій видовищності і святковості — запов'язують режисера уявити головний зміст і мету його задуму. При цьому важливо про одухотвореність виконання номера, його поетичність.

## Розділ VI

## Мистецтво ведення і конференсу на естраді

Традиційно розрізняють два види художнього відтворення дійсності — засобами показу (театр) і засобами розповіді (концертне виконавство). Часом вони поєднуються. Так, у театрі, поряд з ігровими сценами, промовлялися монологи-розповіді, а в концертному виступі окремі елементи словесної чи «співочої» розповіді театралізувалися, тобто розігрувалися. Театралізація такого типу стала з часом характерною саме для естрадних жанрів. Так поступово зароджувалася концертна творчість як різновид мистецтва, розрахованого на широке коло слухачів і глядачів.

Саме слово *концерт* (від латинського — *concerto* — змагатися) повертає нас до античності, де прийнято було влаштовувати різного роду змагання, у тому числі й з художнього виконавства.

Перші публічні концерти були виключно музичними. Появу на професійній концертній сцені інших видів мистецтва можна пов'язувати з концертними програмами у драматичних театрах: після п'єси відбувався ще й «дивертисмент», у якому актори даного театру і запрошені артисти показували концертні номери різних жанрів.

Першим ведучим-конференсьє був найзвичайніший цифровий номер, написаний великими арабськими числами на картоні. В усіх естрадних театрах кінця XIX — початку XX ст. збоку на сцені була така дерев'яна рамка, в яку і вставлявся порядковий номер виступу артиста. У глядачів була програма, де всі виступаючі були зазначені під відповідними номерами. І от коли у цю рамку вставлявся, скажімо, номер чотири, глядачі у програмі під цим номером читали — Смирнов-Сокольский.

Еволюція концертної діяльності з часом внесла свої корективи. Відбулася заміна «мертвого» номера живою лю-

диною. Так на концертній естраді з'явилися ведучі і конференсьє. Інформативна функція того й іншого полягає в оголошенні виступу, необхідному для повноцінного сприйняття концертного номера. Обсяг цієї інформації швидко залежить від тематики і жанру концерту, від популярності того чи іншого артиста, популярності конкретного твору, від наявності надрукованих програм, нарешті, від емоційного стану глядачів у даний момент. Як правило, оголошення до кожного номера повинно лаконічно поєднувати в собі вичерпну інформацію про нього. Наприклад, перерахування всіх почесних звань виконавця і авторів повних імен та по батькові найчастіше є зайвим і тільки заважає емоційному сприйманню виступу артиста.

Ведучий або конференсьє може поєднувати обов'язки редактора й режисера концерту, адже далеко не у всіх концертних залах є редакторська і режисерська служби, що здійснюють підготовку програм і постановочну роботу, дбають про злагоджене функціонування всіх компонентів концерту. За відсутності таких служб від конференсьє і ведучого залежить остаточний план (програма) концерту, успішне його здійснення.

Складання програми концерту — це пошук оптимальної послідовності різних психологічних установок аудиторії на сприймання певних творів. Розмаїтість, узгодженість, контрастність — ось ті вимоги, з огляду на які тільки й можна досягти найкращого поєднання номерів у програмі концерту.

*Розмаїтість:* навіть однорідні за жанром концертні номери організуються так, що кожен номер помітно відрізняється за формою та змістом.

*Узгодженість.* Є жанри, що не можуть бути поряд у концертній програмі: естрадна пісенька веселого змісту і серйозний фортепіанний твір; як і після прочитання уривку з твору класичної літератури недоречним буде виступ з ексцентричним танцем. У таких випадках саме виступ конференсьє переорієнтувати може глядацьке сприймання.

*Контрастність.* В концерті досить часто необхідно рішуче переключити увагу глядачів з одного номера на інший. Якщо в попередньому номері був високий темпоритм, то



його слід або перевищити, або навпаки — вразити глядачів несподівано спокійним, заглибленим виконанням.

Практика свідчить, що ведення концерту здійснюється або в ігровій манері, коли конферансьє вдається до заздалегідь визначених і доступних йому театральних засобів, або в академічній. Так звана академічна манера визначається самою темою концерту (наприклад, пам'ятні дати) або «академічним» добром репертуару і виконавців. В академічному концерті виконавців представляє глядачам ведучий, а в ігровому — конферансьє. Ці форми настільки відмінні, що найчастіше одна й та ж особа не може виступати в обох амплуа. Ведучий повинен володіти належними мовними і зовнішніми даними, умінням триматися на сцені, а також грамотно і різноманітно оголошувати номери концерту.

Зупинимось на тих сценічних вимогах, яким повинен відповідати ведучий. Власне, вони такі ж, як і для актора театру.

*Техніка і культура мовлення.* Мовлення ведучого повинне бути природним, чітким і звучним. Для нього неприпустимими є мовні вади: шепелявість, гаркавість і т.д. Безумовним є дотримання норм літературної мови — лексичних, фонетичних, синтаксичних і т.д. Ведучий не може говорити надто голосно (крикливо), необхідне співвіднесення сили голосу з розмірами приміщення, а при користуванні мікрофоном — з його технічними можливостями.

Всі види пауз слід використовувати для поповнення запасу повітря (сила голосу залежить від сили видиху), хоча надто великий об'єм повітря в легенях теж ускладнює процес мовлення. Гарне звучання є результатом не тільки сили звуку, а й чіткості мовлення, вмілого користування засобами логічної виразності (логічні паузи, логічний наголос).

Ведучий повинен мати гарну пам'ять, вільно оголошувати назви музичних і літературних творів, імена їх авторів та виконавців.

Найважливішим моментом у творчості ведучого є вміння спілкуватися — як неодмінна умова його живого зв'язку з глядачем. У житті спілкування між людьми протікає

природно і не вимагає особливих зусиль. Для сцени всьому доводиться вчитися заново: ходити, говорити, спілкуватися. Дуже важливим моментом для ведучого є його поведінка на сцені. Щоб таке спілкування було повноцінним, його поведінка повинна бути осмисленою, кожен момент свого перебування на сцені — до деталей продуманим.

*Пластика ведучого.* Хода, поза, жест — усі ці компоненти фізичної поведінки актора надзвичайно важливі для його творчого стилю, бо визначають смак, культуру, рівень професіоналізму. Пластика, як і мовлення, вимагає поєднання природності й виразності дії. Ведучий має триматися вільно і просто, уникаючи при цьому як скруті, так і недбалості. Хода має бути красивою, легкою. Якщо сцена велика, не варто виходити на центр, а краще зупинитися у двох-трьох метрах від портального лаштунка. Виходити ведучому під час концерту краще щоразу з одних і тих же лаштунків. Тоді глядач буде вважати, що там його робоче місце. Ведучий повинен відчувати реакції глядачів на ту чи іншу його інформацію, оголошення.

*Костюм ведучого* — урочистий і водночас стриманий, модний, але відповідно до його віку; елегантний, але без підкресленої вишуканості. Звичайно, це темний піджачний костюм. Якщо ведучий — жінка, для неї краще сукня суворого крою і стриманих кольорів двох-трьох тонів. Навіть у літню пору варто уникати строкатості — вона не сценічна. Довжина сукні залежить від моди, віку, фігури і характеру концерту. Уявіть собі концерт народної пісні чи романсу, а ведуча одягнена в претензійне «міні». Їй слід пам'ятати, що вона — господиня вечора, яка представляє своїх гостей. А гарна господиня завжди одягнеться скромніше і стриманіше, ніж її гості.

### *Головні прийоми і правила ведення концерту*

Для оголошення кожного концертного номера необхідно скласти відповідний текст. Чиє прізвище називати першим — виконавця чи автора твору? Щоразу все залежить від конкретних особливостей концерту. Якщо це тематичний концерт, присвячений, скажімо, творчості певного композитора, то першою оголошується назва твору, бо ім'я

автора вже відоме, а виконавцям належить у цьому концерті хоч і важлива, але не головна роль. Якщо навіть хтось із виконавців буде замінений іншим, — тема концерту лишисться тією ж.

Якщо серед учасників такого концерту є відомі виконавці сольних номерів, то ведучий перед виходом кожного такого соліста на сцену повинен спочатку представити його і лише після цього назвати твір чи номер.

Не варто перевантажувати оголошуваний текст зайвими словами. Наприклад, називаючи автора, не слід додавати до прізвища ще й ім'я по батькові. Ведучий справляє враження такого собі «енциклопедиста», що демонструє свою ерудицію. Але в тих випадках, коли прізвище автора асоціюється з іншими (ми знаємо кількох письменників Толстих, двох композиторів Чайковських), треба називати імена чи імена й по батькові. Якщо в концерті виступає відомий актор, і до того ж соліст одного з театрів, має чотири-п'ять слів, варто таку назву скоротити. Проте в офіційних, урочистих концертах, на творчих вечорах театрів чи філармонії краще оголошувати повні їх назви.

Коли в концерті виконується популярний твір, сама назва якого вже викликає оплески, оголосити його краще в кінці фрази, щоб не «утопити» прізвище актора в гучних оплесках.

Складання тексту оголошень в концерті має для ведучого принципове значення, бо для цього є специфічні прийоми, і він повинен володіти ними. Візьмемо, для прикладу, паузи. В концерті вони, звичайно, виникають випадково, але можливі й спеціальні, запрограмовані паузи. Так, якщо актор після оголошення його виступу не відразу з'являється на сцені, затримавшись за лаштунками, виникає так звана самопауза, «накладка», що справляє на глядача неприємне враження. Коли затримується ведучий, щоб оголосити наступний номер актора, який уже виконав один твір, ніяковість відчувають і глядачі, і сам виконавець. Такого роду паузи — очевидна вада концерту. Вони свідчать про недостатність досвіду у його організаторів і, в першу чергу, у ведучого.

Але є паузи й іншого роду — спеціальні: коли треба

«перемкнути» увагу, сприймання глядачів з одного виду мистецтва на інший. Тут не варто поспішати з оголошенням наступного номера. Глядачі повинні «упорядкувати» у своїй уяві, емоційній «скарбничці» образи, думки і почуття, викликані попереднім номером. Паузи під час оголошення ведучого теж допомагають переорієнтувати глядацький настрій.

Та бувають ще й змушені паузи, не передбачені режисерським задумом. Наприклад, раптово затримується вихід на сцену одного з виконавців чи взагалі програма концерту виявляється в останній момент скороченою. Виникає ситуація, коли, як говорять, треба «потягнути концерт». У цьому випадку вихід ведучого для оголошення наступного номера має бути стриманим, уповільненим. Створюються своєрідні паузи, але вони своєю тривалістю не повинні викликати відчуття зумисної затримки.

Зустрічаються й такі випадки, коли програма концерту надто перевантажена. Її варто «стиснути», прискорюючи ритм оголошень і переходів від номера до номера.

Вже йшлося про те, що ведучий повинен з'являтися щоразу з одних і тих же лаштунків. Можна і навпаки — щоразу з різних. У цьому випадку створюється образ ведучого, який усюди встигає, скрізь потрібен, без нього не обійтись. Такий образ, мабуть, більше підходить для збірного естрадного, ніж для серйозного академічного, філармонічного концерту. Поєднувати обидва прийоми в одному концерті ніколи не варто, бо глядач сприйме це як неорганізованість. Коли виконавець, який закінчив свій основний виступ, викликають оплесками на «біс», то ведучий своєю появою в момент оплесків поглядом, жестом ніби підтримує настрій глядачів. У цьому випадку він стоїть ледь позаду лінії виходу виконавця і неподалік від лаштунків.

Якщо концерт надто затягується і часу на «біс» лишається мало, ведучий надає можливість самому залу і виконавцеві вирішити питання про повторення. В ситуації, коли без повторення не обійтись (оплески не вщухають), ведучий рішуче виходить для оголошення номера «на біс». Такий вихід сприймається глядачами як його, ведучого поступка, «капітуляція» і супроводжується новими, ще біль-

шими оплесками. Коли ж таке повторення неможливе — у програмі ще виступ не менш популярних виконавців, то артист, якого викликають «на біс», повинен рішуче зійти зі сцени, а вже ведучому доведеться вступити в «єдиноборство» із залом.

Вже перестав виходити на оплески улюблений виконавець, а оплески в залі не вщухають. Тоді ведучий рішуче виходить на сцену і оголошує наступний номер. Та інколи трапляється, що зал, всупереч ведучому, з новою силою починає викликати виконавця. Тоді ведучий запрошує артиста на уклін, той з'являється і розкланюється ніби підкреслюючи цим: «Спасибі, шановні глядачі, але я більше виступати не можу, я прощаюся з вами», — і зникає за лаштунками. Ведучий після цього відразу оголошує наступний номер. Іноді такі «двобої» із залом тривають кілька хвилин, і якщо задовольнити бажання глядачів неможливо, доводиться вдаватися до спеціального оголошення: «Анатолій Солов'яненко поспішає на інший концерт». Такий бурхливий прийом окремих виконавців порушує ритм, і тут ведучий має виявити твердість, розпорядливість, а водночас — коректність і приязне ставлення до глядачів. Тут не можна губитися, але не варто й сердитися на публіку — це лише зашкодить контакту між залом і сценою.

Ще один момент, характерний для ситуації виклику на «біс». На початку концерту з виконавцем узгоджуються твори для виконання «на біс». Та який саме буде найкращим, передбачити важко. Вчора зал був схильний до лірики, а сьогодні віддає перевагу жарту. Отже, лірична арія сьогодні для «біс» не підходить. Співак (і ведучий) розуміють це лише після основного виступу. Тому ведучий повинен підійти до соліста і коротко запитати: «Арія Фігаро?» — і соліст, киваючи, відповідає: «Так, звичайно». Але це можливо за умови, коли обидва концертанти мають достатній досвід виступів, обидва відчувають настрій залу і, не змовляючись, відразу ж визначають, що саме варто співати «на біс». Буває, що намір співака розходиться з думкою ведучого і тут остаточне рішення приймає актор, а ведучий лише повідомляє про нього глядачам.

При веденні концерту за участю великої кількості соліс-

тів і колективів ведучий має право користуватися інформаційними картками. Картка повинна бути сценічна, а не обривком якогось аркуша. Ведучий зобов'язаний заздалегідь підготувати її: із цупкого паперу, невеликого розміру, що нагадує візитку. На кожній з таких карток зазначаються основні дані про номер, прізвища і звання виконавців, авторів, назви творів, назви театрів і оркестрів, де працюють актори, солісти. Картки варто укласти в обкладинку, якщо порядок номерів у концерті змінюється, картки легко перекласти або вилучити. При оголошенні номера ведучий читає з картки. Краще ось так відверто подивитися в текст, ніж плутатися, похапливо згадувати імена та назви, і зрештою, все зіпсувати. Не варто тільки, читаючи з картки, робити це поспіхом. Зі сцени всі рухи ведучого надто очевидні. І якщо він невпевнений у своїй пам'яті, йому варто відкрито тримати картку в руці перед собою, щоб без зайвих зусиль прочитати написане. Це глядач вибачить скоріше, ніж помилки чи пропуски. Навіть коли ведучий тримає картку в опущеній руці, а йому раптом потрібні якісь дані, він повинен без поспіху, спокійно піднести руку і, не ховаючись від глядачів, вголос прочитати написане.

Якщо в концерті актор виступає з кількома номерами, то ведучий повинен подбати про різні форми оголошення виступу цього виконавця. Наприклад, якщо виконавець ще не достатньо популярний, але виступає з відомим і улюбленим репертуаром, можна оголосити перший номер співака-вокаліста так: Соліст Національної опери України Тарас Штонда виконує арію Дон Базиліо з опери Россіні «Севільський цирульник». Виконавця з концертмейстером зустрічають оплесками, що відносяться тільки до оголошеної арії, але ці оплески дозволять вокалісту відчути доброзичливе ставлення залу і до його виступу.

Якщо ж виконавець відомий і відчувається прихильність аудиторії (а це ведучий повинен знати), то краще спочатку оголосити ім'я актора. Той вийде, уклінно подякує зал за теплий прийом і займе своє місце біля роялю. Після цього ведучий оголошує перший номер виконавця.

Оголошуючи виступ читця, не варто відокремлювати ім'я актора й назву твору, що читається. Навіть якщо читець

виконуватиме два твори, оголосити перший слід одночасно з прізвищем актора: «Уривок з оповідання О.Довженка «Мати» читає артист Національного академічного українського драматичного театру ім. І.Франка, народний артист України С.Олексенко». Другий номер, звичайно, оголошується без повторення прізвища виконавця («Вірш В.Сосюри «Любіть Україну»).

І ще можливий варіант: за лаштунками розміщується оркестр народних інструментів, ведучий — перед завісою на авансцені, у залі не знають, хто виступатиме наступним. Тому номер можна оголосити так: «Виступає Національний оркестр народних інструментів України». Пішла завіса. Оплески. Після них подальший текст: «Художній керівник оркестру — народний артист України, лауреат Державної премії України ім. Т.Г.Шевченка Віктор Гуцал». Велика пауза. Тут теж можуть бути оплески. «Терпелюк. Варіації на народні теми». Наступні твори оголошуються, природно, без назви колективу, та якщо з оркестром виступатиме вокаліст, то представити його можна так: «Кос-Анатольський. «Ой, піду я межи гори». Виконує в супроводі оркестру солістка Національної опери України, народна артистка України, лауреат Державної премії України ім. Т.Г.Шевченка Марія Стеф'юк».

Тепер про оголошення імен акторів. Багато відомих акторів, уже в літах, на афішах перед прізвищем вказують тільки ім'я, без зазначення по батькові. Тому перш ніж оголосити їх виступ, ведучому слід запитати самого актора, як представити його: вказати тільки ім'я і прізвище чи ім'я й по батькові, чи тільки почесне звання і прізвище. Багато важить і вік ведучого. Буде некоректно, коли двадцятилітній ведучий оголосить відомого виконавця, не назвавши імені по батькові. Отже, порадившись з акторами, виберіть один із варіантів: «народна артистка України Євгенія Семенівна Мірошніченко», «народна артистка України Євгенія Мірошніченко» або просто: «народна артистка України Мірошніченко». Ніколи не називайте імені виконавця після прізвища. Не можна оголошувати: «Виступає солістка Національної опери України Микитенко Ольга». Це звучить офіційно.

Іноді практикується конференс у віршах. Він надає концерту урочистого характеру. Вірші для конференсу можуть бути написані спеціально. Але їх можна добирати і з поетичних творів. Як правило, це здійснюють самі ведучі.

Можливе ведення концерту по радіо: ведучий знаходиться просто за лаштунками або у спеціальній радіокабіні, не з'являючись на сцені, і оголошує номери по мікрофону. Це заощаджує час, надаючи концерту динаміки, сучасного звучання.

### *Мистецтво конференсу*

Успіх будь-якого концерту багато в чому залежить від того, хто буде конферувати, тобто оголошувати його номери, адже мистецтво це рідкісне й унікальне.

Найважливішим у творчості конференсьє вважається спілкування з аудиторією. Специфіка естрадного мистецтва така, що в атмосфері естрадного концерту чи спектаклю виникають цілком особливі стосунки між глядачами і виконавцями. Ініціатива тут належить артистам. Потрібно відразу, вважав Гершуні, встановити контакт із глядачами, спілкуватися з ними, як з добрими друзями і старими знайомими. Такі взаємовідносини «старих і добрих друзів» є основою для створення специфічної атмосфери спілкування і однією з головних ознак цього виду мистецтва. Взаємини «добрих друзів» заохочують до відкритості й відвертості. Довірлива увага глядача до виконавця зумовлює відвертість, ніж в академічних концертах, реакції: безпосередні, часом навіть бурхливі оплески. Ставлення естрадного виконавця до публіки і публіки до артиста визначає їх подальші взаємовідносини. У глядача виникає зацікавленість особистістю виконавця, його зовнішністю, навіть подробицями його біографії.

Спілкування людей у реальному житті вимагає певного часу. Що ж стосується естрадного концерту, то публіка в залі свідомо налаштована на спілкування — контакт, вона спеціально виділила для цього час, прийшовши на концерт. А от час, відведений для цього кожному виконавцеві, залежить, насамперед, від жанру, у якому він виступає. Відносно вільним від обмежень є конференсьє. Три чверті



своїх виступів він відводить безпосередньому спілкуванню з аудиторією. Іноді це дійсно бесіда, тобто глядачі відповідають артисту або самі запитують його. Часом, розмовляючи з одним глядачем, конференсьє, по суті, спілкується з усіма в залі (колективне спілкування). Зрозуміло, бесіда з одним або кількома глядачами припустима тільки за умови, що тема бесіди цікава для всієї аудиторії, а спілкуючись з одним глядачем (або невеликою групою), конференсьє ні на секунду не припиняє непрямого спілкування з усією публікою.

Жанр конференсу передбачає живу імпровізацію або її видимість, нерегламентовану в часі. Якщо для успіху концерту необхідно привернути увагу залу на дві-три хвилини, щоб змінити настрій публіки після, скажімо, невдалого попереднього виступу чи підготувати аудиторію до сприймання полярно протилежного за своїм характером номера, конференсьє може на власний розсуд розпорядитися цим часом.

Основний текст, з яким виступає конференсьє, готується заздалегідь. Найчастіше це спеціально написані вступні репліки, анонси номерів і різноманітні жарти. Тому конференсьє повинен так засвоїти текст, щоб він сприймався як імпровізація. Однак навіть досконало підготовлений текст конференсу (написаний спеціально для даного виконавця) не може передбачити всіх несподіванок, що часто виникають під час концерту. Завжди можливі перестановки номерів програми, і тоді текст конференсу вимагатиме коректив.

Перед виходом на сцену конференсьє зважає, передусім, на склад аудиторії, її настрій, на зміст і характер наступного номера в цілісній програмі, успіх попереднього номера, ставлення публіки до виконавців. Всі ці уявні, майже підсвідомі операції тривають якось мить, але саме за ці секунди конференсьє закладає основу, успіх всього концерту. Тільки досвідом виробляється уміння буквально на ходу визначати «температуру» концерту, «клімат» глядачевої зали, сприймати «температурні коливання» після кожного номера. Вибухи сміху, напруження, тиші, сила і тривалість оплесків — все це свідчення емоційної реакції залу.

Відгук публіки на певний виступ говорить і про загальний настрій залу, і про склад аудиторії — віковий, соціальний. Всі ці чинники серйозно впливають на темпоритм і характер концерту. Кожному артисту естради необхідно володіти навичками точного сприймання відповідних реакцій аудиторії, миттєвої переробки цієї інформації і коригування свого виступу, своєї поведінки, а вже конференсьє повинен бути просто професіональним психологом: передбачати реакцію залу, відчувати загальний настрій аудиторії і нюанси в ньому — його професійний обов'язок.

Конференсьє постійно підтримує позитивний емоційний тонус концерту — він як господар дбає про піднесений настрій глядача. Для академічного ведучого, який не володіє розмовним жанром, це завдання особливо складне.

Цікавим видається у зв'язку з цим ведення естрадних концертів у Німеччині. Своєю поведінкою на естраді конференсьє там нагадують наших масовиків-вітівників. Залучення аудиторії до єдиного творчого процесу відбувається не тільки шляхом «умовляння» з естради, але й залученням глядачів до активних фізичних дій. Їх запрошують на підмостки для рівноправної участі з артистами в іграх, атракціонах, вікторинах. Таким чином досягається надзвичайно швидке «потепління» атмосфери в залі, народжується взаємна довіра.

Наші конференсьє зустрічаються з такими моментами в роботі не на естраді, а в масових видовищах у парках і палацах культури: карнавалах, балах, дитячих ялинках в дні шкільних канікул, зустрічі Нового року в клубах, а також на святах і спектаклях на стадіонах і т.д. У таких випадках вони ведуть не тільки концерт, а й лотерею або конкурс танців, ігри. Ця творчість вимагає зовсім іншої техніки, іншого репертуару, а міра імпровізації тут досить значна. Так, естрада у поєднанні з масовими іграми набуває ще більшої демократичності.

Головне завдання конференсьє — формувати у глядача конкретну установку на сприймання наступного номера, кожен з яких вимагає своїх прийомів, спрямованих на зміну каналів сприймання і способів спілкування, взаємодії виконавця і публіки, вимагає жанрової відповідності.

Короткотривалість естрадного номера диктує свої нюанси у його сприйнятті. Слухач (глядач) має дуже мало часу для того, щоб визначити жанр і особливості змісту мініатюри. Отже, конференсьє (і це простіше) чи ведучий (а це складніше) ще до появи на сцені виконавців повинен зорієнтувати публіку відповідним чином. Для цього в арсеналі ведучих — відповідний текст оголошення, специфічна манера виходу на естраду для кожного такого оголошення (динамічно, урочисто і т.п.), з відповідним емоційним забарвленням.

Якщо ведучий не вступає в спілкування з глядачем, а тільки оголошує строго інформаційно текст, він справляє й відповідний емоційний вплив. Точно відредагований текст оголошення може містити тільки вичерпну інформацію, а вже установка на сприймання може виражатися такими словами: «подивіться...», «послухайте...», «співає...», «танцює...» і т.д. Атестація виконавця словами ведучого — це оголошенням почесного звання чи інших характеристик («... молодий...», «наш гість із...», «артист...»). Жанрові сподівання глядача ведучий формує своїм оголошенням жанру («жартівливий танець», «сцена з трагедії», «ліричні вірші українських поетів...», «спритність рук і жодного шахрайства...»).

Іноді заради ефекту несподіваності ведучий зумисне не адекватно здійснює жанрове настроювання публіки. Вона з часом сама розшифровує справжній жанр номеру. Так, в одному із номерів програми вокального ансамблю, назвемо його умовно «Тричі по три», артистка, приготувавшись до виконання невідомої пісні, удала, ніби в неї раптом зламався каблук. Від ніяковості вона утекла за лаштунки і це дало можливість іншим учасникам номера — музикантам — зіграти жартівливу інтермедію, що стало своєрідним вступом до номера. В іншому випадку, після оголошення російського романсу виходив артист з гітарою і під власний акомпанемент починав співати. Та з'ясовується, що він якийсь невдаха, і щодо його виступу чиняться всілякі перешкоди: випав носовик з верхньої кишені, у роті звідкись з'являлися кульки від пінг-понгу і таке ін. Таким чином, з часом публіка розуміє, що на естраді виступає не

співак, а ілюзіоніст-маніпулятор, який зумів знайти для свого виступу таку незвичайну й оригінальну форму.

Іншим аспектом діяльності конференсьє є дотримання чіткого темпоритму концерту в цілому. Він визначається попередньо послідовністю номерів програми. Однак деякі номери, яких і сам конференсьє не знає, можуть виявитися недосконалими, що непередбачено вплине на атмосферу концерту — на увагу, настрій, сподівання аудиторії. У таких випадках конференсьє терміново змінює порядок подальших виступів, щоб забезпечити успіх концерту в цілому, навіть виключає якісь номери із програми, переконує артистів відмовитися від виходу на «біс» і, звичайно, самостійно робить купюри. Він переглядає й власні репризи, монологи, інтермедії. Потрапивши в «шторм», як образно говорить про такі ситуації Е. Шапіровський, конференсьє, як капітан корабля, що зазнав аварії, активізує свій досвід, знання, мужність, щоб зняти корабель з мілини, — він збереже темп концерту, скоротить паузи, змінить сценарний план. У залі можуть звучати невдоволені репліки, та він зуміє зімпро-візувати відповідь на них, швидко і весело відвести удар — перемога на його боці. Сміх розряджає напруженість. Я був свідком, як прекрасний московський конференсьє Сергій Дитятев тамує негативні емоції залу після невдалого виступу співака. Співак вклонився, йде за лаштунки. Назустріч йому Дитятев. Мовчки, з кам'яним обличчям, провів його поглядом. Не змінюючи виразу, розглядає публіку, яка аплодує, і підкреслено безбарвним голосом звертається до співака: «Виходь, тут тобі аплодують». Співак знову виходить, а Дитятев продовжує розігрувати все ту ж сценку, і публіка легко втягується в гру конференсьє і співака, починає аплодувати гучніше, підігруючи. Навіть якщо сам по собі виконавець не зацікавив глядачів, то гра захоплює, і вони непомітно починають брати участь у концерті.

Можна сказати, що хід концерту, його динаміка, темпоритм, «температура» настрою глядачевої зали, а нерідко й успіх артиста багато в чому залежать від таланту, досвіду й майстерності конференсьє. Це один з найскладніших жанрів на естраді. За своє довге життя на сцені найстаріший

майстер естради А.Г.Алексєєв випробував фах актора, режисера, драматурга, педагога, конференсьє і впевнено стверджував, що найважчий фах — конференсьє.

У процесі становлення сольного конференсу викрис-талізувалися і закріпилися його жанрові риси: стабільність сценічного образу (маски), максимально наближених до індивідуальності виконавця; відповідність його характеру поведінки. Все це звично називають органічністю образу, життям в образі, стилем спілкування у вигляді живої бесіди, діалогу, імпровізаційності. У книзі «Розмовні жанри естради і цирку» Віктор Юхимович Ардов для початківців у ролі ведучих і конференсьє запропонував свою структуру конференсу: вступ, основний монолог, ділові анонси, жарти, репризи й ін., власний номер ведучого, завершення конференсу і концерту. Розглянемо кожну складову окремо.

*Вступ.* Ведучий першим з учасників концерту постає перед глядачами, і цей перший вихід особливо відповідальний як для нього, так і для всього концерту. Глядачі приходять на концерт часто ще під впливом своїх турбот і справ. Можливі певні непорозуміння в гардеробі, глядачівій залі, у буфеті. Приміщення, де відбувається концерт, може бути прохолодним або, навпаки, задушливим чи недостатньо затишним. Ведучий повинен взяти до уваги й те, що глядач не впевнений, чи матиме він ті враження, на які сподівається.

Конференсьє й учасники концерту, у свою чергу, теж тривожаться, яким сьогодні буде концерт? Як їх прийме глядач? В арсеналі ведучого, який безпосередньо спілкується з аудиторією, є багато засобів для створення дружньої атмосфери в залі. Саме він повинен перебороти взаємну недовіру й усунути все, що заважає зосередити увагу глядачів.

Свій перший вихід на сцену конференсьє використовує для налагодження контакту з глядачами. Він може уважно оглянути глядачів: спочатку тих, хто сидить у перших рядах і тих, хто краще освітлений падаючим із сцени світлом. Уважний артист відразу ж розпізнає доброзичливе ставлення до нього хоча б одного з глядачів, доброту іншого,

скептицизм ще іншого. І перші свої слова він звертає до тих, кого він уже відчув як своїх друзів. Спершу тільки для них конференсьє говорить те, заради чого вийшов на авансцену, наприклад, поздоровляє зі святом і повідомляє про початок концерту. Перші слова вступу, як правило, надзвичайно прості, доступні, зрозумілі й цікаві, вони повинні привернути увагу, настроїти. І таких «гачків, що зачіпають», у виступі конференсьє повинно бути дуже багато — це щось несподіване, якийсь парадокс, дивина. Таким чином, коло співрозмовників у ведучого поступово розширюється. Якщо вдається спілкування хоча б з десятком глядачів, легше стане «підключати» до такої «бесіди» й інших, адже мета ведучого — опанувати увагою і прихильністю усього залу.

Що ж повинен говорити ведучий, вперше поставши перед глядачем? Конференсьє може жартома натякнути про свій сумнів у тому, що сьогоднішній концерт сподобається глядачам. Якщо вони відчують, що їх занепокоєння поділяють і артисти, проте це стало лише приводом для жарту, — довіра до виконавців зростає. Після серйозного початку такий жарт буде цілком доречним. Нарешті, слід відвернути увагу глядачів від повсякденних турбот, запропонувавши їм свій концерт. При цьому можна в гумористичному тоні назвати ці буденні клопоти: домашні й службові, ситуації в транспорті, на вулиці, нарешті, — якісь недоречності у гардеробі театру. Зрозуміло, зміст виступу може бути й іншим. Однак і найцікавіший перший виступ не можна затягувати, адже рахунок часу на естраді завжди йде на секунди.

Звичайно, концерт починають музичним номером. Музика завжди і заспокоює слухача, і концентрує його увагу. Концерти, присвячені знаменним датам, краще починати читанням відповідного літературного твору. Такий номер відразу ж створить урочисту атмосферу вечора. Слід зауважити, що глядач досить розсіяно сприймає перші номери концерту, а вже уважніший до тих, що завершують перше відділення. Тому серйозні, відповідальні номери, що вимагають зосередженості, варто перенести на кінець першого відділення.

Після першого чи другого номера ведучий може вигосити монолог свого конферансу (не плутати з власним номером ведучого, про це далі). У цьому монологі висловлюються серйозні роздуми на різні теми, поєднуючись при цьому з гумором, жартами. Тут ведучий вирішує головне завдання: налагодження контакту з глядачем. Якщо це відбудеться — конферанс матиме успіх. Якщо контакту не виникло, можна виправити становище. Для цього ми рекомендуємо конферансьє виступити з власним сольним номером чи перенести до першого відділення найкращі уривки конферансу, що, як правило, призначаються для другого відділення.

*Ділові анонси.* Обов'язком ведучого є оголошення номера, тому навіть найталановитіші конферансьє не мають права використовувати свій виступ для іншого, скажімо, — для інтермедійного і комічного конферансу. Іноді успіх номера безпосередньо залежить від того, наскільки вдало представив його ведучий. Адже не всі в залі здатні відчувати тонкощі. Завдання ведучого — повідомити глядачеві все необхідне для кращого сприймання наступного номера. Так, наприклад, оголошуючи виступ співачки, колоратурного сопрано, він повинен нагадати, що колоратурне сопрано — рідкісний голос, що техніка його виконання здобувається наполегливою працею, що виконувати такі партії вдається не всім співачкам і т.д. Не менш важливо пояснити аудиторії і всі труднощі акробатичного номера, що вимагає бездоганної злагодженості партнерів, витонченого музичного слуху, щоденних напружених репетицій.

Оголошуючи виконання уривка з п'єси, ведучий допомагає і артистам, і глядачам, якщо назве твір, з якого взято цей уривок, стисло охарактеризує п'єсу та епоху, коли відбувалася зображувана подія. Однак не варто переказувати змісту майбутньої сцени, бо глядачеві буде нецікаво стежити за подіями на сцені.

Іноді конферансьє зайве розхвалює номер, що може викликати у публіки недовіру. Глядачам приємно дивитись і слухати талановитих виконавців, але якщо номер раптом не виправдовує їх сподівань, всупереч обіцяному, глядачі ображаються.

По суті, кожен вихід конферансьє до глядачів можна розподілити на три частини, обсяг яких визначає він сам чи режисер. Так, виходячи на авансцену після виконаного номера, ведучий спочатку висловлює своє ставлення до нього (цю частину можна й опустити, особливо щодо розмовних номерів), далі він може вести бесіду на теми, не пов'язані безпосередньо з програмою концерту; це якраз слушний момент для інтермедійного, комічного конферансу (часом і ця частина анонсу так само зайва, наприклад, після виразного комічного чи розмовного номерів); на завершення ведучий оголошує наступний номер. Оголошення повинно бути побудоване так, щоб імена виконавців звучали останніми. Це важливо з двох причин: по-перше, якщо глядачі знають і люблять цих артистів, то бурхливі оплески, не дозволяють конферансьє далі продовжувати текст. Крім того, слухаючи подальші пояснення до номера, аудиторія може забути імена виконавців. Якщо ж анонс завершити оголошенням імен виконавців, глядачі краще запам'ятають їх.

*Інтермедії, пародії, жарти, репризи.* Протягом концерту ведучому неодноразово доводиться розповідати або грати щось смішне: короткі репризи чи анекдоти, невеликі фейлетони тривалістю 4-6 хвилин, інтермедії. У парному конферансі подібні інтермедії складають основу репертуару ведучих. Конферансьє-соліст може розігрувати сценки з уявними партнерами, вдаючи розмову по телефону чи уявним співрозмовником. Так, конферансьє Борис Брунов, завдяки грі з уявними предметами, виконував роль такого собі радіоаматора, який весь час крутив важіль свого приймача, бо його цікавив не зміст передач, а чистота звуку і ясність відтворення приймачем передач із різних міст і країн. Таке «слухання» радіо досить часто зустрічається і в житті, що дозволяло Брунову виконувати ряд блискучих пародій на артистів естради, які нібито виступають перед мікрофонами багатьох радіостанцій.

Можливі пародії і на учасників даного концерту. Однак вони не повинні бути образливими для артистів. Навпаки, намагаючись відтворити попередній номер, ведучий своїм комічним невмінням тільки підкреслює професіоналізм тих,



кого намагається пародіювати. Тут пародіюється скоріше жанр, а не індивідуальна манера артиста.

Можна створювати інтермедії, вдаючись до музичного супроводу. Так, у свій час на багатьох сценах мала успіх інтермедія «Німий музикант», виконавець якої на всі запитання відповідав не словами, а популярними мелодіями. Чи ось така інтермедія: конференсьє бере в оркестранта трубу або вже виходить з нею на сцену і попереджає публіку, що зараз він виконає на цьому інструменті музичну п'єсу. Та щоразу, підносячи до губ інструмент, він, відволікаючись, говорить на сторонні теми. Так і не видобувши з труби жодного звука, артист іде за лаштунки. Великий клоун Грок сорок хвилин зображав підготовку до гри на скрипці, так і не зігравши. Глядачі сміялися весь час.

Ведучий може заповнити паузу між номерами танцем або виступом в оригінальному жанрі — оригінальним чи пародійним. Словом, тут перед режисером і виконавцями багато можливостей. Однак було б помилковим орієнтувати конференсьє тільки на невеликі самотійні номери. Набагато частіше ведучому доводиться промовляти короткі репліки і жарти. Іноді сміх у глядачів викликає те, що ведучий розповідає аудиторії анекдот. Загалом розповідь таких коротких історій можлива, та практика свідчить, що деякі конференсьє зловживають анекдотами, розповідаючи їх без будь-якого зв'язку із змістом всього конференсу, що є неприпустимим. На жаль, часом ведучі не вважають за необхідне узгоджувати характер інтермедій з наступним номером. Зовсім неприпустимо, щоб конференсьє співав куплети перед виступом куплетиста чи розповідав смішні історії перед номером з художнього читання, особливо коли цей номер присвячений трагічній темі.

*Власний номер ведучого.* Звичайно, тривале перебування конференсьє на естраді (більше п'яти хвилин) небажане. Публіка знає, що ведучий заповнює паузи між номерами. Якщо він затримується на авансцені довше, глядач відчуває, що в нього віднімають час від спілкування з цікавими виконавцями. Інша справа, якщо ведучий оголосить номер у власному виконанні. Найкращим моментом для під-

готовки наступного номера потрібен час. Ведучому можна й відмовитися від власних номерів, але не варто робити цього з двох причин. По-перше, ці номери щонайкраще дозволяють підтримати необхідний емоційний тонус глядачів, оскільки конференсьє може виступати з ними в найдоцільніший для цього момент, іноді — критичний. По-друге, власні номери допомагають утвердити авторитет конференсьє як артистичної особистості з потужним творчим потенціалом. Коли глядач відкриває в конференсьє цікавого пародиста, куплетиста чи автора буриме, він більше йому довіряє.

*Завершення концерту.* Практика переконує, що не можна перед останнім номером попереджати глядачів про завершення концерту. Зробити так — значить зашкодити виконавцям, бо глядачі тут же втрачають увагу. Тому завершення конференсьє — не допустити цього. Його поведінка, оголошення заключного номера повинні переконати глядачів, що концерт ще триває. Оголошувати про закінчення концерту можна не раніше, ніж виконавці останнього номера залишать сцену, таке повідомлення повинно бути коротким і виразним.

*Парний конференс* здійснюється за тими ж законами, що й сольний, хоча й має свої відмінності. Він іншими засобами залучає глядача до участі у драматургічному конфлікті двох виконавців, які є носіями контрастних рис характеру.

Парний конференс відокремився як самотійний від конференсу сольного, з одного боку, і від парної циркової клоунади, — з іншого. Парна клоунада, музичні парні куплетисти відомі з давніх часів. Драматургічний принцип парної клоунади — комедійний конфлікт між «білим» і «рудим» — застосований на естраді в парному конференсі, виявився надзвичайно ефективним. В основі парного конференсу — протилежні характери («учитель» і «учень»), що дозволило створювати «малу драматургію» жанру на гострих конфліктах. Основна ознака сольного конференсу (спілкування з глядачем за допомогою словесної дії) у парному зазнала значних змін, продиктованих специфікою даного жанру. У парному конференсі залучення глядача до сцені-

чної дії досягається засобами театралізації: діалог, інтермедія, сценка мають драматургічний конфлікт, у якому, «четверта стіна», звернена до глядача, залишається відкритою. Це — своєрідне запрошення до дії за допомогою образів, створюваних конференсьє.

Незважаючи на те, що жанр конференсу різноманітний, є те спільне, що об'єднує всі форми в одне поняття: жанр спілкування з публікою. Нам видається, що конференсьє першим зруйнував рампу, виконавши своє завдання, визначене у свій час Вс. Мейерхольдом як головне. Конференсьє — це людина, яка об'єднує глядачів і виконавців, зал і сцену. Конференсьє — це одночасно і представник акторів перед публікою, і представник публіки перед акторами. Конференс був, є і буде одним з основних складових естрадного театру, особливо пересувного.

Вся проблема в тому, яким професійним вимогам повинен відповідати сучасний тип конференсу? Загальна відповідь на це питання відома. Ідеальний конференсьє можливий тільки завдяки відомому гоголівському прийому, при тому запропонованому Гафією Тихонівною з «Одруження»: якби губи Никонора Івановича та приставити до носа Івана Кузьмича, та додати огрядності Івана Павловича — на речений був би хоч куди!...

Звичайно, якби з'явилася на естраді людина, яка б власну маску, вироблену за принципом Балієва, маску, що самою тільки появою могла запалювати зал, змогла б поєднати з акторсько-ораторським талантом, темпераментом, культурою, спритністю, ерудицією, гострим відчуттям сучасності Райкіна, — така людина відразу б припинила суперечки про доцільність постаті конференсьє на естраді.

Як завжди, життя далеке від ідеалу. Ідеалом не був навіть Олексій Григорович Алексєєв, безперечно, кращий конференсьє нашого часу. Але ідеал завжди творить свої непорушні вимоги і правила, яких повинен дотримуватися кожен, хто бажає займатися цюцією діяльністю. Ці вимоги, на мій погляд, такі:

— Конференсьє, крім належних природних даних (розум, почуття гумору, приємна зовнішність, акторське обладнання), повинен бути найерудованішим на естраді.

- Без певного рівня ерудиції він не зможе бути керівником концерту, його головною фігурою, не зможе здружити артистів і публіку, налагодити справжнє спілкування сторін.
- Конференсьє повинен мати професіональну школу драматичного актора, але з орієнтацією на естрадну манеру спілкування з публікою, з погляду акторської майстерності він повинен стояти не нижче виконавського рівня тих номерів, які він представляє публіці;
- Для конференсьє вкрай необхідне літературне обладнання і досвід, щоб він міг бути й автором власних імпровізацій;
- Знання психології і соціології необхідні для конференсьє, щоб зрозуміти своєрідність аудиторії на кожному концерті і, при необхідності, — внести відповідні корективи до програми, а часом і стилю конференсу.

Це ті основні критерії, що дозволять визначити можливості артиста, який прагне опанувати цей складний мистецький фах.

## Розділ VII

## Слово на естраді

Для артиста розмовного жанру основним засобом впливу є слово. Кожну дію, кожну сценічну знахідку артист повинен перевіряти словом. Для цього необхідно уміти діяти словом, осягаючи основні думки твору. Треба мати живе бачення того, про що говориться з естради, і викликати таке бачення в уяві глядачів. Слово стає вінцем творчості, воно ж повинне бути джерелом усіх завдань — психологічних і пластичних, — вважав В.І. Немирович-Данченко. Однак слово, що безпосередньо впливає на глядача, не може існувати окремо від психофізичної дії, тобто від гри артиста на естраді.

За словами К.Станіславського, у житті майже завжди говорять те, що потрібно, що хочеться сказати заради чогось, заради справжньої, продуктивної і доцільної словесної дії. Треба вчитися доносити слово до слухача. Якщо його з самого початку неправильно зрозуміли — не глибоко психологічно, не точно з погляду характерності чи епохи, побуту, або авторського стилю, — тоді й думка актора піде неправильним шляхом і призведе до неточності.

У словах К.С. Станіславського і В.І. Немировича-Данченка — їх розуміння ролі і значення слова в акторській творчості. Про таке ставлення до слова слід дбати і студентам у їх роботі над авторським текстом, а далі — у роботі з автором над створенням текстів.

Органічний процес словесної взаємодії на сцені висуває високі вимоги до загальної культури мовлення. Тому артист повинен, насамперед, працювати над своїм мовним апаратом, адже недбалість у вимові порушує природний зв'язок артиста з глядачем. Іноді вважають, що варто артистові навчитися правильно поводитися, бути органічним на естраді, як усе інше прийде саме собою. Така думка є помилковою.

Слабка техніка мовлення, недостатність культури мови призводить до недбалої вимови тексту, невдалої (а часто й

просто безграмотної) побудови речень, непрофесійної, «брудної» дикції.

Розвиток усіх елементів сценічного мовлення: звучний, інтонаційно багатий голос, ясна, логічно осмислена вимова, що відтворює найтонші відтінки почуттів, точний, виразний сценічний жест, що поєднує слово і пластику в єдине ціле, — все це створює багатющу палітру барв, необхідних актору для урізноманітнення сценічних образів. Щоденний тренаж акторського апарату, робота над розвитком і збагаченням виконавських можливостей для естрадного артиста обов'язкові. Тренаж повинен включати і вправи з навичок суміжних мистецтва, наприклад, вокалу. Хоча артист розмовного жанру зовсім не обов'язково має бути вокалістом, проте ці заняття дуже потрібні, бо розвивають музикальність, музичний слух, ритміку й пластику. Технічна свобода і гнучкість необхідні сучасному артисту для розвитку й виявлення його творчої індивідуальності.

Однак будь-які заняття, якщо вони не завершуються практичним втіленням набутих здобутків, — втрачають свій смисл. Теоретична і практична підготовка артиста естради повинна здійснюватись паралельно, тобто поєднувати теоретичні знання з їх практичним застосуванням на естраді. Тільки тоді можна досягти мети. Поєднання теорії з практикою виробляє навички працьовитості в обраному ними жанрі.

Дії артиста на сцені повинні бути логічними, спрямованими на досягнення поставленої мети. Справжня дія містить основні елементи акторської майстерності (увагу, свободу м'язів, уяву, ставлення до факту, оцінку події, взаємодію з партнером, спілкування з глядачем). Естрадний виконавець завжди повинен пам'ятати про це, незалежно від того, працює він над окремою роллю в естрадному шоу, над власним концертним номером чи виконує моноспектакль з десятками різних ролей і номерів.

Якщо в театрі актору пропонують для роботи готовий драматургічний матеріал, то естрадну постановку здійснює в основному сам виконавець. Він повинен сам створити літературну основу для номера. Від того, як підготовлений до виконання складних і різноманітних завдань артист роз-

мовного жанру, наскільки багатий арсенал його творчих знань і умінь, який рівень професіоналізму, залежить його подальша творча доля. Шлях становлення «розмовника» нелегкий. Багато хто з тих, кого сьогодні заслужено вважають майстрами жанру, зневірялися в собі, неодноразово змінювали жанр, репертуар, перш ніж знайшли своє місце на естраді.

*Про майстерність.* Робота над словом не може обмежуватися тільки технікою, тобто роботою над правильним озвучуванням авторського тексту. Вона передбачає обов'язкові заняття з освоєння і розвитку багатьох елементів внутрішньої техніки актора: уваги, уяви, фантазії, відчуття правди, віри в запропоновані обставини, ставлення до факту й оцінку його, емоційної пам'яті, темпоритму, внутрішнього монологу, внутрішнього бачення і т.д. Ця робота включає і найголовніше для майбутнього виконавця — освоєння жанрової розмаїтості цього виду мистецтва, вивчення своєрідності і можливостей кожного жанру зокрема.

Особливості занять із слова на естраді полягають у тому, що вони передбачають, передусім, етюдну роботу, що готує виконавця до живого, безпосереднього спілкування з глядачем-партнером. Тому першим етапом, на наш погляд, повинні стати етюди для взаємодії з партнером, а далі — з уявним партнером. У цих етюдах виконавець опановує мистецтво імпровізованої розповіді. Етюд на взаємодію з партнером-слухачем, співрозмовником (спочатку таким партнером може бути один із студентів, далі їх кількість може збільшуватися) підводить виконавця до оволодіння діючим словом на естраді. Виконавець звертається до слухача, адресує йому свої думки, свою розповідь, виявляє особисте ставлення до того, про що йдеться. Виконавець діє від себе, залишаючись самим собою протягом усієї розповіді. Він намагається в чомусь переконати свого партнера-слухача, прагнучи викликати в нього, а далі й у глядачів, зацікавленість своєю розповіддю. Артист повинен прагнути, щоб партнер (а згодом і кожен глядач) відчув себе співучасником подій, очевидцем конкретних історій, всіх епізодів розповіді. Партнер, беручи участь у такому етюді, допомагає виконавцю, в свою чергу, своєю увагою, активною участю в розповіді,

бажанням зрозуміти і «підтримати» оповідача; для цього в окремих випадках він вступає з ним в бесіду.

Інколи тема розповіді може виникати відразу на сцені, вона підказується слухачами або народжується у виконавця внаслідок імпровізацій на конкретну тему. Наприклад, виконавцю пропонується лише одне слово, скажімо, «вогонь», а він намагається розповісти цілу історію з цікавим сюжетом. Можна запропонувати для таких вправ імпровізацій різні прислів'я та приказки. Наприклад: «Спроба не катування, а попит не лихо», «Не красна хата кутами, а красна пирогами», «Один у полі не воїн», «Після дощика в четвер» і т.д. Такі вирази можуть стати поштовхом для розповіді, заголовком до неї.

Можна скористатися і загальновідомими висловами: «Щасливі годин не спостерігають», «Чим довше мовчання, тим дивніша промова» і т.д.

В етюді розкривається творча індивідуальність виконавця. Імпровізація — не самоціль, а можливість і засіб висловити своє особисте, художницьке ставлення до життя у цікавій розповіді. Тому для етюдів не обов'язково складати спеціальні історії на різні теми, можна звертатися до своїх життєвих спогадів, наприклад, — розповісти про найважливішу подію у вашому житті або про найсмішніший випадок з вами, про свої смаки і навички, про будинок і вулицю, де ви живете, про цікаві прикмети сьогоднішнього дня і т.д.

Вправи ці особливо корисні для початківців, бо розвивають їх мовлення і творчу фантазію. Серед учасників занять виникає свого роду змагання: кожен пропонує найнесподіваніші і цікаві сюжети, одна за одною виникають різноманітні історії, імпровізації на певну тему. Атмосфера таких масових вправ часто буває перейнята творчим азартом, пристрасністю, повнотою почуттів. Виконавці тут на диво правдиві у слові. Розповідаючи в етюдах непридумані історії, виконавець часто викликає те справжнє захоплення, що допомагає розкриттю людської і творчої індивідуальності кожного учасника. Етюди-розповіді можуть чергуватися з етюдами-показами, важливими для поточного відтворення особливостей об'єкта розповіді. Дуже корисні



вправи, у яких оповідач показує добре знайомих йому цікавих людей, підкреслюючи ті риси, що особливо яскраво характеризують їх.

Ще докладнішої роботи вимагають етюди, в яких зображуються звички і характер птахів чи тварин, вони особливо необхідні для роботи над байкою. Байка — це невеличка повчальна розповідь у віршованій або прозовій формі. Вона має чітко виражені тему, ідею, конфлікт, подієвий ряд і є своєрідною мініатюрою п'єсою, у висновку якої, звичайно, криється чітка мораль.

Виконавцю, який починає працювати над байкою, необхідно, крім інших даних, володіти розвиненою уявою, внутрішнім баченням. Чим яскравіша уява, тим багатшою є звукова палітра слова, тим сильніше впливає артист на почуття глядача. Яскраве внутрішнє бачення надає мові виконавця емоційності, виразності, образності.

У байці немає нічого другорядного — все важливо і все конкретно. Характери гранично загострені, розкриті часом у двох-трьох рядках тексту. Гіперболізовані образи і ситуації байки змушують виконавця шукати адекватної манери їх відтворення. Іноді одним жестом, виразною позою можна точно відтворити характер. Для роботи над байкою корисною є така вправа: за шаржованим малюнком скласти коротку розповідь. Це слід практикувати щодня, виробляючи в собі здатність логічно мислити. Як у мультиплікації рух фігур складається з окремих елементів, так і творення образів-характерів у байках втілюють спостереженнями артиста. У байці виникає конфлікт відразу, як тільки персонаж вступає в дію. Тому точність в оцінці подій і фактів, у визначенні характерів діючих осіб повинна бути незаперечною. Виконавець байок, подібно до талановитого оповідача, уміє яскраво й образно відтворити життєву подію, ситуацію, показати окремі риси людей. Для нього дуже важливо розвивати в собі гостру спостережливість, помічати характерні риси, вловлювати комедійні нюанси у поведінці оточуючих. Дуже важливими при виконанні байок є психологічні паузи, увиразнені лаконічним, точним, правильно дібраним жестом.

Байка має багато спільного з мініатюрою, а отже, необ-

хідна відповідна робота над естрадною мініатюрою. Етюди, необхідні для виконавців мініатюр, — це короткі комічні історії, жарти, анекдоти, що розігруються студентами. Смішні ситуації з життя є основою таких замальовок. Для виховання артиста розмовного жанру необхідні етюдипародії на конференс'є, фейлетоніста, куплетиста, естрадного співака і т.д. Вони допоможуть опрацювати кожен із цих естрадних жанрів. Однак варто зазначити, що мета цих вправ не зводиться тільки до імітації певної індивідуальної акторської манери. Тут потрібно намагатися виробити прийоми для пародіювання. В основному, виконавці етюдів найчастіше звертаються до випробуваних уже засобів, а часом пародіюють і самі штампи, властиві для різних естрадних професій. Це допомагає самим надалі уникати неоригінальних прийомів.

Артисту естради, який працює в пародійному жанрі, необхідно бути готовим і до імпровізації. Йому замало вродженого вміння змінювати тембр людського голосу, хоча це теж дуже важливо для артиста-пародиста. У розмовному жанрі темброве забарвлення голосу дозволяє передавати найтонші психологічні нюанси. Голос сам по собі настільки «зрадливо виразний», що виявляє багато з того, що тамується, приховується людиною від оточуючих.

В етюдній роботі варто створити атмосферу концертних виступів. Для цього учасників варто розподілити на дві групи — на «артистів» і «глядачів». «Артисти» повинні створити контакт з аудиторією, «глядачі», в свою чергу, різними запитаннями, репліками — виявити спритність виступаючих, хоча, звичайно, таких концертів, де б глядач безпосередньо вступав у бесіду з артистами, практично, не буває. Добре, якщо вправи-етюди мають характер гри. Так, на репетиційному майданчику з'являється один із артистів розмовного жанру, наприклад, танц-комік-куплетист. Виконавець пропонує публіці спільно скласти куплети на будь-яку тему. Звучить заздалегідь підібраний мотив, виконавець демонструє своє «мистецтво», співає якийсь, часом досить відомий куплет, при цьому пританцювуючи. У гру вступає «публіка», підказуючи виконавцю тему для нового куплета. «Куплетист» за допомогою своєї шпаргалки (ман-

жети) блискавично складає перший рядок. Публіка «підкидає» йому другий, — таким чином, виникають імпровізовані куплети, найчастіше пародійного характеру. Примітивна мелодія, випадкова тема у поєднанні з бажанням куплетиста підкорити публіку створюють комічний ефект. Учасники таких своєрідних етюдів концертів не повинні відразу виносити на сцену результат своїх творчих експериментів. Вони ніби посвячують «глядача» у процес роботи-гри, і «глядачі» стають повноправними, активними партнерами у цій веселій вправі; вони по-дружньому коригують кожен номер такого пародійного концерту, від чого створюється особлива, піднесена атмосфера приязної відвертості, спритності, дотепності. Такі етюди-концерти необхідні, бо, з одного боку, у пошуках різних форм спілкування з глядачем актор-початківець прилучається до мистецтва естради, з іншого, — ці вправи допомагають йому «переступити» рампу.

Найпростіші етюди поступово можна ускладнювати, збільшуючи кількість тем для імпровізацій. При цьому не слід захаращувати сцену верстатами, сходишками, кубами, іншим реквізитом. Завдання студента — сконцентрувати увагу на самому процесі народження сценічного слова, на осмисленні й вимові імпровізованого тексту.

Звичайно, при перших спробах зорієнтуватися на глядача може виникнути багато зайвого тексту. Розвиток мистецького мовлення — складний і тривалий процес. Тому корисно записувати такі імпровізації на магнітофон, а потім прослуховувати їх у присутності всіх учасників вправ-етюдів. Плівка на диво точно відтворює всі ваші «втрати і знахідки». Стане зрозумілим, чого слід позбавитись, а що — вдосконалити. Такі імпровізаційні заняття сприяють розвитку навичок усного мовлення виконавця.

Особливо важливими є імпровізаційні етюди, близькі за формою до естрадного монологу. Кожен студент, приступаючи до роботи над таким етюдом, повинен, насамперед, спробувати передати напружений ритм сьогоднішнього дня. Форма монологу дає можливість розповісти про найпотаємніше дуже стримано, без сентиментальності, але в той же час — довірливо і широко. Молодий виконавець по-

винен самостійно знайти актуальну тему, розкрити її, в авторських відступах виявити власне ставлення до зображуваного.

Теми монологів можуть бути різноманітними, але «висловлювання» обов'язково оповідачів-імпровізаторів мають бути перейняті їх ставлення до теми. Не можна вимагати, щоб така серйозна робота була виконана в короткий термін, бо розповідається і читається багато літературних варіантів. Вони видозмінюються, набуваючи чітких форм. Спочатку такі «публічні» виступи не обов'язково обмежувати в часі. Нехай виконавець докладно викладе свої думки партнерам-слухачам (учасникам занять). При повторних пробах час виступу слід поступово обмежувати, щоб виконавець навчився відкидати усе зайве, несуттєве. Можна запропонувати виконавцям після кількох імпровізацій спробувати записати головну лінію свого виступу. Поступово відійде зайве в імпровізованому тексті, виконавець відбере тільки потрібні, важливі слова. Він зможе самостійно записати текст свого виступу. І якщо навіть з літературного погляду текст не буде довершеним, все ж користь від таких вправ безперечна. Вони привчать артиста-початківця «шукати в собі автора», не механічно заучувати чужий текст, а самостійно творити повноцінний естрадний твір.

На заняттях з курсу «Слово на естраді» слід працювати над однією із форм розмовного жанру — літературною композицією. Ця форма особливо вдала тим, що автором композиції може бути сам виконавець. При добір літературного матеріалу важливо знати принципи композиційної побудови, мати літературний смак. Однак створення композицій — робота далеко не легка, як може видатись з першого погляду. Поєднуючи окремі фрагменти творів, як і самі твори у композиції, виконавець повинен пам'ятати, що композиція має бути цілісною. Окремі фрагменти повинні логічно поєднуватися за стилем, мати єдиний ритм. Легковажне ставлення до підготовчої роботи часто призводить до поверхових, грубо «зшитих білими нитками» монтажів.

Якщо навчальна робота над створенням композицій

поставлена серйозно, вона принесе користь всім її учасникам: виховає художній смак до літератури, навчить цінувати авторську працю, дбайливо ставитись до кожного рядка, кожного слова. Перші композиції можуть бути не особливо складними за змістом і невеликими за обсягом. Це може бути, приміром, органічне поєднання двох-трьох невеликих уривків з оповідань одного письменника; поєднання близьких за темою кількох поетичних мініатюр або фрагментів з журнальних і газетних виступів відомого оратора на актуальну тему. Далі можна чергувати вірші і прозу різних авторів, але дуже коректно. Чергування віршованого і прозаїчного матеріалу або різних за розміром віршових уривків підкреслює емоційні, ритмічні, а головне — смислові контрасти. Вдале їх використання сприятиме логічному переходу від лірики до героїки, від героїки — до іронії, збуджуючи творчу думку учасників.

Автору й виконавцям композиції слід зважати на те, що різний за характером літературний матеріал під час роботи над ним часто зазнає несподіваного переосмислення, починає звучати по-новому. Всі зусилля автора композиції повинні бути спрямовані на підпорядкування кожного фрагмента основній ідеї, заради якої композиція створюється і яка повинна бути чітко виражена в її назві.

Автору композиції слід мати не тільки літературний смак, а головне — добре розуміти, що успіх на естраді забезпечується передусім умінням знайти оригінальний хід, прийом подання матеріалу, знайти його виконавське вирішення.

Складніші літературно-музичні композиції об'єднують віршовий і пісенний матеріал, допомагають синтезувати різні засоби акторської виразності, розвивають такі необхідні для естрадного режисера й артиста якості, як музичальність, відчуття ритму, пластичність, вокальні здібності.

Такої зваженості вимагає і включення музичних номерів до композиції, оскільки вони, нарівні з літературним матеріалом, розкривають задум автора.

Крім літературного й музичного матеріалу, композиції можуть включати і пантоміму, танець. Правда, для цього виконавці композиції повинні вільно володіти відповід-

ною майстерністю виконання. Але звичайно основою композиції є літературний твір, саме на нього повинна бути в першу чергу спрямована увага виконавців.

*Робота над літературним матеріалом.* Для артистів розмовних жанрів складність у підготовці нових номерів становить добір літературних текстів як першооснови композиції, далі — перетворення його на естрадний номер.

Початківців потрібно вже на початку занять із курсу «Слово на естраді» орієнтувати на те, щоб вони спільно з керівником курсу або режисером-педагогом добирали літературний матеріал, цікавий не тільки для прочитання, а й містив би гострий, цікавий сюжет, яскраві характери героїв. Крім того, естрадні номери повинні будуватися на оригінальному задумі, несподіваних трюках, вигадках. У так званому «ГЭГ» (англійський вислів — сценічний трюк, жарт, вигадка) криється секрет мистецтва малих форм, сила естрадної магії. Вигадка, трюк, несподівана творча знахідка по-новому «прочитують» літературний матеріал, увиразнюють його зміст, допомагаючи виявити події моменти, а також розкрити нові грані обдарування артиста.

Зрозуміло, навіть найяскравіша і несподівана форма повинна виникати на основі чіткого розуміння змісту твору, повинна бути виправдана його ідеєю і задумом виконання. Тому перш ніж аналізувати літературний матеріал, актор повинен цілком виразно для себе сформулювати задум, мету свого виступу перед глядачем. Передусім твір треба кілька разів уважно перечитати. Обраний уривок повинен бути художньо довершеним, хоч для його повноцінного аналізу необхідне прочитання твору в цілому.

Федір Шаляпін у своїй книзі «Сторінки з мого життя» писав, що «Борис Годунов» настільки сподобався йому, що, не обмежуючись вивченням своєї ролі, він співав усю оперу, всі партії, чоловічі й жіночі, від початку й до кінця. Коли співак зрозумів, яким корисним є таке повне знання опери, він почав так учить всі інші, навіть ті, що вже співав раніше.

Без знання всього твору виконавець не зможе глибоко і всебічно розкрити зміст окремого уривка, художні образи, створювані ним, будуть поверхові. До того ж, робота над



текстом вимагає від виконавця вивчення епохи, середовища, в яких відбувалися зображувані події, кола проблем, порушених автором. Що саме відбувається в даному творі? Які персонажі діють у ньому? Які проблеми вони вирішують і на що спрямовані ті дії? Таке вивчення матеріалу дуже важливе — від нього залежить точність характеристик всіх дійових осіб. Працюючи над текстом, виконавець розподіляє його на кілька частин відповідно до розвитку сюжетних ліній, визначаючи логічно завершені дії в уривку, розповіді, монолозі, вірші. Кожній події необхідно дати відповідну назву.

Для належного засвоєння цього етапу роботи студентам варто опрацювати книгу К.С.Станіславського «Режисерський план «Отелло». Реформатор сцени дає в ній відповіді на багато запитань, що виникають у роботі над драматургічним матеріалом.

Після опрацювання подієвих моментів визначається кульмінація — найвища точка напруження у розвитку дії, в якій сконцентрована емоційна напруга всього уривка, розповіді, монологу, вірша.

Крім конкретних завдань, в кожній окремій події, визначеній при аналізі тексту, є ще й основне, — яка мета роботи над твором в цілому. Вона стає для виконавця головною проблемою, до вирішення якої він прагне, працюючи над уривком. Далі виконавець приступає до логічного аналізу, вивчає структуру кожної фрази, встановлює точні смислові акценти, паузи. Цей аналіз також надзвичайно важливий у підготовчій роботі, бо він дозволяє уточнити всі нюанси, необхідні для правильного розкриття виконавцем проблем, порушених у даному творі. Таким є традиційний підхід до літературного матеріалу. Паралельно повинні неодмінно здійснюватися пошуки специфічних прийомів естрадного вирішення номера.

**Пошук вирішення номера.** У кожному конкретному випадку це відбувається цілком індивідуально, але вихідні засади однакові — поєднання індивідуальності артиста з особливостями літературного матеріалу, взятого за основу номера. Як приклад, — гумористичний монолог (від імені жінки) «Операція П.С.» Наведемо основні етапи роботи

студентки над ним. Спільно з режисером-педагогом обирається монолог, аналізується, а далі — розпочинаються етюдні репетиції.

Як знайти нову, нетрадиційну форму вирішення постановки матеріалу, як повести живу розмову із слухачами, посилити подієві моменти «операції», названої естрадним «ГЕГом»? Зміст монологу зводиться до того, що героїня пропонує слухачам кілька прийомів, що, на її думку, допоможуть позбавитися лайок і неблагозвучних виразів. (Тамішні літери у назві («П.С.») означають — проти сварки.) Прийоми ці різні — від грошового штрафу до заміни лайки назвами квітів. Під час однієї з репетицій у студентки зненацька «заграв» зміст звичайної дамської сумочки: носова хустка, рукавички, пудрениця, чорні окуляри... словами: Як ми намагаємося замінити горілку легким вином, давайте спробуємо замінити «сукиних синів» чимось приємнішим, веселішим, красивішим. Студентка дістала із сумки кольоровий кульку-амулет, наділа його на палець, пов'язала носовичком — і перед глядачами постала школярка-відмінниця. Далі розмова велася вже від її імені, — замінимо наприклад, квітами. Мабуть, у цьому є смисл...

Вільна рука актриси смикала край хустинки, ніби заграючи з цією симпатичною голівкою. В уяві глядачів постав образ вуличного ловеласа. Новий «персонаж», не припиняючи своїх загравань з хустинкою, включався в суперечку з чергою до каси магазину:

— Чого ви штовхаєтеся, герань вас візьми!

— А ти чого розшумілася, маргаритка!

Тут студентка зривала хустинку з кульки і ховала ці предмети в сумочку, витягаючи наступні. Вона надівала на кінчик свого носа окуляри і зображувала тепер бабусю у приймальній установі:

— Я вже третій день сюди ходжу, щоб їх усіх переглядило.

Далі з'являлися інші окуляри — захисні, від сонця — і постав образ «крутого хлопця», найгучнішими лайками якого були «едельвейс» або «конвалія» на чийсь голову.

Тоді студентка натягала на кулачок поліетиленовий пакет і це нагадувало чоловічу голову в шапочці від дощу.



Ліва рука спочатку легко, а далі все сильніше штовхала праву, нагадуючи ситуацію у трамваї:

— А ну підсунься, тюльпан!

— Став і нікого не пропускає, пролісок!

Цей номер вимагає необхідного для кожного естрадного актора володіння словом, технікою, мистецтвом сценічного руху.

В основу наступної навчальної роботи покладені літературні фейлетони І. Ільфа і Є. Петрова «Так прийнято» і «Не злічити діамантів кам'яних...». Об'єднання цих фейлетонів пояснювалося спільністю основної теми, що й сьогодні зберігає свою актуальність. Відомі письменники-сатирики виступають проти рутини в мистецтві, дуже тонко, із знанням справи розвінчуючи циркових і естрадних ремісників за використання ними знецінених уже прийомів і штампів. Пародійний початок фейлетонів дозволяє актору використати ексцентріаду, пантоміму, жонглювання, танець, куплети (зрозуміло, у шаржованому вигляді). Всі ці засоби мали б підсилити і урізноманітнити номер, наскільки це можливо в умовах навчально-репетиційної роботи. Виконавець повинен детально вивчити особливості кожного із цих естрадних жанрів, щоб далі вільно володіти ними.

Жартівливий показ окремих елементів усіх названих жанрів був би можливий лише за умови, якщо виконавець по-справжньому відчув атмосферу арени й естради. Номер вимагає відчуття ритму, музичальності, вільного володіння пластикою тіла. Але, зрозуміло, головним у виконанні цього номера є слово, яке в одному номері слід було подати в умовно-перебільшеній формі. Саме на це й була звернена наша увага. Виконувалися спеціальні етюди і вправи для відпрацювання прийомів виконання оригінальних жанрів. Особливої уваги вимагала техніка мовлення артиста. Виконавець розповідав про події ніби з арени цирку. Для цього глядачі учасники розміщалися навколо виконавця на різній відстані: одні дуже високо, інші — близько до нього або поодаль від нього. Робота в таких «запропонованих обставинах» допомогла виконавцю номера: увиразнила його мовлення, зміцнила голос, навчила різноманіт-

ніше і точніше орієнтуватися серед глядачів, вступати з ними у безпосередній контакт.

Всі прийоми виразності, використані артистом, посилювали пародійний смисл фейлетонів Ільфа і Петрова. Надягнувши циліндр, вставивши в око монокль, виконавець розповідав то про «древнього» штрехшталмейстера який гундосячи повідомляв номер жонглера (миттєво циліндр, тростинка і монокль перетворювалися на предмети жонглювання, спочатку їх ловили, а потім — з таким же успіхом — упускали на арену). То про «смертельний трюк» (після традиційної «польки-метелика» у виконанні оркестру), то про чарівного героя — «капітана смертельного трюку» (до розповіді додавалася пантоміма «Прощання з улюбленими і близькими»). Відразу ж пропонувалася розповідь про «злободенного куплетиста» — при цьому поряд із куплетом виконувався ритмічний танець із прискоренням, набуваючи «скаженого» темпу, і танц-комік-куплетист вилітав за лаштунки під регіт і свист публіки. Потім він знову з'являвся на очах здивованих глядачів, продовжуючи працювати ногами і руками (виконувалась уповільнена чечітка) і ніби говорячи усім своїм виглядом: «Я живучий». Далі знову звучали куплети:

Ну, як у вас справи щодо картоплі.

Щодо картоплі? Щодо картоплі!

Вона вже стає на ніжки!

Вона стає, я радий за вас!

Північ, південь, схід і захід,

Північ, південь, схід і захід,

Брум — бум, брум — бум, брум — бум...

Були ноги, мов поліна,

Стали спідниці до коліна...

Тепер інший фасон узяли,

Носять спідниці до землі.

Куплетом цим сильно вас тавруючи,

Я як в око вліпив

І, йдучи від вас, друзі, співаю:

Ну, як картопля?

Я радий за вас!

Далі виконавець, уже від себе, звертався до слухачів: «Через ці куплети у сатириків були значні непорозуміння з

громадськістю, яка вимагала знищити їх за недостатню ідейну спрямованість. Але сатирики стали на коліна і заявили, що без куплетів про підступність наших дам вони не беруться розсмішити глядача і нізачо не вийдуть на арену. Їм дозволили в порядку експерименту». І знову куплетист пускався в «сказаний» танець.

Прийоми виразності для концертних номерів різноманітні до безкінечності. Вдале втілення літературного твору на естраді залежить від артистичних здібностей виконавця, його сценічної культури, від винахідливості режисера: не примітивно пристосовувати до себе, не переробляти автора, а намагатися стати його творчим співником, якнайточніше розкрити його задум — ось завдання виконавця і постановника кожного такого номера.

У сучасних умовах артист-розмовник щоразу використовує мікрофон, що має надзвичайні можливості: наближає виконавця до глядача, підсилює будь-який голос — «поставлений» від природи і поставлений фахівцями, сила якого цілком залежить від мікрофона. Артист-початківець часом не знає, як користуватися мікрофоном, що й обертається для нього, особливо при перших виступах, прикрістю, — мікрофон підсилює досить звучний від природи голос, увиразнює «з'їдені» склади і звуки, підкреслює шиплячі, якщо виконавець переходить на «шепіт», тобто, мікрофон ніби бере виконавця в полон.

Але цей же мікрофон при вмілому його застосуванні допоможе донести буквально до кожного слухача живе, щире слово. Він не тільки підсилює голос, а й надає додаткових, цілком своєрідних відтінків його тембру. Сьогодні треба вміти користуватися мікрофоном на опорі і без неї — переносним, з яким виконавець може рухатися по сцені, в глядачів залі, а також з мікрофоном, що кріпиться на одіжку і може бути захований у петлиці або кишень піджака. Найважливіше у роботі з мікрофоном — обережне поводження з ним. Мікрофон дуже чутливий — він відтворює найменші звукові зміни, будь-які нюанси, особливості фразування, тому, працюючи з мікрофоном, не слід ні занижувати, ні завищувати голосу, не фіксувати його, а говорити природно, не прикрашаючи його надуманими інтонаціями.

Дуже важливо правильно вибрати місце біля мікрофона. В цьому допоможуть репетиції.

*Про деякі особливості і різновиди розмовних жанрів.* Слід сказати, що остаточного, раз і назавжди визначеного переліку жанрів, пов'язаних із словом, бути не може, тому що життя постійно змінює їх: щось відмирає, а щось, навпаки, виникає під впливом різних соціальних факторів. Обов'язковим для кожного естрадного концерту чи видовища є конферанс. Він може бути стриманим, навіть суворим — лише оголошення номера, може бути тематичним, може представляти репризи, монологи, фейлетони, інтермедії, — у цьому випадку вихід конферансьє перетворюється на самостійний концертний номер. Однак конферансьє завжди повинен пам'ятати, що основним його завданням є об'єднання окремих розрізнених номерів у єдине ціле.

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

Насамперед, конферансьє мусить досконало володіти словом, йому потрібно бути вправним імпровізатором, дотепником, співрозмовником, здатним відразу ж, відповідним чином вплинути на глядача, знівелювати чужий недогляд, обіграти непередбачену «накладку». Конферансьє повинен бути різноманітно обдарованим артистом, який сам уміє працювати в різних естрадних жанрах. У той же час, виявляти ці схильності він може тільки у відповідні моменти, щоб не зіпсувати враження від виступу інших артистів, не заступати їх, а навпаки, сприяти яскравішому розкриттю індивідуальності кожного номера. Від конферансьє часто залежить структура концерту, тому він має володіти ще й організаторськими здібностями, відчувати атмосферу концерту, його ритм, темп, адже йому слід впливати на них — від цього часто залежить успіх видовища.

Перейдемо до розгляду деяких складових частин конферансу, що можуть існувати й окремо як самостійні концертні номери. Це, в першу чергу, — естрадний монолог, фейлетон, інтермедія.

*Естрадний монолог* може бути ліричним, гостро характерним, публіцистичним. Монолог — це форма естрадного виступу, що дозволяє «розмовнику» прямо відгукнутися на ті або інші життєві події. Монолог має дуже багато спільного з естрадним фейлетоном. У монологі розкриваються найрізноманітніші аспекти життя, але не так гостро, як у фейлетоні. У монологі, як і фейлетоні, часом бувають поєднані розмовні та музичні частини. Найдоречнішою є музика у віршованому монологі чи фейлетоні, хоча нерідко вона вдало доповнює і прозовий твір. Тут усе залежить від здібностей артиста, від його уміння знайти правильне співвідношення елементів різних жанрів.

*Естрадний фейлетон.* Автором естрадного фейлетону як самостійного жанру був відомий у свій час артист естради Н.П. Смирнов-Сокольский. Естрадний фейлетон успадкував від газетного фейлетона окремі його риси: публіцистичність, гостру сатиричну спрямованість. Він має багату палітру засобів сатири і гумору — від легкого жарту і м'якої іронії до іронії злої, до сарказму й гротеску.

Найчастіше фейлетони пишуть прозою, тому що вона дає більшу можливість точніше передати живі репліки, почуті в побуті, жарти і т.д. Але існує чимало фейлетонів у віршах, які, природно, облагороджують саму розповідь. Однак жодних переваг у змісті, цікавості і публіцистичності фейлетон у віршах не має. Це досить складний для творчості жанр.

Найтиповішим прийомом драматургічної побудови фейлетону є огляд багатьох явищ дійсності. Логічним зв'язком між різними темами може бути «значеннєвий місток» (визначення В.Ардова), перекинутий від теми до теми за допомогою дотепу або жарту. Жарти і дотепи необхідні у фейлетоні, оскільки вони дають «розрядку» після важливих за змістом уривків тексту.

Актор, виконуючи фейлетон, повинен звертатися до глядачів від власного імені. Естрадний артист своєю поведінкою показує аудиторії, що він не просто виконавець тексту, а його творець. Для розмовних жанрів естради необхідне створення ілюзії, ніби текст створений саме тим, хто його промовляє, і саме ці слова звучали вперше звернені лише до сьогоднішньої аудиторії.

*Естрадна інтермедія або мініатюра* — це одна з форм виступу конферансьє. Однак інтермедія нерідко є самостійним концертним номером. Власне, інтермедією найчастіше називають коротку сцену жартівливого змісту, що виконується одним або кількома акторами. На відміну від монологу і фейлетону, де, як правило, лише розповідається про якусь реальну чи вигадану подію, естрадна інтермедія є своєрідним мікроспектаклем, де дія, як і в будь-якому спектаклі, відбувається на очах у глядачів. Інтермедія має й інші назви — скетч, сценка, мініатюра. Іноді під скетчем чи сценкою розуміють більший за обсягом твір. Межа між естрадними жанрами невизначена: один жанр непомітно переходить в інший. Інтермедію, сценку, скетч нерідко об'єднують спільною назвою — мініатюра. Прийmemo цю термінологію й ми. Для ілюстрації нашої розмови про мініатюру звернемося до творчості видатного артиста естради Аркадія Райкіна, який володів мистецтвом створювати найрізноманітніші естрадні номери в багатьох жанрах, але основним для нього був жанр естрадної мініатюри. Блискуче граючи мініатюри з партнерами, він досяг вершин майстерності і в сольній мініатюрі.

До виступів на естраді Райкін працював у драматичному театрі. Вже тоді, граючи епізодичні характерні ролі, він вирішував їх у шаржованому, гротесковому плані. Однак для того, щоб створювати різні сценічні характери, малювати яскраві, не схожі один на одного характери людей і при цьому висловлювати власне ставлення до них, необхідне було інше творче середовище. Таким сприятливим середовищем для цього артиста була естрада. Починаючи виступати на естраді, Райкін адресував свій конферанс, інтермедії, головним чином, для дитячої аудиторії. Спогади шкільних років, тема виховання дітей складали сюжетну основу його перших кроків на естраді. Артист розмовляв з дітьми як рівний з рівними, без підігрування маленьким, дотримуючись манери простої приятельської бесіди. Згодом цей прийом він переніс на естраду для дорослих, зберігши безпосередність у спілкуванні з глядачем, віру в достовірність події, що відбувається.

Пошуки свого жанру, свого шляху привели цього вели-

кого артиста до створення цілого театрального колективу, репертуар якого складали спектаклі-огляди, естрадні видовища. Ці спектаклі включали монологи і фейлетони, різні за обсягом інтермедії (від трьох до десятих хвилин), естрадні пісні, куплети, що чергувалися з короткими репризами й анекдотами.

Швидкий темп зміни був однією з відмітних рис цього театру. Беручи участь майже у всіх сценах, Райкін підсилював стрімкий темп спектаклю дивовижно швидким перевтіленням з одного образу в інший протягом усієї дії.

Райкін на диво проникливо розмовляв з глядачем. Тонко, чітко, артистично, одним штрихом, одним натяком створював він образи, і глядач з насолодою домальовував у своїй уяві те, що пропонував йому побачити артист. Відсутність будь-яких сценічних аксесуарів лише увиразнювала віртуозну майстерність цього артиста. Він використовував тільки «свій матеріал»: міміку, жест, ходу, віддаючи при цьому перевагу головному — діючому слову. Майстер психологічного малюнка, він шукав не тільки зовнішньої характерності. Міміка, голос, хода, жест виникали у Райкіна залежно від внутрішньої характерності персонажів. Виконавцю мініатюр насамперед важливо, як його герої мислять, діють, спілкуються з людьми.

Початківцю в естрадному виконавстві, який тільки пробує себе в жанрі мініатюр, варто простежити за процесом зародження сценічного образу, створення характеру того чи іншого персонажу, а зрозумівши це, спробувати освоїти жанр самостійно. Виконавець мініатюр використовує у своїй творчості багато форм малої драматургії: невеликі сценки, жанрові замальовки, інтермедії і т.д. Це повинні бути драматургічно завершені твори, цікаві за формою і змістом. Втілення їх на естраді вимагає серйозної акторської роботи. Окремо взята мініатюра повинна бути вирішена як самостійний номер, у якому використовується не випадковий набір сценічних прийомів і трюків, а є чітка структура, завершений сюжет, діють характери, між якими розгортається конфлікт. Виконавець мініатюри повинен виявити своє ставлення до партнера. Якщо ж артист виконає мініатюру як соліст, його партнером, звичайно, є глядач,

до якого теж необхідно виявити своє ставлення. Лаконічність, дотепність, винахідливість і майстерність — риси, необхідні для актора, який починає працювати у цьому жанрі.

Зміст мініатюр повинен бути досить витонченим, дотепним, репризним. Безумовно, це залежить, у першу чергу, від автора номера, від режисера і виконавця. У роботі над мініатюрою удосконалюється літературний текст. Артист, оволодівши основами майстерності, може поєднувати у своєму виступі елементи різних жанрів, шукати оригінальні форми виразності, тим самим наближаючись до створення нових естрадних жанрів.

*Естрадна розповідь* створюється спеціально для виконавця естради і є одним з характерних жанрів. Вона теж підлягає специфічним законам естради. Якщо в драматичному театрі рахунок часу йде на хвилини, то на естраді — на секунди; півхвилини нецікаві для глядачів — і номер неправо втрачає шанс на успіх. Тому дія повинна бути стрімкою і відразу захоплювати глядача. Естрадна розповідь, створена на побутовому гумористичному матеріалі, містить у собі ряд реприз, тобто дотепних висловлювань, реплік, розрахованих на веселу реакцію глядачів. Вона найчастіше здійснюється від першої особи. Тут кожному режисеру і виконавцю важливо продумати, яким буде цей характер, якою мірою відповідатиме образу, що вже асоціюється у глядачів з іменем певного артиста. Величезну роль відіграє особисте ставлення актора до подій, про які йдеться. Актор повинен точно відтворити емоційний заряд твору. Як оповідач, він з перших слів вступає у пряме спілкування з глядачами, які стають його безпосередніми партнерами. Йому дуже важливо знайти для такого спілкування належний тон, викликати прихильність глядачів, зробити їх своїми однодумцями. Неодмінною умовою для артиста «розмовника» є володіння такими якостями, як безпосередність, щирість, акторська завзятість, сценічна привабливість.

*Буриме* — це віршована гра, у якій виконавець складає вірші на задані глядачем рими. Вірші буриме завжди складаються на очах у глядачів, які пропонують рими для майбутнього вірша. Доки добираються шість-сім пар рим, увага у виконавця спрямована, переважно, на події в залі, де



можливі ексцеси. Та водночас із записуванням рим артист повинен уже складати свій вірш з виразним сюжетом, гумором. Варто дотримуватися паралельних рим, щоб співзвучними були закінчення сусідніх рядків або — через один. Розмежовувати рими більше ніж одним рядком не можна, бо рима губиться. Важливо відразу вибрати риму для заключного рядка: якщо рима буде млява або у фіналі — млявий образ, знизиться ефект від вірша загалом.

*Естрадні куплети і частушки.* Куплет за своєю структурою — нескладна форма музично-розмовного жанру. Освоєння майбутніми режисерами естради куплетного жанру — надзвичайно корисний і потрібний етап у процесі оволодіння майстерністю актора, а далі — й майстерністю режисера. Невибagliвий і, здавалося б, доступний за формою куплет має багато ознак, серед яких К.С. Станіславський відзначав такі найхарактерніші: органічне поєднання музики і слова, розмаїтість інтонацій, гнучкість мовлення.

Говорячи про специфічні риси, необхідні артисту для виконання куплетів, К.С. Станіславський вважав, що не обов'язково мати вокальний голос, але музикальність, відчуття ритму, розміру, музичний слух для нього обов'язкові. Він повинен відрізняти усі відтінки — «піано» і «фортіссімо», відчувати і зміст, і фонетику кожного слова в куплеті. Куплет ніколи не може бути бездушним. Куплети завжди містять найскладніші акторські завдання, сповнені найширших почуттів.

Необхідна вимога до куплетиста — бути дійовою особою куплета, представляти в куплетах персонажів, домагаючись для кожного з них своєрідної характерності. І одна з найважливіших його рис — уміння протягом короткого сценічного часу — всього лише мить — «зіштовхнути» цих героїв, показати конфлікт між ними.

Завдання режисера куплетного номера починається з ретельної розробки тексту, зважаючи, що в куплетах іноді навіть значна частина тексту (не говорячи вже про рефрен і передрефренні слова) повторюється кілька разів. Тут необхідна творча вигадка, щоб урізноманітнити наступні твори. У куплетах сатиричний акцент переноситься на при-

спів, або, як його частіше називають, рефрен. Приспів-рефрен має велике значення. Якщо у пісні приспів в один або кілька рядків, то його так і називають приспівом. А от коли повторювані рядки мають особливе завдання — сатиричне чи драматичне, не є нейтральними за змістом, тоді їх прийнято називати рефреном. Драматургічна функція рефрена — надання йому репризного повороту. Незважаючи на зовнішню однаковість рефрена, у кожному наступному звучанні він має особливу роль, викликає різні асоціації і виражає різний сатиричний зміст.

Куплет на естраді претендує на ефектність: його сценічне життя найчастіше коротке. Злободенність куплета передбачає акцент на темі. У зв'язку з цим особливе значення має її злободенність, і оскільки ця ознака досить змінювана, то постійне відновлення куплета стає проблемою жанру.

*Частушка* — улюблений глядачами музично-розмовний жанр. Особливість частівки — злободенність, гранична стилістичність, виразність форми, змістовність. Сучасна частівка, створена на конкретному матеріалі, є незамінним за своєю оперативністю жанром. Мова у частівці завжди звучить індивідуалізовано, художньо виправдано як мова конкретної людини або як говір, властивий конкретному регіону. Лаконічному змісту частівки відповідає її чітка композиція, продиктована формою, структурою вірша. Одна із характерних рис цієї форми — органічне поєднання розмовної інтонації з музичною структурою. Під час співу чотирирядкова строфа поділяється на дві півстрофи з глибокою паузою посередині. Пауза готує до нового несподіваного повороту, розв'язанню заданої на початку теми. Як правило, перші два рядки відіграють роль зачину, в них дається зав'язка ліричної розповіді; наступні два — кінцівка, що містить розробку теми і висновок. Саме така драматургічна будова частівки і робить її надзвичайно виразним, дієвим жанром, легким для сприймання.

*Пародія на естраді* є досить поширеним музично-розмовним жанром. Пародією називають гумористичну або сатиричну імітацію певного твору мистецтва з дотриманням лише зовнішніх ознак оригіналу. За своїм характером

пародії поділяються на приятельський шарж і на сатиричну пародію.

*Приятельський шарж* виключає негативне ставлення до об'єкта пародії. Його відрізняє приязність, спрямована на виявлення і підкреслення окремих характерних рис об'єкта пародії.

Інша справа — *сатирична пародія*, частиною якої є викриття або виявлення прихованих негативних рис.

Один із поширених прийомів пародіювання — підкреслення певної, влучно поміченої риси об'єкта пародії, її гіперболізація і, таким чином, доведення її до гротеску. Використовується і прийом комічної невідповідності — поєднання понять, уявлень, несумісних між собою або полярних за змістом і значенням. Копіювання зовнішніх ознак — голосу, манери поведінки на основі самої лише імітації манери говорити, тембру голосу, міміки і жестів, ще не створює пародії. Необхідно виявити сутність того характеру, що пародіюється. Для цього пародист (як і будь-який інший артист розмовного жанру) повинен мати достатній досвід акторської творчості, володіти достатньою сценічною культурою.

Отже, основним засобом впливу на глядача для артиста в розмовних жанрах є слово: конференс і байки, вірші й розповіді, мініатюри і пародії, повною мірою і пісні, — точніше, такий її різновид, як частівки і куплети.

Специфічною особливістю виконання на естраді є особлива природа спілкування з глядачем, що диктується відсутністю так званої «четвертої стіни». Якщо в театрі, звичайно, репліки одного персонажа звернені до іншого (чи інших), то артист естради майже завжди звертається безпосередньо до залу, його партнером є глядач.

Основою виступу артиста естради є номер — невеликий, завершений за змістом і думкою твір, що виконується одним, двома, рідше — кількома артистами.

Кожен номер має чітко визначені часові межі, оскільки на естраді панує драматургія «малих форм»: дія кожного призначеного для естради твору обмежена в часі, не має побічних сюжетних ліній, розвивається стрімко — від зв'язки до кульмінації. Однак все це ще не дає підстав для

створення естрадного номера. Слово, звернене до глядача, повинно бути живим, гострим, знаходити відгук у його душі.

Найважливіший компонент естрадного, як і будь-якого твору мистецтва, — це творча індивідуальність виконавця, завдяки якій створюється художній характер, сценічний образ.

У створенні сценічних характерів, образів, найповніше виявляється індивідуальність артиста, в цьому, власне, полягає першочергове завдання кожного, хто присвятив себе мистецтву розмовного жанру на естраді, зокрема, й режисерів, які працюють у цьому жанрі. Завдання режисера естради — допомогти актору знайти свій образ, виявити риси артистичної особистості. Дуже часто ініціатором постановки такого розмовного номера є режисер, йому нерідко належить і значна частина тексту, окремі сюжетні ходи, діалоги. Іншими словами, кожен естрадний номер є результатом копіткої, щоденної праці його творця і несподіваних осяянь, вільної творчої імпровізації, завдяки яким і з'являються на естраді яскраві акторські індивідуальності.

## Розділ VIII

## Режисер естради — режисер-музикант

Відомий режисер і педагог Вс. Мейєрхольд визначав як одну з головних проблем — музичне виховання режисерів. Якщо режисер — не музикант, він не зможе створити справжнього спектаклю. Йдеться не про оперні театри чи театри музичної драми і музичної комедії, не йдеться навіть про драматичні театри, де спектакль відбувається часто без музичного супроводу. Якщо в опері режисер має справу з творами визначних композиторів, то режисер естради зовсім в іншій ситуації. Він щоразу повинен орієнтуватися у потоці музичної продукції найрізноманітнішої якості. До того ж, молодого режисера підстерігає небезпека піти на компроміс з невибагливими смаками публіки. Часто в естрадному видовищі твори талановиті звучать поряд із шлягерами, а часом — і з явно ремісницькими. Педагог з музики і вокалу, а також керівник курсу мають постійно дбати про рівень естетичного розвитку майбутніх режисерів, допомагати їм розуміти музику, засвоювати високі критерії оцінки музичних творів, виховати критичне ставлення до музики низького художнього рівня. На відміну від курсів для режисерів музичного театру, де навчаються тільки ті, хто вже має музичну освіту (музиканти, вокалісти), на курсах режисерів естради є студенти без такої освіти. Ця важлива обставина примушує педагога з музики і керівника курсу при доборі навчального репертуару завжди враховувати різний рівень підготовки студентів, їх індивідуальні музичні й вокальні дані.

Ряд музично-теоретичних тем і навчальних курсів (сольфеджіо, фортепіано, історія музики, музична форма, музичні жанри, аналіз музичної драматургії) повинні включати аналіз актуальних питань розвитку естрадної музики («Сучасна естрадна музика і пісня на естраді»), а також практичну роботу студентів над музичними вправами, етюдами, номерами, оперними уривками і естрадними спектаклями.

Педагог з музики і керівник курсу повинні бути вимогливими до художнього рівня творів, включених до режисерської програми. Це допоможе виховати у студента естетичний смак, уважне й вимогливе ставлення до рівня музичних зразків. Звідси інша, не менш важлива умова: педагог і керівник курсу відповідають за кожен режисерську роботу студента, за її музичний зміст і характер музичного оформлення, — починаючи з перших навчальних етюдів і завершуючи дипломною виставою. У зв'язку з цим особлива увага надається аналізу конкретної роботи студента над музичним матеріалом. Спільно із студентами детально аналізується обраний для даної роботи твір, виробляються навички професійної інтерпретації музичного матеріалу. Це дозволить виявити рівень фахової підготовки студента і оцінити результат його роботи, зрозуміти, що йому вдалося, а в чому він помилився. Особливу увагу педагоги повинні звертати на те, чи не порушена музична структура і авторський задум внаслідок інтерпретації обраного твору. Адже часто можна почути: «Вступ я повторю двічі, тут відразу на другу сторінку, а тут — скорочую середню частину на кілька тактів, приблизно на п'ять, і зніму останні акорди». І дивно, що так поведуться з музичним твором не тільки недосвідчені студенти, а й режисери, які вважають себе майстрами.

Ще частіше можна зустріти суто механічне монтування окремих музичних епізодів із творів різних жанрів і стилів. Це свідчить про повне нерозуміння суті музичної форми, про невміння творити цілісну музичну композицію. Досить часто зустрічається таке і в музичних композиціях режисерів-хореографів, які недбало «склеюють» окремі епізоди концертів Чайковського з «Чардашем» Монті і т.п.

Студентів слід навчити розуміти і відчувати образно-емоційну та інтонаційну неповторність кожного музичного твору, якої не можна руйнувати. Володіння відчуттям музичної форми необхідне для режисера естради не менше, ніж для оперного, бо на естраді він сам повинен створити форму свого музичного спектаклю, видовища, свята. Гете належать слова про те, що зміст відчують усі, суть розуміє небагато хто, форму розуміють одиниці. Це точне

спостереження великого поета підкреслює значення для художника глибокого розуміння і відчуття форми.

Для будь-якого режисера розвиток відчуття форми є одним із головних завдань, а для режисера естради — основоположним у його професійній діяльності, бо він повинен ще вміти її вибудувати. Якщо режисер музичного театру працює над цілісним музично-сценічним твором, вибудованим композитором і лібретистом, а його завдання — творча інтерпретація і постановка на сцені, то режисер естради має справу з різномірним літературним, музичним матеріалом, з якого необхідно створити новий художній твір, а отже, бути не тільки постановником, а й музичним драматургом. У цьому й полягає одна із специфічних особливостей естрадної режисури. Тут важливо поперше, засвоїти найважливіший принцип музичності естрадної режисури не тільки у вузько технологічному, а й у широкому плані; по-друге, відчутти необхідність створення масового видовища чи естрадного спектаклю у відповідності із законами великих музичних форм з усіма їх розділами (вступом, експозицією, розвиненою середньою частиною, окремими епізодами, кульмінацією і грандіозним фіналом-кодою), не забуваючи при цьому про важливу функцію тонального плану, ритмічних і тематичних контрастів у композиційному вирішенні спектаклю.

Режисеру необхідно володіти трьома основними принципами формотворення: зіставлення, зв'язного розвитку, динамічного поєднання.

Для *зіставлення* характерна відсутність зв'язок, переходів між структурно-завершеними розділами форми. Зіставлення частин може здійснюватись за принципом контрасту. *Зв'язний розвиток* передбачає поєднання зв'язками і плавними переходами структурно незавершених розділів форми, створюючи тим самим єдину лінію розвитку. У ролі зв'язок можуть бути використані смислові, звуко-зорові лейтмотиви.

*Динамічне поєднання* також є зв'язним розвитком, за допомогою якого здійснюють підготовку до нових розділів і тем. Конфлікт між розділами і темами створює особливу напруженість дії. Від характеру поєднання і взаємодії трьох

таких принципів формотворення залежать інтенсивність драматургічного розвитку тематичного матеріалу і його організація в певну форму-структуру.

Постійно звертаючи увагу студентів на безліч цікавих, суто режисерських прийомів і знахідок, слід акцентувати на головних етапах розвитку дії, на засобах створення емоційного напруження, розвитку дії до кульмінації і фіналу.

Режисер естради повинен розумітися і на психології музичного сприймання, пов'язаного з творчою уявою та іншими моментами психологічного характеру. Як свідчать сучасні психологічні дослідження, сприймання являє собою активний процес, свого роду психологічну функцію, зумовлену метою, завданнями діяльності, в яку включене і яку «обслуговує» сприймання, і яке залежить від конкретних зовнішніх і внутрішніх умов, від особистісної установки сприймаючого. Слід підкреслити велике значення готовності режисера до цілісного і диференційованого сприймання музичного твору, його тривалості, особливостей і закономірностей його структури. Так, польський музикознавець С. Лісса вважає, що музика — процес тимчасовий, музичний твір розгортається у часі, суть його переживання полягає в тому, що воно співпадає в певний момент з часом нашого суб'єктивного життя, а в момент завершення твору виходить за межі цього часу.

Хоч ознаки музичної матерії можна відчутти, головним чином, у часових, а не в просторових категоріях, не можна стверджувати, що вони не мають значення для сприймання музики. Музика рухається. Єдиний спосіб не втратити цілого за миттєвим звучанням і зрозуміти процес розгортання звуків — це відчувати співвідношення кожного даного звучного моменту з попереднім і подальшим моментами. Але цього мало, бо співвідношення такого роду можна зрозуміти, лише враховуючи функціональну залежність елементів, кожен з яких виконує свою роботу, вважав Б. Асаф'єв. Успіх режисера багато в чому залежить від того, наскільки глибоко він розуміє функціональну залежність музичних елементів, як точно оцінює часові пропорції твору і всю його структуру в цілому (особливо, якщо це твір великого масштабу).



Великого значення у зв'язку з цим набувають для студентів практичні заняття. Прослуховуючи твори, студент повинен самостійно виявити засоби музичної виразності, застосовані композитором для втілення задуму, відчуття часову протяжність того чи іншого музичного епізоду, атмосферу твору, його національний колорит. Такі попередні вправи допоможуть пробудити слухову уяву студента, навчити його слухати музику, відчувати і визначати її образний лад, жанрову специфіку і стилістику. Вправи допомагають студентам навчитися стежити за розвитком дії в музиці і надзвичайно ефективно виявляти відсутність або ж нерозвиненість цих навичок, таких необхідних для режисера-музиканта.

Для прикладу, звернемося до романсу К. Стеценка «Задумливий вечір» на слова В. Самійленка (інша назва романсу — «Вечірня пісня») — перлини української камерної музики. Романс відтворює інтимний стан людської душі, її відчуття природи, сонця і тепла, її відвертість. Твір сповнений акварельно-прозорих барв. Композитор дібрав найсвітліші тони, багату гамму ніжних відтінків, переходів, зв'язків. Особливої м'якості звучання К. Стеценка домагається нашаруванням різних гармонічних функцій. Тут важливу роль відіграють органні пункти (тонічний на початку і домінантовий в кінці композиції), які додають гармонічному розвитку романсу ніжних відтінків. Цьому сприяє характерне «перезабарвлення» акордів непомітним функціональним рухом, а також альтерацією (найчастіше підвищуються квінти тоніки і домінанти).

Дуже своєрідною є мелодія романсу: використовуючи ряд інтонаційних утворень, характерних для народного романсу, композитор настільки тонко їх розкриває, так окреслює загальну мелодичну лінію, що досягає високої поетичності образів. Характерні для К. Стеценка оспівування опорних звуків, пластичність лінії і теплота інтонацій надають «Вечірній пісні» ліричності і задушевності.

У своїх перших навчальних етюдах на виявлення дії студент у невеликих, нескладних за формою музичних творах, запропонованих педагогом, повинен почути і образно відтворити властиве цим зразкам дійове начало, дати зо-

рове втілення закладеного в музиці конфлікту. Далі студент розпочинає роботу над постановкою уривків з водевілів, оперет, опер, мюзиклів, беручи участь в них як актор. Робота над музичними етюдами і уривками, набуття навичок аналізу музичної драматургії допомагають студентам зрозуміти завдання режисера музичного театру, яким, власне, й повинен бути режисер естради. Безпосередня участь студентів як виконавців допомагає їм практично оволодіти вокальними навичками. На заняттях педагог торкається проблем музичного виконання, трактування образу, розкриття задуму твору.

Як свідчить практика, більшість студентів не відразу усвідомлює, що вивчення музики так само необхідне для їх фаху, як і заняття з режисури та майстерності актора. У зв'язку з цим часто виникає проблема з подоланням труднощів психологічного порядку — своєрідного «затиску» студента, його сумніву у власних музичних здібностях. Так, студент А., вважаючи себе абсолютно непридатним для занять музикою, особливо співом, всіляко уникав їх. Водночас він володів дивною пластичністю, здатністю імпровізувати в різних музичних етюдах. Це переконувало педагогів у тому, що студент має музичні здібності і їх необхідно розвивати. Наполеглива робота на індивідуальних заняттях під керівництвом керівника курсу і концертмейстера дала відчутні результати. Робота над розвитком музичного слуху, діапазону голосу, чистотою інтонації, висотою вокальної позиції та іншими суто технічними моментами поєднувана не тільки з вивченням вокальних партій, а й з пошуками музично-словесної виразності, розкриттям образно-емоційного ладу музики.

Режисери естради постійно працюють із співаками, тому їм необхідно знати основні форми вокальної музики: куплетну, куплетно-варіаційну, а також засновану на вільному розгортанні музичного матеріалу. Важливо орієнтуватися і в композиційних закономірностях інструментальних форм у вокальній музиці: проста одночастинна, дво- і тричастинна, складна тричастинна, рондо і соната без розробки (окремі характерні приклади таких вокальних творів також повинні бути розглянуті).

На занятті слід проаналізувати вокальні твори, написані в куплетній формі, можна показати українську народну пісню «Ой сива та зозуленька» як таку, що розкриває особливості і закономірності куплетної форми пісенного жанру: втілення основного настрою і змісту тексту в музиці; відсутність музичної деталізації тексту кожного куплета, оскільки музика залишається без змін. Пісня написана у простій двочастинній формі (а+б); заспів (а) і приспів (б) неконтрастні, однорідні за характером, текст у приспіві повторюється без змін. У зв'язку з цим звернути увагу студентів і на важливі моменти роботи режисера і вокаліста над куплетною формою, на різноманітне виконання куплетів.

У роботі над вокальними творами особливої уваги вимагає аналіз співвідношення музичних і мовних інтонацій (речитативу і кантилени), музичних і текстових наголосів, ритму вірша і мелодії, музики і змісту тексту, а також вплив цього співвідношення на характер вокального твору. Відомо, що різні композитори часто пишуть музику до одного й того ж тексту — у таких випадках особливо показовою є відмінність у трактуванні і втіленні образного змісту тексту.

Порівняльний аналіз двох романсів, написаних М. Глінкою і С. Рахманіновим на вірш О. Пушкіна «Не пой, красавица, при мне...», показує, як по-різному поетичний образ може взаємодіяти з музичним. Кожен із композиторів по-своєму втілює один і той же вірш у музиці. У поезії О. Пушкіна драматично зіставляється минуле і сучасне. Образи красуні-грузинки і «далекої, милої дєвы» нашаровуються, то співпадаючи, то індивідуально увиразнюючись. Сучасний стан ліричного героя то витісняє минуле («тебя увидев, забываю»), то ще оживляє його в пам'яті («его я снова представляю»). Ключовим у поезії є слово «напоминает». Воно поєднує минуле й сучасне. Кільцева композиція, що повторює наприкінці початкову строфу, посилює емоційність вірша.

Романс С. Рахманінова відповідає кільцевій композиції вірша. Він написаний у тричастинній формі із вступом і висновком. А романс М. Глінки «Не пой, красавица, при

мне» є, по суті, піснею, написаною в куплетній формі, де текст підпорядкований загальному музичному настрою світлого смутку. М. Глінка не ставив за мету відобразити драматизм душевного стану героя, тоді як С. Рахманінов тонко відтворює найтонші смислові відтінки тексту. Розуміти і відчувати це повинен режисер естради.

Особливим видом режисерської роботи є створення естрадних номерів музично-мовного жанру, що вимагає спеціальної підготовки. Існує багато музичних жанрів, що поєднують музику й слово — від невеликих за обсягом частівок, куплетів, пісень, романсів до великих ораторій, опер і окремих симфоній. На естраді синтез музики і слова виявляється у створенні таких самостійних жанрів, як музичний фейлетон, сатиричні куплети, музична пародія, музично-літературна композиція. Музично-літературна композиція — один із зразків органічного поєднання музики й слова, жанр, в якому музика як рівноправний партнер слова здатна посилити його виразність, глибоко і часом несподівано увиразнити основну ідею твору. Концентрація виражальних засобів музики і слова має величезний емоційний та інтелектуальний вплив на слухачів. Музика в літературно-музичній композиції підкреслює і яскравіше виявляє образність літературних творів, сюжетний зв'язок між ними. Режисер, створюючи музично-літературну композицію, повинен абсолютно свідомо і чітко визначитися — буде він поєднувати музичні і літературні образи, чи підкреслить їх суперечність. Підкреслене їх неспівпадання може поглибити конфлікт, загострити драматизм чи комізм ситуації, підкреслити її абсурдність чи розкрити сатиричний підтекст твору. Цікавим прикладом застосування такого композиційного прийому є опера Д. Шостаковича «Ніс». За словами самого композитора, сюжет «Носа» привабив його своїм фантастичним, безглуздим змістом, викладеним М. Гоголем в суто реалістичних формах. Сатиричний текст М. Гоголя композитор не вважав за потрібне посилювати «іронічним» чи «пародійним» забарвленням музики, а навпаки, дав йому цілком серйозний музичний супровід. Контраст комічної дії і серйозної музики симфонічного характеру поклика-

ний створити основний театральний ефект; прийом цей тим виправданіший, що й сам М. Гоголь викладає комічні перипетії сюжету в підкреслено серйозному, піднесеному тоні.

Для постановки розмовно-музичних жанрів, для створення музично-літературної композиції перевіреною формою занять є вправи на поєднання музичних і літературних уривків. Для цього пропонуються такі види завдань:

- прослухати музичні уривки і виявити близькі до них за настроєм і характером прозові та поетичні твори;
- пов'язати певний музичний епізод з обраним літературним уривком, прагнучи природно «вкласти» текст у певну кількість музичних тактів;
- знайти органічний перехід від музики до слова і від слова до музики, враховуючи емоційний настрій і темп виконання віршів, зважаючи на темп і характер музичного епізоду;
- відібрати контрастні за характером літературні (прозові і поетичні) уривки і об'єднати їх музикальною інтермедією-зв'язкою.

Засвоївши ці навички під керівництвом педагога, студенти можуть приступати до самостійного створення композиції. Керівник курсу спільно з педагогом з курсу «Слово на естраді» працюють над сценічним втіленням номерів мовно-музичного жанру, домагаючись органічного зв'язку музики і слова, розуміння драматичної функції кожного епізоду, номера чи композиції, адекватного відчуття ритму, темпу і характеру музики, окремого уривка і твору в цілому.

Нагромадивши до четвертого року навчання певні теоретичні знання і практичні навички, продовжуючи роботу над подальшим освоєнням мовно-музичного жанрів, студенти розпочинають вивчення курсу «Сучасна музика і пісня на естраді». Які ж спеціальні завдання цього курсу? Передусім — виховання виконавської і режисерської майстерності, створення вокального образу актором-співачком, театралізація акомпануючої групи чи естрадного оркестру. На заняттях студенти повинні набути знань про інструментальні та вокальні естрадні жанри

(фантазії, джазові композиції, танцювальну музику, народні пісні, частівки, пісні-балади, авторські пісні та інш.), ознайомитися з творчістю кращих артистів музичної естради. В курсі мають простежуватися зв'язки народної музичної творчості і професійного естрадного мистецтва, розкриватися основні принципи виконання народної пісні солістами, оркестрами народних інструментів та естрадними музичними колективами. Цікаво включити народні інструменти до складу ансамблів, джазових та естрадно-симфонічних оркестрів для виявлення органічного поєднання джазових і фольклорних елементів у творах різних авторів, а також для розкриття ролі аранжування в інтерпретації твору.

Розглядаючи естрадну пісню і сучасну музику в цілому, викладач даного курсу повинен торкнутися питань сучасних стилів, творчих напрямів і в зарубіжній естрадній музиці.

На практичних заняттях студенти під керівництвом педагога з музики і вокалу працюють над виконанням народних та естрадних пісень. Підготовлений репертуар може стати складовою дипломного спектаклю з майстерності актора і з режисури.

Участь студентів у навчальних естрадних музичних спектаклях як акторів, співаків, а часом і як музикантів та авторів музики дозволить їм оволодіти майстерністю акторів-співаків і музикантів, на власному досвіді відчувати специфіку кожного виду музичної діяльності. Отже, від майбутнього режисера естради і масових видовищ, крім знання специфічних особливостей музичного театру, потрібне глибоке, професійне знання всіх жанрів і видів естрадно-музичного мистецтва (від музичної мініатюри, гімну — до масового видовища, грандіозного музичного спектаклю, створеного за всіма законами музичної драматургії), потрібне ґрунтовне засвоєння технології постановки і виконання будь-якого з них — оригінального музичного номера, вокального моноспектаклю чи музично-літературної композиції.

Підготовка майбутнього режисера естради, здатного професійно відчувати музичний матеріал і рівень його ви-

конання, готового до постановки спектаклів і номерів будь-яких естрадних жанрів неможливе без наполегливого і послідовного залучення його до музики. Тому професійне навчання режисурі естради та масових видовищ повинне спрямовуватися на виховання розуміння і творчого вирішення завдань, що виникають перед сучасним режисером естради — режисером-музикантом.

## Розділ IX

### Принципи організації сценічного простору

Найцікавіші ідеї режисера вимагають грамотного, композиційного втілення в спектаклі чи видовищі. Композиційна структура — це пластична партитура, що складається з мізансцен. Мізансцена — це розташування не тільки у просторі, а й у часі, це послідовна композиція кадрів. Мізансцена — це мова режисера. Як і будь-яка мова, вона не імітує життя, а відтворює його. Тому життєвість мізансцен передбачає не імітацію реального, а розповідь про нього засобами живої пластики. Та мізансцена не єдиний елемент сценічної виразності, яким володіє режисер. До них належить темпоритм, музика, світло, колір, звук. Всі вони матеріалізуються в мізансцені або супроводжують її, чи підтримують, чи контрастують з нею, одним словом, — тісно взаємодіють у спектаклі.

Отже, композиція спектаклю, як і все видовище, складається з мізансцен, можна сказати, що вона, як і темпоритм, не існує поза ними. Є й допоміжні виражальні засоби, важливим серед них є світло. Уявімо, що певна сцена освітлена «близько до правди». Та ось світло гасне, і вузькі промені прожекторів вихоплюють з півтьми обличчя тих, хто говорить. Внутрішній монолог звучить як своєрідний крупний план героїв. Цей прийом у режисерській практиці є досить сильним і поширеним виражальним засобом, якщо він вдало застосований. Колір також багато значить у створенні мізансцен — колір декорації, колір костюмів. Так, контраст білого й чорного в одязі хору «Медєї» (худ. І. Сумбаташвілі) надає мізансценам додаткових смислових значень, характеризуючи трагізм подій. У спектаклі «Гамлет», поставленому М. Акімовим, відома мізансцена: за королем Клавдієм, який біжить сходами, як свідчення його злочинів тягнеться пурпурово червона мантия. А в спектаклі Малого театру «Чому усміхалися зорі» режисер Б. Ра-



венських широко використав хорові пісні для посилення важливих, з погляду режисера, моментів. Потужний багатоголосний хор став засобом театральної виразності, відділяючи мізансцену, подібно променям світла, укрупнюючи її. В інших випадках спів може лунати за лаштунками, що сприяє точнішому відтворенню атмосфери подій. Музика часто надає мізансцені нового, додаткового звучання і значення.

Мізансцену можна увиразнити за допомогою різноманітних виражальних засобів, але можна з їх же допомогою й зруйнувати. Трапляється, що невдало застосовані, вони безнадійно руйнують її. Особливого такту, відчуття міри вимагають прийоми контрасту, до яких часто вдаються режисери у постановці комедій. Якщо героїчну за характером мізансцену супроводжує розважально-популярна музика, ефект буде однозначно негативним.

Відомі й такі, причому досить часті випадки, коли звук, наприклад від пострілу, лунає пізніше, ніж відбулася сама дія. Така невідповідність, викликаючи сміх глядачів, знецінює сцену, зводить нанівець усі зусилля режисера і артиста. Які ж найзагальніші вимоги до мізансценічної виразності?

Намагайтеся якнайчастіше, вчив своїх учнів Леонардо да Вінчі, під час прогулянок дивитися і спостерігати за місцем і позами людей під час їх розмов, під час суперечок або сміху, бійки, в яких вони позах і які пози у тих, хто стоїть навколо, хто розводить руками або просто спостерігає. Є тільки один спосіб збагатити й увиразнити мізансцени — різноманітністю самого життя. До порад Леонардо да Вінчі можна лише додати побажання спостережливості скрізь — і в поїзді, і в трамваї, і в автобусі, і в метро, словом, при будь-якій зручній і навіть незручній нагоді. «Бачити пози людей» не тільки під час бійки, а й «у всіх ситуаціях життя», дивитися і бачити найрізноманітніших людей в їх праці, на відпочинку, на вулиці, вдома — скрізь і завжди.

Ось, наприклад, три мізансцени, занотовані режисером: — людина похилого віку, з орденськими планками, обідаючи, підносить ложку до рота, дбайливо підтримує її шматочком хліба, це — мізансцена-біографія;

- молоденький юнак-фотограф у вестибюлі будинку відпочинку розіклав на картоні фотографії, сам стоїть збоку — на грудях фотоапарат; він скутий, виструнчений, завмерлий, тільки очима стривожено спостерігає за відпочиваючими — він ще початківець, «незаконний» тут, це — мізансцена-характеристика;
- молоді батьки везуть людною вулицею коляску з дитиною, намагаючись йти рівно, але не можуть — коляска розгойдується, обом весело, це — мізансцена-образ.

Письменник заносить свої спостереження у записник, художник нагромаджує купи ескізів — всі вони будуть використані в книзі, в картині. Режисер теж повинен мати свій записник, свої замальовки, ескізи, свою скарбничку мізансцен.

Для того, щоб стати по-справжньому образною, мізансцена повинна бути передусім життєво правдоподібною. Але й цього замало. Вона повинна бути дійовою, вбирати всі складові внутрішнього життя героїв, їх фізичне самопочуття, темпоритм — все, запропоноване спектаклем і обставинами. Хороша, правильна, образна мізансцена завжди є результатом комплексного вирішення ряду творчих завдань: розкриття наскрізні дії, створення цілісних акторських образів, відтворення фізичного самовідчуття дійових осіб, атмосфери, в якій відбувається дія. Все це формує мізансцену.

Режисер театру, як і режисер естради, зобов'язаний володіти мистецтвом створення природних, органічних мізансцен, домагатися того, щоб вони були виразними, виявляли суть того, що відбувається, були невинновипадковими, закономірними, емоційними, образними. Тільки певна логічна послідовність, адекватність художніх засобів (ідейне вирішення, стиль, жанр, сценічне середовище і простір, аналіз подій, зона дій, опорні точки композиції) дозволяє досягти відповідного образу спектаклю.

Фізична дія є елементом змісту п'єси, мізансцена — елементом спектаклю. Основою мізансцени є подія, фізична дія. Їх визнають навіть режисери, далекі у своїй творчості від принципів школи К.С. Станіславського.

За словами Вс. Мейерхольда, будь-який психологічний стан зумовлюється певними фізіологічними процесами. При цьому для «виникнення почуттів» у актора завжди є міцна основа — фізична передумова. Пильна увага до такої основи не повинна заступати форми її вираження. Фізична дія — безпомилковий і точний спосіб проникнути у психофізику героя, що є першоелементом акторського мистецтва і сутністю його внутрішнього життя, хоч не обов'язково є видимим (це не мізансцена), проте — неодмінно точним. Фізична дія — це найдрібніший атом сценічної дії, вона не підміняє мізансцен, та саме в ній втілюється дійовий аналіз п'єси, вся попередня робота режисера й артистів. Мізансценами повинні завершуватися імпровізаційні шукання дій на репетиціях. Далеко не байдуже для режисера, якої остаточної форми набудуть ці дії, як будуть зображені в спектаклі конкретні прагнення дійових осіб.

Джерелом виразності мізансцен є виразність сценічних дій. Режисер коригує гру артистів, стежить, щоб їхні дії на сценічному майданчику набули виразних форм, щоб потік дій перетворився на потік мізансцен. Лінія фізичних дій — це дороговказ для актора і режисера, знайдена так би мовити, з погляду героя п'єси. При перетворенні фізичної дії на мізансцену враховується ще одна точка зору — глядача. Режисер, створюючи мізансцену, бачить її внутрішнім зором як із залу, та і зі сцени, тобто проживає її як глядач і як актор.

Розглянемо деякі закономірності побудови мізансцен, ракурсів сценічного рельєфу, масових сцен і т.д. Тут важливо згадати основні теоретичні положення Ю. Мочалова, викладені в його книзі «Поетика мізансцени». Вивчення мізансцени починається з найпростішого — з розгляду осі сценічної композиції, з можливостей самотньої фігури на сцені, з розгляду фігур в різних ракурсах, в статичній й динамічній і з вдумливого ставлення до симетричних і асиметричних композицій у правій і лівій частинах сцени. Аналіз техніки найпростішої мізансцени здійснюється спочатку з точки зору класичної композиції, без поправки на композиційні зміщення і парадоксальні вирішення. Композиція — це форма існування задуму. У будь-якій композиції є го-

ловна мізансценічна вісь, що ділить сцену на ліву й праву половини, де вихідними точками будуть центри кожної з частин сцени. Та ці частини нерівноцінні у своїх виражальних можливостях, у відношенні одна до одної; вони були б такими, якби погляд глядача відразу осягав поглядом сцену від центру до країв в обидва боки і навпаки, від країв — до центру. Але погляд наш, як правило, внаслідок умовного рефлексу, охоплює простір сцени зліва направо. Таким чином, мовою найпростішої мізансцени, композиція в лівій частині сценічного майданчика означає попередню дію, погляд ніби відштовхує, «жене» її в простір правої частини сцени. Якщо композиція праворуч, — вона тягнє до завершення, простір лівої частини ніби тисне на розташовану праворуч композицію і тим самим посилює її значущість, монументальність. Розглянемо кілька найпростіших мізансцен, їх завдань і можливих варіантів їх вирішення. Через сцену повинна швидко пробігти людина або — треба показати зусилля людини, яка йде проти вітру. У якій частині сцени краще зробити це?

Людину, яка швидко й легко біжить, вигідніше спрямувати зліва направо. Погляд глядача буде ніби підганяти її. Реальний рух посилиться уявним. Якщо фігура рухається проти вітру, відповідно, вигідніше показати його — справа наліво. Уява глядача при цьому буде ніби посилювати опір вітру тому, хто йде, посилюючи враження важкої ходи.

Інший приклад: діалог — один переконує, інший, подумавши, схвалює рішення. Як розмістити ці фігури по відношенню одна до одної? Очевидно, першого, хто переконує, краще розмістити зліва, а того, хто роздумує, — праворуч, щоб погляд глядача природно ковзав з постаті першого, того, хто ставить запитання, — на того, хто вирішує, відповідає. Але уявімо, що з двох співрозмовників нас більше цікавить перший. Нам треба показати, як той, хто переконує, сам жорстоко помиляється, тобто, тут сприймання відбувається на рахунок «три»: аргумент одного, далі — реакція іншого, а в результаті, — розчарування першого. Тут краще, коли перший із співрозмовників буде праворуч, бо він більше нас цікавить.

Тепер уявно поділимо сценічний майданчик впоперек,

тобто розділимо сцену на просценіум і сценічні плани вглибину. Сценічні плани визначаються, звичайно, за лаштунками. Перший план відповідає першій парі куліс. Іноді, говорячи про перший план, маємо на увазі і просценіум. Таким чином, перший план — простір від червоної лінії до першої пари куліс. Червоною лінією називається межа, безпосередньо за порталом. Портал сцени (в перекладі з латини — двері, ворота) — архітектурна арка, що обрамляє дзеркало сцени. Так ось, червона лінія — це лінія, по якій рухається антрактна завіса, на великих сценах — ще й пожежна, залізна завіса.

Тепер пильніше розглянемо творчі можливості, як сильні, так і слабкі сторони просценіуму та три плани сцени вглибину. Загалом, сучасна мізансцена швидше тяжіє до глядача, адже він вихований кіно і телебаченням, звик розглядати найтонші нюанси, сприймати гру крупним планом. Тому втрата авансцени рівноцінна вилученню з кіно крупного плану, а тривала дія на другому і третьому планах, особливо на початку спектаклю, — втраті уваги глядача.

Та є у просценіумі й свої підступні моменти: дуже крупні рухи «на носі у глядача» ускладнюють сприймання. З просценіуму треба рішуче знімати всі силові трюки, щоб не виставляти напоказ «білих ниток» роботи артиста — роботи мускул. Просценіум розкриває секрети сценічних фокусів, руйнує ілюзію. Якщо говорити про великі композиції, то виводити на авансцену можна тільки ті дії, що сприймаються в деталях, — окремі рухи чи репліки. Композиція розраховується на цілісне сприймання, на просценіумі вона виглядає громіздкою, її компактність, точне вписування фігур в декорацію досягається шляхом віддалення вглиб сценічного простору.

Це ж стосується і першого плану сцени, що теж активно використовується в режисерській практиці. Іноді йому навіть віддають перевагу, щоб постійно не перевантажувати глядача наближенням мізансцен і щоб укрупнити їх. Перший план надає більшої свободи руху і більшого об'єму композиції. Якщо у спектаклі працює основна антрактна завіса і за пожежними умовами декорація не може заходити за червону лінію, щоб не дуже «виривати» актора з де-

корацій, доводиться ще більше обмежувати використання просценіумом. У цьому випадку перший план стає основним для руху дійових осіб.

Тепер розглянемо функції другого і третього планів. Мізансцена другого плану дозволяє сприймати фігуру людини в цілому. Тому на другому плані особливо вдалими є виходи. Коли виходить персонаж, в очі відразу кидається тільки головне, створюється ніби миттєвий ескіз, посилюючи враження утаємниченості образу дійової особи. З тих же причин не рекомендується дуже часто вдаватися до виходу дійових осіб на ближньому плані. Замість сприймання загальних обрисів, глядач мимоволі починає роздивлятися деталі: грим, зачіску, костюм. Другий план ще називають сімейним планом — саме тут найлегше відтворювати атмосферу життя певної групи людей, тоді як перший план і просценіум акцентують увагу на окремих персонажах. На другому плані добре сприймаються танці. Але й тут є небезпека: надмірне захоплення другим планом відволікає від внутрішнього світу дійових осіб, акцентуючи увагу на зовнішніх ознаках їх поведінки, розсіюючи увагу глядача.

Що ж означає для гри третій, четвертий, п'ятий плани сцени? Деякі з них можна співвіднести із загальним планом в кіно. Нюанси гри тут важко роздивитися, зате погляд охоплює весь сценічний простір або значну його частину. Задній план підходить для великих, монументальних композицій, для ігрових уривків з потужним рухом. Людська фігура на далекому плані сприймається зменшеною, як пляма. На це слід зважати. При вирішенні мізансцен на загальному плані, слід зважати і на komponування кольорових плям відповідно до конкретних естетичних завдань.

Режисер, безумовно, повинен знати можливості кожного плану. Спочатку, можливо, й доведеться зважувати, на якому плані і в якому співвідношенні з центром сцени чи з лівою і правою її частинами намічається певна ігрова точка. Але з часом ці навички стануть фаховим відчуттям сцени.

Досі ми мали справу лише з двома вимірами сцени — шириною і глибиною. Але досить актору піднятися на одну сходинку, стати на стіл або розташуватися на підлозі, щоб

мізансцена набула ще одного виміру — висоти. Які композиційні можливості третього виміру? Їх підказує сама практика. На просценіумі людська фігура виглядає досить високою, значимою. Тому жодних нарощувань висоти на просценіумі не може бути, а на інших сценічних майданчиках вони зовсім неприпустимі. Не більшу висоту ігрового станка дозволяє і перший план. Спектакль романтичного плану чи висока трагедія іноді вимагають підняти перший план на один-два рівні. У побутовій психологічній п'єсі навіть значний підйом може зруйнувати природність, невимуженість, спровокувати актора на крикливість.

Рельєф другого плану надає режисеру значно більших можливостей, але й тут перебір гірше, ніж недобір. Якщо не брати до уваги особливих випадків, то це 0,3–0,6 м, але ніяк не більше одного метра, — ось висота, що дозволяє глядачеві нормально сприймати мізансцени на другому плані і водночас дає великі можливості художнику і режисеру «пограти» рельєфом.

І, нарешті, третій план — розмаїття можливостей для побудов у третьому вимірі, але й тут надмірність неприпустима: по-перше, вигородка на далекому плані не може бути вище допустимого: актор на ній повинен сприйматися на повен зріст з найвищої точки залу для глядачів — з останнього ряду амфітеатру чи балкона; по-друге, навіть з партеру лінія підйому від просценіуму до заднього плану повинна відповідати пластичній ідеї спектаклю, а не драгувати глядача невинуватою крутизною.

### Сценічні ракурси

Будь-який сценічний ракурс, можна сказати, найбільше тяжіє до фасу. Фас розкриває всю фігуру артиста, його обличчя, очі. Адже актора здавна вважають лицедієм, і в цьому народному визначенні є не тільки переносне, а й пряме значення. Тому технічний режисер, вибудовуючи сцену, виділяє передусім ті уривки, де є можливість показати актора анфас.

Розрізняють чотири основних види розвороту актора на зал у спілкуванні з партнером:

- вимуженість (солдат в строю або на посту);

- об'єкт уваги знаходиться на одній із сторін зали для глядачів (двоє розмовляють, дивлячись на дорогу перед собою);
- людина хоче залишитися на мить сама, щоб ніхто не дивився на неї (при цьому вона не перериває спілкування з партнером);
- фізична дія, що розвертає актора на зал (один із співрозмовників протирає окуляри і розглядає скло на світло. Фізична дія може бути як вимушеною, так і пристосованою для одного з партнерів, який ніби ненавмисне ховає очі від співрозмовника).

Однак досвідчений артист далеко не завжди дозволить собі стати перед публікою абсолютним фасом. Чому? Практика переконує, що цей ракурс у більшості випадків невиграшний. Адже цінується певна виражальність пози, бо чистий фас однозначний. Певна поза може виражати більше, ніж ціла фраза з кількома додатковими реченнями, тоді як смисл простого фасу — не більше одного слова. Проте є випадки, коли абсолютний фас є цілком виправданим. Найчастіше він виражає:

- беззахисність (такий розворот називають фасом Білого П'єро — символ беззахисності, наївності, прямолінійності і чистоти);
- безглуздий фас — персонаж не такий щирий і зворушливо беззахисний, як П'єро, а його простота поєднується з простакуватістю чи іншими рисами, вартими висміювання.

Чи варто говорити, що ці два випадки зустрічаються не тільки в арлекінадах і комедіях, де висміюється дурість. Нерозумна людина в якісь моменти постає комічно прямолінійною, як і наївно-чесна нерідко буває схожою на беззахисного П'єро.

І. Розглянемо виражальні можливості фасу в русі і в повороті. За психологією сприймання, коли актор анфас рухається на зал, глядач насторожується, чекаючи чогось важливого. Прямолінійний вихід на глядача композиційно «вивищує» фігуру артиста, вона на очах набуває значущості. «Лобовий» вихід актора анфас на публіку є мізансценою класичною і застосовується в найрізноманітніших ви-



падках. Глядача зацікавлює фігура не тільки рішучого, сильного героя, а й навпаки, — людини втомленої, зніченої, розгубленої. Це вже найпростіший мізансценічний парадокс, і про це мова далі. Віддалення постаті персонажа від глядача в ракурсі анфас рідко справляє належний художній ефект, проте і цей прийом застосовується в парадоксальних ситуаціях, де виправданою буде найнесподіваніша пластика. Поворот через фас виграшний — він ще раз відкриває для глядача обличчя героя.

2. Далі — повернемо фігуру на три чверті до залу — напівфас. Що дає такий ракурс? Дуже багато. Мабуть, більше, ніж будь-який інший. Більшість сценічних ракурсів становлять видозміни напівфасу, відкритого для глядача і зручного для прямого й непрямого спілкування з партнером. Напівфас труакар зручний для більшості акторів. Він найвиразніший — вільна постава тіла з перенесенням його ваги на одну ногу. Підтекст такої пози виявляється в ракурсі корпусу і відповідному повороті голови. Вигідний момент — зупинка в повороті в труакар як до партнера, так і від нього. І нарешті, перехід сцени в труакар — це графічний рух по її діагоналі — одна з найцінніших для мізансцени. По-перше, діагональ — це найбільша відстань на планшетах сцени, по-друге, діагональне наближення створює ефект зміни композиції у двох вимірах відразу.

3. Чистий профіль у сценічній композиції застосовується ще рідше, ніж абсолютний фас, його головна вада в тому, що він найменш універсальний щодо можливостей огляду. Профільна фігура в центрі сцени однією половиною залу сприймається з обличчя, іншою — зі спини. Ці два ракурси мають різні завдання, а отже, й різний зміст. Абсолютно профільна поза в статичній найкраще передає стан «закам'янілості» людської фігури. У більшості випадків застосовується видозмінений профіль. Зупинка при повороті в профіль найчастіше означає миттєве «закам'яніння», наприклад, при якійсь важливій звістці.

Профіль у русі. Згадується один спектакль: багатий будинок, вимуштрувані лакеї, їх ритмічний профільний рух на різних планах сцени підкреслював непорушність усталеного порядку.

Інший спектакль: складні перипетії знайомства юнака і дівчини. Цікава п'єса на двох осіб. Режисер з фантазією. Поважні актори... Але спектакль лишив відчуття естетичної недосконалості. Причина полягала в тому, що в спектаклі переважали площинні мізансцени. Дві фігури на сцені не укріплювалися і не зменшувалися, не поверталися до глядача несподіваними ракурсами, вони постійно перебували в одній площині, рухалися прямолінійно і були обернені профілем до залу.

Два персонажі, розмовляючи, перетинають сцену, вони обернені профілем до глядача. Як зробити, щоб вони не заступали один одного і в той же час, щоб ішли поруч, а всі інші умови їх спілкування, щоб не порушувалися? Передусім, краще не створювати такої мізансцени. Якщо ж це неминуче, — необхідно знайти можливість розкрити обох.

4. Поява в театрі так званих «спинних» ракурсів збагатила можливості мізансценування, адже зі спини людська фігура може бути не менш виразною. Напівспинний ракурс застосовується дуже часто. Основне його призначення — зосередити увагу глядача на головному об'єкті, на відкритому обличчі партнера, і доповнити картину «напівспинною» позою першого. Щоправда, при цьому закриті обличчя, але іноді саме це й потрібно. Пластика всієї фігури набуває від цього особливої виразності і, разом з тим, якоїсь утаємниченості. Глядач має можливість фантазувати, домислювати, що саме виражає в цей момент обличчя і очі актора. Зупинка в повороті «напівспиною» також досить виразна і потрібна у двох випадках: коли треба підкреслити таємничий або зловісний відтінок цієї зупинки (за сюжетом і мізансценою на цьому повороті концентрується увага публіки), або для композиційної рівноваги всієї картини.

Перехід і відхід персонажа напівспиною по діагоналі в сучасному театрі також застосовується часто, вони приваблюють своєю скромністю, простотою, утаємниченістю.

5. Людина стоїть, обернена спиною, одне плече злегка відведене на зал, трохи схилена набік голова — сама втома. А ось згорблена спина: чи цей чоловік сперся на щось руками, чи його просто, що називається, скрючило. Та при цьому твердо і прямо поставлена голова. Непохитність до

останнього. А тепер, навпаки, пряма спина і низько, трохи набік, схилена голова — гірке розчарування. Сила спинного ракурсу, якщо поза виразно красномовна, — узагальненість вираження. Вона виключає все індивідуальне. Спина, ніби якась завіса, на якій відтворено певний підсумок чи передчуття, вона — як титр. Зупинка в повороті спинним ракурсом найкраще доносить відчуття втоми, болю, страху, будь-якого іншого сильного почуття, що охоплює всю людину. Віддалення фігури спиною — це також класична мізансцена. Виражає вона не слабкість, хоч людина, віддаляючись, на очах зменшується. Вигляд фігури, що віддаляється прямо, найчастіше є епічним елементом уривка або цілої сцени. Людина ніби зливається з простором, життям, природою.

6. Спина-завіса. На цьому понятті хотілося б зупинитися детальніше. У пантомімі є такий термін — «шторка». Мім робить повний оберт, на мить опиняючись до публіки спиною, і тим самим говорить: «Епізод завершений, починається наступний». Тут не просто умовність — сама первозданність, що йде від природи пантоміми. Не дарма дитина в грі, повертаючись спиною до всіх, ніби промовляє: «Мене немає». Так само і в сучасному режисерському лексиконі відкривати і закривати актора означає — робити його видимим або невидимим для глядача.

Використання у сучасному театрі кількох спинних ракурсів слід осмислити ось ще з якого погляду. Якщо, згідно з мовою рухів, гра обличчям до глядача є пластичним текстом, то поза, закрита від глядача, є паузою. Старий театр визнавав тільки лицеві мізансцени, що спричиняло багатослівність. Дійові особи, скільки б не були на сцені, безперервно виражали — «тараторили» — пластичний текст, набридаючи публіці, забиваючи один одного. Сучасна режисура, вдаючись до «відкриття» і «закриття» актора, може наділяти кожну роль власною завісою. І гріх цим не скористатися. Вдаючись до відкритих і закритих поз, режисер, з одного боку, поступово і красномовно характеризує персонаж, з іншого, — допомагає актору розрахувати свої сили на весь спектакль.

Розглянемо логіку поворотів — лицевих і спинних. Якщо

режисер мовчить, професійний актор, розгулюючи по сцені, прагне всі повороти зробити через обличчя. Але це не завжди правильно. Глядач не повинен заздалегідь знати, як повернеться актор, хоч режисер віддає перевагу лицевим поворотам. Але часто саме такого повороту вимагає логіка рухів. Опуклий, вигнутий (для глядача) перехід — із заворотом від глядача — внаслідок самої логіки руху, природно, швидше завершиться спинним, ніж лицевим поворотом, тоді як ввігнутий, що розкриває фігуру актора до глядача, навпаки, — передбачає лицевий поворот.

І нарешті, про виразальні можливості спинних поворотів. На сцені двоє. Один обличчям до глядача, інший — спиною. Перший повідомляє щось важливе, інший у відповідь повертається до нього, ніби питаючи: «Невже?!» Навчебно логічніше тут вибрати поворот до партнера: він коротший. Але тоді ракурс спини швидко зміниться на «профіль», і половина залу побачить лише його потилицю, а поворот далеким від партнера плечем розкриє для нас людину, яка сприймає, всю її фігуру, так само й рух дасть великі можливості, щоб нечутно вимовити те ж саме: «Невже?!» — з будь-яким підтекстом.

7. Для оцінки будь-якої композиції завжди застосовують два критерії правди і виразності. Їх не можна протиставляти. Навпаки, те й інше є двома сторонами одного і того ж явища: не може бути виразності, коли нічого виражати, як не може бути сценічної правди, прихованої, як річ в собі. Все, що підказує внутрішня логіка, повинно набувати певних форм. Все, чого вимагають закони виразності, слід негайно виправдовувати. Хоча б ті ж ракурси. Чим, з точки зору логіки, вони визначаються? Передусім, — об'єктами уваги і напрямом руху актора. Так, людина гуляє в лісі. Побачила гриб. Де? — Відповідь за режисером. Якщо потрібен його відхід в глибину — направо по діагоналі, то гриб виросте біля правої далекої куліси. Що потрібно далі за логікою або за композицією: щоб людина присіла чи відстрибнула назад, чи щоб крадькома зробила кілька кроків на глядача? У першому випадку він зірве гриб, у другому — відскочить, побачивши змію, в третьому — підкрадеться, щоб роздивитися метелика.

А якщо потрібен складний ракурс? Наприклад, напрям руху один, об'єкт — несподівано з іншого боку. Йдучи праворуч по діагоналі, в глибину, персонаж чує шурхіт від першої лівої куліси — зупинився. Ноги і корпус спрямовані вправо, голова повернена вліво.

Немає ракурсу, якого неможливо було б пояснити і виправдати його доцільність.

### **Властивості мізансцени**

Вивчати сценічну композицію можна з різних аспектів: очевидною є її геометрія, графіка, скульптура, живопис. Не менш цікаво розглянути гармонію і алгебру мізансцени, виявити в ній свої закономірності. Зробимо невелику розвідку методом асоціативного пошуку. Почнемо з геометрії мізансцени. Будь-яка організована мізансцена тягнє або до прямої лінії, або, навпаки, до ламаної, або до кола. Нерідко це одне з найважливіших питань мізансценічного вирішення спектаклю. Виявимо емоційні можливості такої сценічної геометрії.

Рух по прямій надає мізансцені стриманості й суворості. Він дуже красивий, але не треба ним зловживати. Рух по прямій дуже аскетичний — якщо перевести його в звуковий образ, — це буде тривале звучання однієї ноти.

Образотворча естетика кожного народу має певні геометричні закономірності. Так, наприклад, античність культивувала пряму, Єгипет — гострі кути, давня Індія — опуклість в її нескінченних видозмінах.

Визначення геометричних тяжінь мізансцени — одне з перших питань, з якого повинні домовитися режисер і художник. Краса руху по прямій, як і прямої лінії в декоративній, впливає з гармонії між протилежними початками. Людське тіло — це суцільна ламана, тому так красиво виглядає пряма лінія в костюмі, тому так виграє людська пластика на фоні суворой архітектури. Коло — це прихована пряма. Людське тіло не має вигляду правильного кола, тому коло в декоративній і в русі так само дає ефект стрункості і суворості. Коло заспокоює, повне коло в мізансцені підкреслює ідею завершеності.

Півколо або частина кола надають музичності малюнку

композиції. Коло прекрасне ще й тим, що воно таїть у собі всі ракурси людського тіла в їх музичному ритмі. Пряма і коло взагалі мають безліч переваг перед ламаною. Однак у мізансцені все має бути виправданим. Присутність прямої і кола мотивуються поетичною правдою сценічного твору.

З усіх елементів сценічної графіки найчастіше використовується не коло і не ламана, а щось середнє між ними — спотворене коло і його деталь — «дужка». Короткий перехід від однієї точки до іншої по прямій маловиразний. Звичайно, не важко виправдати перехід по ввігнутій або вигнутій лініях, від чого простір здається більш ємким, а перехід — виразнішим. Головне достоїнство ламаної лінії в тому, що вона дає несподівану і виразну графіку. Небезпека ж її використання полягає в безладді і режисерському багатослів'ї.

Коли йдеться про дзеркальну графіку, маємо на увазі прийом, при якому невидиме дзеркало уявляється в профіль до нас, найчастіше — на середині сцени. Таким чином, одна її половина є ніби відображенням іншої, діючої на протилежній. Є й інший вид мізансценічних побудов, що включає прийом відображення в уявному дзеркалі. На відміну від дзеркальної графіки, назовемо його дзеркальним вирішенням. Як приклад, — ярмарок. По всьому периметру сцени магазини, лавки, ларьки, зазивали, петрушечники, натовп покупців і роззяв. Ось з'явиться герой, який вимовить монолог з оцінкою всього побаченого і при цьому уявно звернеться до минулого. Як важко вибудувати для нього мізансцену! Герою доведеться час від часу повертатися спиною і напівспиною до глядача, а потім знов розвертатися на зал із словами монологу, від чого рух і пози його будуть ніяковими, мова рваною. Та якщо вдамося до дзеркального вирішення, весь ярмарок відіб'ється для героя в дзеркалі сцени, він ніби побачить його перед собою в залі для глядачів. Обличчя актора розкриті, рухи незалежні, мова вільна, мізансценічна графіка — нічим не обмежена.

### **Координація рухів і слова**

Не говоріть на ходу, — вимагають одні режисери. Інші взагалі не надають цьому значення. Хто з них правий? По-

збавити актора права говорити на ходу неможливо. Той, хто наполягає на цьому, напевно, не може бути до кінця послідовним. Інше питання, що треба знайти органічний взаємозв'язок і єдність руху і слова. На чужому тексті актор може рухатися тільки тоді, коли необхідно, щоб текст першого сприймався завдяки руху іншого, причому, перший актор повинен свідомо перенести увагу глядача з себе на того, хто рухається, щоб ця увага не розсіювалася між двома об'єктами. На власному тексті рухатися можна, правильніше сказати — говорити під час руху, бо рух не можна покласти на канву слова, інакше слово буде невиразним.

Не можна, наприклад, говорити на переході від статичності до руху, слід спочатку зробити рух постійною величиною, а вже потім «вишивати по ньому словом». І навпаки, раптово зупинившись, не слід продовжувати говорити у тому ж ритмі — тут необхідна хоча б коротка фізична перебудова для продовження мовлення.

Оскільки пластика виразніша за слово, рух може убити слово, якщо будувати мізансценічний ряд, ігноруючи значення словесного ряду. Майже у кожній хорошій п'єсі є епізоди, так звані самогральні, тобто уривки, де текст досконалий сам по собі. У ньому є і дія, і виразність, і гумор, і логіка, і ритми. Досить лише правильно відтворити його, щоб сцена вдалася. Це не означає, що такі уривки не треба вибудовувати мізансценічно. Яскравий уривок тексту може зіпсувати млява композиція, але особливо згубним для блискучого діалогу є надмірний рух. Тут набирає чинності ще один сценічний закон: прийом, помножений на прийом, жарт на жарт, фокус на фокус, — взаємно знищуються. Блискучий діалог — це вже фокус. Помножте його на пластичний трюк — і одне буде зруйноване іншим.

Одні правила цієї орфографії стійкіші, категоричніші внаслідок логіки сприймання. Так, один із співрозмовників сказав останню фразу, інший іде вглиб сцени, що означає: він сприйняв сказане і поніс в собі думку партнера. Якщо ж у відповідь на останню репліку співрозмовник проходить переднім планом перед тим, хто її вимовив, — цим самим перекреслюється висловлена думка. До орфографії мізансценування можна віднести і вміння вибудувати реакції на певні події. Режисер повинен дбати, щоб реакція, якої він чекає від виконавця, мала пластичну перспективу. Тому краще, щоб у момент сприймання важливої події той, хто сприймає, був не в стаціонарній, а в незавершеній позі, з якої можна вийти несподіваніше і пластичніше. Наприклад, один хоче затримати іншого якимось приголомшуючим повідомленням. Ну хоч би фразою: «Стійте! Я згоден». Є два варіанти: запропонувати обернутися після слова «Стійте!», інший — після «Я згоден». Якщо для режисера важливим є психологічна реакція на несподіване повідомлення, безсумнівно, краще запропонувати озирнутися після слова «Стійте», щоб саме повідомлення було сприйняте дивлячись в очі; якщо ж мета режисера — підкреслити реакцію того, хто сприймає, то вигідніше пластично запропонувати йому, що називається, «почути потилицею», щоб сам поворот м'язів виражав спантеличеність новиною. З цієї точки зору для увиразнення реакції вигідні будь-які незавершені рухи і незручні пози.

Викладаючи тут ці азбучні істини, хочеться зазначити — вони потрібні митцеві, але мистецтво не створюється лише за ними. Тому правильно скористатися рекомендацією — щоразу по-різному застосовувати їх у практичній дії: в одному випадку — дотримуватись їх, в іншому — зробити все навпаки і тим ще більше підтвердити їх правильність. Так, відтворюючи реакцію, наприклад, того, хто сидить за столом, в одному випадку можна, запропонувавши йому почути важливе для себе повідомлення в момент, коли він намагається дотягтися через стіл до вимикача, або, може, витягнути руку із ящика столу; в іншому — навпаки, запропонувати актору гранично зручну позу, щоб саме вона стала в момент сприймання новини вкрай незручною.

### *Види пластичної реакції*

Є три основні види пластичної реакції людини при сприйманні вкрай неприємної новини.

1. Відмова — найпоширеніша реакція на сприймання значущого факту. Чому? Очевидно, це своєрідна захисна реакція психіки. Людська свідомість не може відразу звачити всієї міри раптової небезпеки, що криється в інфор-



мації, і, як результат, — мимохіть сахається від подразника. Спрацьовує захисна реакція підсвідомості.

Інший випадок негативної реакції — це будь-яке пластичне «Ні» у відповідь на імпульс: Ходімо зі мною! У відповідь — рух від партнера.

Третій, поширений випадок вираження негативності руху — це замахи, як перед ударом (як психологічним, так і фізичним). Така реакція також має суто психічну природу. Перш ніж зреагувати, організм зважує свої сили. «Зараз як дам!..» — замахи внутрішній. «І...і раз!» — «за такт» — замахи фізичний.

Так чи інакше, а з багатьох можливих прочитань режисеру слід вибрати ближче для його досвіду. Та ігнорувати цей, самою природою даний нам імпульс навряд чи виправдано.

2. Тепер розглянемо реакцію позитивну. Якщо відмова — це пластичне «Ні!», то легко здогадатися, яким буде пластичне — «Так!». Театральна практика не виробила назви для цієї реакції, немає, на жаль, для неї точнішого визначення, ніж спрямування. У деяких випадках може підійти коротше слово — випад, але тільки тоді, коли характер руху рвучкий і схожий на випад фехтувальний. Найчастіше миттєве «Так!» є, по суті, реакцією хижака. Порівняймо стрибок кішки на раптову жертву чи «падіння» чайки на воду з іншим типом рухів: реакції корови або коня на їжу. Людину флегматичну точніше буде уподібнити до трав'яних, тоді як життєво активну — до хижака. Справді, що вважати адекватною фізичною реакцією? Наприклад, реакцію спортсмена — на м'яч? Це не що інше, як готовність хижого звіра подолати уявний бар'єр: «Як? М'яч летить повз мене...»

Як виявити психологічну реакцію? Наприклад, готовність раніше за інших сказати: «Я готовий!». Свідоме устремління передбачає готовність. Несвідоме — безпосередність. Ще один випадок реакції спрямування.

— Ти любиш мене?

— Так.

Це може бути сказано словом, потужним чи навіть стрімким поривом тіла, а може й ледь помітним рухом очей. У

будь-якому випадку, — це рух до партнера з підтекстом: «Так!»

3. Третій тип реакції. Зустріч після тривалої розлуки — і на мить сили лишають людину. Немає видимого спрямування один до одного, як немає і негативної реакції. У психології це називають позамежовим гальмуванням. Це теж захисна реакція психіки від перенапруження, коли на мить свідомість ніби виключається.

Інший випадок відсутності реакції на подразник — загальмованість внаслідок зіткнення протилежних імпульсів: людина хоче погодитись, але так само хоче й відмовити.

— Ти йдеш зі мною?

Жодної реакції.

І ще один варіант: людині повідомляють щось життєво важливе, та вона чомусь не виявляє жодних емоцій. Може, внаслідок надмірно тривалого чекання? Втомившись, вона не реагує на повідомлення (а отже, не реагує й пластично), а лише фіксує події в собі. І така реакція буває часом точнішою. Назвемо це раціональною реакцією.

У кожному випадку жива реакція індивідуальна і неповторна. Та щоб не помилитися, режисер має бути завжди готовим визначити тип психологічних і пластичних реакцій, затвердити їх на репетиції.

### *Організація масових сцен у просторі*

Мистецтво режисури масових сцен не тільки захоплює, а й підступне грандіозністю своїх можливостей. Воно вважається найважчим. При втіленні масових сцен влада режисера виходить на перший план, хоч вона й не повинна бути абсолютною. Завжди краще спочатку пояснити переваги військової дисципліни на таких репетиціях, а вже потім — командувати. І командувати, щоб працювали не тільки руки, ноги, голоси, а й фантазія, і серце кожного з учасників. Адже режисер, який втрачає творчий контакт з артистами, в момент репетицій масової сцени, опиняється ніби у безповітряному просторі. Необхідно, щоб учасник масової сцени відчував себе не статистом, а учасником спартакіади, де від нього вимагається довершене відчуття ритму, бездоганна професійна пам'ять.

Масовій сцені можна надати жвавості, невимушеності тільки в тому випадку, якщо вона буде відлита в гранично конкретну форму. Масові сцени — це окремі частини видовища чи спектаклю, де найменше допустима імпровізація. Масові сцени вимагають такої ж обережності, як і оркестрові *tutti*-уривки, в яких інструменти грають разом. Тутті хорошого оркестру не сповіщає, а лише створює ефект величч.

Створюючи масові сцени, режисер повинен бачити всіх учасників відразу, відчувати весь простір сценічної коробки. Мистецтво розширювати і звужувати сценічний простір — серйозний предмет для розмови з майбутніми режисерами-практиками. Наприклад, як на невеликій клубній сцені зобразити площу, де відбувається парад військ? Втиснути все на невеликому сценічному майданчику — значить створити, завдяки просторовій неправді, пародію на площу і на парад. Єдиний вихід у такій ситуації — вдатися до фрагментації. Вчитися цьому треба передусім у живописців, у яких добре розвинене відчуття композиції як цілого об'єкта, так і його фрагментів. Уміння акцентувати увагу на окремій частині, обмеживши її рамками кадру, і тим самим розповісти про ціле — це один з основних принципів кінематографії. Уявімо собі, що ми спостерігаємо парад військ як відкриту панораму. А тепер те ж саме, тільки крізь вікно, причому на деякій відстані від нього, чи крізь вузьку щілину між будинками. Ми не побачимо всього параду, але поступово перед нашими очима пропливуть його фрагменти, уява ж домалює всю картину. Кожен з кадрів композиційно треба розглядати як ціле. Хоч композиційна логіка буде тут дещо іншою.

Спробуймо вирішити на величезній сцені Палацу культури «Україна» епізод шкільного вечора. Основна турбота режисера — не розсіяти глядацької уваги, лише на секунди затримати її на загальній картині, а далі — вести з групи на групу так, щоб все інше при цьому було тільки фоном. Весь зал танцює танго. Кілька чоловік у глибині, стоячи групами або сидячи, розмовляють. Праворуч на підмостках оркестр. Танець закінчився. Всі розходяться.

Головні герої — він і вона — зупинилися і розмовляють на першому плані лівіше центру. Навколо них, на певній відстані, — кілька груп старшокласників. Збоку — подруга героїні. Вся композиція виражає щось або підкреслює: герої байдужі всім, або, навпаки, — їм неможливо усамітнитися, чи щось інакше. На підмостки вийшов конференсьє. Він жартує, розважає учасників вечора. Юнак і дівчина послушали його і знов поринули у своє. Ми відчуваємо, що між ними виникає суперечка, що загрожує перерости у сварку. Можливо, контрастуючи з цим, перегруповується весь ансамбль: герої розходяться — вона біля лівого порталу слухає компліменти якогось довгов'язого парубка, він біля правого жартує з двома дівчатами. У центрі з'являється їхня подруга, яка, стежачи за юнаком і дівчиною, привертає до себе нашу увагу. Це допоможе героїні непомітно (для юнака і для глядача) зникнути. Вальс. Юнак нарешті помічає зникнення коханої і кидається шукати її...

Перенесемо тепер весь епізод на маленьку клубну сцену.

Один тільки оркестр займе весь майданчик. Тому правильно вчинить режисер, якщо вирішить «відрізати» його, вивівши в інший простір. Так само він, очевидно, залишить лише два-три стільці для тих, хто не танцює. Танго. Музиканти спілкуються з невидимими для публіки своїми колегами. Пари випливають «через кадр» і йдуть «за кадр» одна за одною, по дві-три. Бачимо головних героїв: вони танцюють, як і всі інші, але їх мовчазне спілкування сповнене конкретного значення. Ось і вони зникли, і знов пропливають пари, а за ними стежить подруга. Її уважний погляд спрямований за лаштунки, немає сумніву, вона спостерігає за закоханими.

Танець закінчився. Молодь розходиться. Причому одні на очах у глядачів ідуть, розмовляючи, за лаштунки, інші, навпаки, щоб відпочити від танцю, входять в актовий зал, треті перетинають сцену з куліси в кулісу. З'явився конференсьє (а можливо, ми тільки чуємо «за кадром» його голос). Тим часом між закоханими відбувається гаряча суперечка. Ось вони різко розійшлися. Причому, юнак зник за третьою правою кулісою, дівчина відійшла до лівого пор-

талу, і до неї підійшов довгов'язий парубок. Дівчина розмовляє з ним, та з її квапливих поглядів у бік протилежної куліси ми розуміємо, що саме там знаходиться юнак. І дійсно, його видно, як він до когось залицяється. Пролунав вальс, на мить танцюючі пари закрили обох героїв, а далі ми бачимо довгов'язого парубка, що запрошує на танець якусь дівчину, далі — нашого героя, що кидається між парами. Пари кружляють, юнак, ледве не наскакуючи на них, то зникає, то з'являється, причому з різних куліс, — зрозуміло, що він шукає свою кохану...

Яке ж із цих двох режисерських вирішень виразніше? У кожного є свої аргументи, вибір кожного з них підкаже сама сцена. Хіба не може трапитись так, що режисеру, який володіє великою сценою, для показу балу необхідна буде лише розщілина в завісі? Цілком можливо, якщо режисер переконаний, що в такій формі, він виразить більше і краще. Слід сказати, що принцип вирішення, якість і виразність масових сцен безпосередньо залежать не тільки від розмірів сцени, а й від деталей декорації, перук, гриму, костюмів, музики і сценічного освітлення.

Постановка сценічного освітлення стосується мізансценування і композиційного вирішення масових сцен. Але при цьому слід зауважити: ніщо так не відштовхує сучасного глядача, як нерозбірливе нагромодження, строкатість художніх засобів. Стисло сказати про все — ось у чому суть, вважав В.Мейерхольд Наймудріша економія при величезному багатстві — це для художника головне. Японці малюють одну розквітлу гілку — і це весна. У нас малюють всю весну. І це навіть не розквітла гілка. Його думку підтримує і Ж. Віллар, акцентуючи на тому, що талант актора і режисера полягає не тільки в силі і різноманітності виразальних засобів (це досить ганебний дар небес), а головним чином, — у добровільному самообмеженні.

Г. Товстоногов підкреслював, що вміння обмежувати свою фантазію, приборкувати її, жорстко відмовлятися від усього можливого, але не обов'язкового, а отже, й приблизного — вища доброчесність і обов'язок режисера.

Самообмеження — як шлюз, воно не дозволяє йти далі, не наповнивши прийому до кінця, не вичерпавши всіх його

го можливостей, воно виробляє звичку звертатись до нових виразальних засобів не раніше, ніж це стане невідкладною потребою. У художника в таких випадках часом опускаються руки, адже творчість емоційна, тут потрібно розрізняти можливі режисерські бажання і неможливі.

Режисер має право наполягати на всьому, що може бути виконано в даних умовах, все, що є нездійсненним або не вселяє впевненості, краще відкинути. Така позиція завжди посилює його шанс на перемогу.

## Розділ X

## Естрада і телебачення

Телебачення й естрада вирізняються серед інших форм мистецтва особливою стійкістю своїх творчих орієнтацій. Звернувшись до естрадного матеріалу, телебачення назавжди пов'язало свій інтерес з розважальними програмами, з творчістю артистів естради.

Але й естрада без телебачення не змогла б мати впливу, подібного до нинішнього, вона ніколи не стала б володаркою умів, сердець, якби телебачення не надало їй своєї підтримки. Сьогодні ми є свідками двох зустрічних процесів: стрімкого вторгнення в українське телебачення естради, з одного боку, і — телебачення у світ естради, з іншого. У зв'язку з цим мистецтво естради значно більшою мірою, ніж, скажімо, театр чи музичний театр, відчуває себе в боргу перед засобами масової комунікації і насамперед — перед телебаченням.

Важко собі уявити сьогодні талановитого артиста естради, який би своєю популярністю не завдячував телебаченню. Правда, окремою і дуже складною проблемою є їх взаємовідносини — виконавця, що претендує хоча б на якусь популярність, і працівників різних телевізійних каналів, від яких залежить поява артиста на екрані.

Численні фестивалі, естрадні конкурси набули вигляду телевізійних видовищ, ставши водночас і телевізійними конкурсами, та фестивалями.

Таким чином, партнерство естради і телебачення, їх творчі взаємовідносини породили новий, синтетичний жанр — *телеестраду*. Та мова про неї можлива тільки за умови визначення суті естрадності.

Твір мистецтва, виконаний в естрадному видовищі, викликає вибух глядацьких емоцій. Саме популярно-розважальні жанри вносять у, звичайно, інтимне глядацьке сприймання важливі корективи. Вони відкрито апелюють до глядачів, викликаючи колективне переживання. Так сприймаються гумор (а отже, й комедія), ритм (значить, — легка музика).

Колись прийнято було розмежовувати полярні враження, переживання по вертикалі. І тоді трагічне трактувалося як високе, а комедійне — як низьке начало в людині й мистецтві. На зміну цій схемі прийшло складніше уявлення: людина свої полярні емоції сприймає як різні полюси вражень. За популярним, розважальним жанром було визнано свій смисл. Динаміка руху від комедії до патетики безперервна. У такій контрастності переживань масового глядача проступає майданний дух естради.

Звернення телебачення до естрадно-розважального мистецтва не виглядає даниною якимось другорядним запитам, а навпаки, свідчить про точне відчуття ним духовного стану особистості. Телебачення тут виконує два завдання: надає людині можливість емоційно пізнати і висловити себе, а з іншого боку, — відпочити в атмосфері естетичного. Єдине, що лишається для телебачення проблемою, — це засоби, якими можна було б досягти масового ефекту, впливу естради, а також специфічне, телевізійне розуміння естрадності.

Естрадність (як і кінематографічність, театральність, телевізійність) — це своєрідна естетичність — здатність жити і виявитися у специфічних художніх формах. Естрада є тим світом, де, фігурально висловлюючись, існує свій сонячний спектр і своя атмосфера, а отже, особливий атмосферний тиск і особлива температура. Естрадність — це, звичайно, певна міра умовності, що піднімає людину над побутом і, в той же час, це звернення до життя, до реальних людей. Естрадність — не стихійний стан, а своєрідні «змовини» між сценою і залом.

Тому процес творення номера тут є наочним, живим актом творчості, невіддільним від настрою публіки. Занурюючись у стихію естрадного номера, глядач водночас створює для нього необхідні умови своєю присутністю, реакцією, здатністю сприймати настрій і ритм, а потім — повернути їх на сцену, збагаченими його переживаннями. Актор на естраді не може існувати поза тим художнім середовищем, що формується в атмосфері видовища. Можна сказати, що умовою естрадності є створення єдиного середовища — як для артиста, так і для глядача.

Естрада безпосередньо звертається до глядацьких емо-



цій. Вона рішуче пробивається крізь індивідуальності особливості кожного глядача, створюючи ефект спільності, єдності, тоді як телебачення відразу ж визнає це завдання для себе неприйнятним. Те, що в концертному залі приховане у підтексті подій (асоціації і переживання кожного глядача), на телебаченні стає метою показу. Телевізійна естрада, звертаючись до всіх, адресована кожному, бо для неї реальністю стає людина біля телевізора, а загальна кількість глядачів — це вже надзавдання. Порівнюючи сцену і телеекран, ми зустрічаємося з ефектом «бінокля»: залежно від того, як підносити його до очей, зображення віддаляється або наближається. Загальний план — це ефект естради. Крупний план — телебачення.

Телебачення зуміло за порівняно короткий час перетворити естраду на суто телевізійний жанр, однак воно дещо змінило при цьому і її сутність. Через відсутність зворотного зв'язку між глядачами і виконавцями, пряме спілкування поступилося спілкуванню однобічному. Більше того, таке однобічне спілкування (артист — глядач) втрачає головне — безпосередній духовний контакт. До того ж, спілкування на телевізійному каналі ускладнюється ще й такими моментами, як:

- відеозапис з використанням монтажу, що найчастіше руйнує навіть умовне спілкування виконавців з телеглядачами;
- специфічні умови сприймання — вдома, де завжди є можливість перервати перегляд передачі або зовсім виключити телевізор;
- відсутність великої аудиторії глядачів, необхідної для повноцінного сприймання естрадних творів, для створення атмосфери колективного дозвілля, для народження спільних емоційних реакцій і т. ін.

Телебачення, зважаючи на можливість саме такого, побутового сприймання своїх творчих зусиль, робить усе можливе, щоб подолати егоцентричність глядача, привернути увагу до себе, «втягнути» телеглядача в гру. Для цього потрібно так мало: щоб телеглядач відчув, що він не один — навколо нього така ж щільна, рухлива маса людей, яка жестикулює, скандує, емоційно згасаючи і знову вибухаючи. Телебачення робить вигляд, що адресує свою музику,

пісню не йому, телеглядачеві, а комусь іншому, наприклад, тим людям, що оточують актора перед телекамерою, слухають його, спілкуються з ним і вже й самі стають частиною естрадного видовища. Емоційний стан публіки на екрані (часом щиро, а часом, на жаль, награно) передається телеглядачеві. Він відчуває себе там, сприймає ритм концерту як природний для себе.

Головне, щоб у таких видовищах студійний глядач не був тільки формально присутнім, не був нейтральним, на зразок якоїсь живої декорації (хоча і так буває), а був живильним середовищем для артиста, духовною атмосферою його виступу, обставинами й акомпанементом.

Найчастіше така активність глядачів спеціально готується режисером, який організує глядачеву залу, готує її, естетизуючи процес сприймання естрадного видовища. Та чи інша міра участі публіки (в усякому разі, окремих її представників) у музичній програмі передбачається сценарієм. Далі, завдяки ведучим і рухливій телекамері, здійснюється пластично наочне залучення публіки до видовища. Ведучий спускається в зал, спілкується з ним, інтерв'ює, цікавиться думкою і т.д. Концерт будується таким чином, що в кульмінаційні моменти його ритмічна напруга перекидається в зал, викликаючи оплески, готовність підхопити популярну мелодію. Все це (за умови непідробності, ширості такої участі), у свою чергу, передається з екрана за допомогою камери у широкий світ — квартиру, де люди теж включаються в дію, хай не за допомогою власних оплесків чи підспівування, а хоча б шляхом бурхливого обміну враженнями про пісні, співаків та їх виконання.

Музично-розважальні гала-паради випробовують творчий потенціал ТБ у сфері естради. Вже сьогодні помітно, що вдало знайдені форми сприймання, реакції на мистецтво естрадного співака глядачів поступово стандартизуються, демонструючи нам як позитивні моменти ефекту присутності, так і його недоліки. Прийоми залучення виконавцем публіки до співтворчості нерідко виглядають одноманітними. Часте застосування їх викликає у ведучих і співаків певну зніяковілість, адже вони часом просто улещують глядачів, вступають з ними в кокетливий діалог. Коли пісенний потік раптом переривається і в залі вини-

кає бесіда, запитання часом виглядають формально-репризними, беззмстовними, їх можна задавати будь-кому, будь-коли, у будь-якій ситуації, але не обов'язково зараз, у цю хвилину, після цієї пісні.

А хіба не режисерська ретельність створює видимість успіху виконавця внаслідок вдало відпрацьованих на репетиціях його відносин із залом чи показних посмішок і оплесків із штучним ажіотажем.

Інша складність творчого характеру на ТБ полягає в тому, що дуже часто номери чи кліпи, створені в одних обставинах і з певною конкретною метою, а використовуються зовсім з іншою. В результаті на екрані миготять беззмстовні, з погляду естрадної доцільності, монтажні концерти.

Однак нерідко завдання створити монтажний концерт, цілісний з естетичного і художнього погляду, ускладнюється специфікою самого естрадного номера. Насамперед помітно, як співаки й музиканти демонструють себе на тлі нейтрально-концертних, ілюстративних і строкатих статичних декорацій.

Колись Гонзаго влучно назвав театральну декорацію «музикою для очей». Режисери і художники телеестради мали б узяти цю мудрість на озброєння, бо нерідко їх актор діє в неодохотвореному просторі павільйону, та раптом його тіло починає виявляти якісь ознаки життя в ритмі, які не є самим життям. Рухи відзначаються мізансценічною заданістю. Миготять сюжети, де повторюються усілякі фурки, пандуси, мости, східці, викриваючи відверту бідність пластичної фантазії постановників. «Музики для очей» їм так і не вдається створити. А школа, бо не створюється вона і для слуху (нерозривність видовища і звучання — теж ознака естрадності). Можна було б не вступати в суперечку з горезвісною фонограмою, припустивши, що вона гарантує високу якість звучання. Але як часто артист у кадрі сліпо йде за нею, як за поводителем, не в силах заново пережити хвилюючий процес творення. У таких музичних передачах навіть телекамера байдуже «ковзає» по предметах, обличчях...

Режисура, що вважає телекамеру абсолютно самостійним і стороннім об'єктом, не зважає на можливості опера-

торського мистецтва, нерідко псує творче обличчя виконавця чи підкреслює його вади.

Музичні жанри, що володіють самоцінним емоційним потенціалом (зумовленим характером музики), зазнають особливої естрадної «електризації», щоб зуміти потім викликати активну, ритмічно чутливу участь публіки у видовищі. В умовах телеконцерту неминучою є потреба в загальнохудожньому, зорово-пластичному «аранжуванні» дії, у створенні відповідного середовища. Але виходити при цьому варто не тільки з технічних можливостей телебачення, а головне — з особливостей самого мистецтва, що криється в стилі й змісті твору, в індивідуальності виконавця. Тоді музика дозволяє створити видовище, у якому єдність твору і виконавця структурно ускладнюється, доповнюється динамічним глядацьким компонентом, стає, щонайменше, триєдиним, ритмічно об'єднаним монтажем. Глядач на екрані (точніше, — в студії), сприймаючи естрадний номер, сам стає для телеглядача об'єктом сприймання і вивчення, свого роду паралельною структурою. Він звертає на себе нашу увагу не сам по собі, а у зв'язку з музичним номером, що виконується. Завдяки йому, глядачеві, екран набуває глибини й об'єму.

Він проектує наш телеглядацький інтерес в інше життя, в безупинну подієвість. У таких музичних передачах розкриваються і різноманітні технічні можливості телебачення: режисер підкреслює гру світла, кольору, спецефектів, що вносять в естрадне видовище природний для нього елемент ілюзійності. Монтаж набуває різноманітності і сам, здається, готовий інтерпретувати музику. Дивно, але саме участь глядачів у таких віртуозних передачах «рятує» спецефекти від технічної надмірності, абстрактності — глядач диктує режисеру міру у використанні техніки (хоча не можна стверджувати, що цієї міри дотримуються послідовно — адже режисери в усьому діють на власний розсуд). На жаль, техніка на телебаченні досі більшою мірою підкоряє естрадного музиканта, популярного співака, ніж він підкоряє собі техніку.

Телестрада, що поступово формує свій світ імен, прийомів і життєвого матеріалу, переживає так же потрясіння, як і естрада масова, сценічна. Їй важко долати одноманіт-

ність репертуару, що не встигає за динамікою часу (і для публіки цей репертуар, як одна й та ж касета чи один і той же компакт-диск); важко від повторюваності авторських і виконавських імен (зворотний бік популярності на естраді); важко від очевидної стандартизації естрадної музики, що змушує глядачів шукати новизни в іншому.

Все це переконує в тому, що телеестрада має чимало невирішених проблем, що вона надзвичайно молода як вид мистецької творчості. Водночас все це свідчить про недостатню активність шукань і художніх рішень, про недостатність смаку, неувважність до індивідуальності артиста, про переважання інтересу до одних жанрів чи засобів виразності.

Найгірше, що в телеестраді сформувалася своя номенклатура зірок, вартість кожної з них, ефірний час виступу і свої умовності у поводженні з кожною. Виконавці всіх рівнів у цій галереї представлені досить широко, а це означає, що кожен із них, залежно від наявності коштів і спонсорів, зможе досить часто з'являтися перед телеглядачами — і не тільки у своєму артистичному амплуа, а й у власній особистісній сутності. Іноді вони від власного імені ведуть конкретні передачі, часом дають дуже цікаві і розумні інтерв'ю, іноді з важливим виглядом працюють у журі численних сьогоднішніх конкурсів і фестивалів. Їх поведінка, пластика, вміння говорити і триматися перед камерою залишають бажати кращого. Звинувачувати їх теж не можна: їх ніхто цьому не вчив. У Європі й Америці існує своя школа підготовки для виступу на телебаченні, крім вміння знімати першокласні високохудожні кліпи. Адже поведінка перед камерою вимагає вироблення своїх особливих внутрішніх реакцій і технічних навичок. Поговорити, пожартувати, пококетувати ніби ненароком — таке майже ні в кого не виходить відразу, а в деякого взагалі не виходить ніколи, в основному, через нерозуміння того, що треба пройти свою, якщо можна так висловиться, телевізійну акторську школу. Навіть надмірна сміливість і сьогоднішня нахабність багатьох виконавців тут не допоможе, бо камера відразу вловлює будь-яку фальш, неправду і розв'язність.

Взаємовідносини естради і телебачення — непростий і неоднозначний процес. Візьмемо програму будь-якого те-

левізійного святкового концерту. Співаки, вокальні групи, ансамблі, танцівники, артисти розмовного жанру, пародисти, якщо такі ще в нас залишилися, — яке б ім'я не назвали, — напевно виявиться, що ця людина, вихована естрадою, вже така, що самовизначилася в ній, потрапила на телевізійну орбіту.

Важко назвати актора, колектив, крім оркестру радіо і телебачення, про які телебачення мало б право сказати: наші фахівці. Немає жодного номера, що за своїм походженням і за самою своєю художньою суттю був би саме телевізійним.

Тепер придивимося, як виглядає телережисура подання на екрані виконавця з його новою піснею (про кліпи не йдеться, це окрема розмова): студія або концертний зал захарашується якимось незрозумілими спорудженнями з виступами і східцями, виконавець то збирається нагору, то спускається вниз, проходить крізь якісь колони, куби, визирає крізь фіранки, його закривають тюлем, світять йому в обличчя і в потилицю, миготять світлом і т. д. До цього додають операторські «відкриття»: обличчя виконавця описує дивні кола на екрані або ж увесь екран «засівається» цим обличчям, використовується подвійне, потрійне зображення, напливи і т. д. Сам виконавець, а головне — його нова пісня від такої режисури ніяк не виграє.

Часом «зрощування» естради з телебаченням веде до того, що окремі її жанри, відрізняючись своєрідною телегенічністю, набувають явної переваги в очах широкої публіки перед іншими жанрами, ні трохи не менш гідними. Якщо запропонувати глядачам на основі переглянутих ними телепрограм визначити, що таке естрада, то, скоріш за все, буде названа якась пісня. Їх важко звинуватити у вузькості погляду — адже вони спираються на реальність. Пісня, пісня і пісня тисне над усім, хоч естрадне мистецтво завжди відрізнялось різноманітністю жанрів — у цьому його специфічна риса.

Бути мистецтвом актуальним естраді допомагало, насамперед, слово. Слово гніву, слово захоочення, слово відкриття, слово бадьорості, гумористичне слово. У цьому слові все — і висока патетика, і нестримні веселощі, і їдкий сарказм.



А телебачення? Слово телеспівбесідника робить нас розумнішими, підбадьорює, дарує години гарного настрою. Слово, що йде з екрана, зберігає свою первозданність безпосереднім зверненням до нас.

Відомий і неперевершений оповідач, письменник Іраклій Андроніков, послідовний пропагандист і прихильник слова на телебаченні, який сам чимало зробив для телевізійної специфіки усного виступу, зумів перебороти недовіру ТБ до того, що актор може бути просто співрозмовником телеглядача і тим самим підняв авторитет естрадного мистецтва. Він відзначав, що найбільші досягнення телебачення визначає живе слово, звернене до аудиторії, яке народжується в цей момент, виражаючи живу думку. Це — слово оратора, оповідача, співрозмовника, проповідника, диктора, коментатора, очевидця, досвідченої людини.

Поглянемо саме з цього погляду на практику телевізійної естради. Чи плідно телебачення реалізує можливості усних жанрів на естраді? Якщо зробити невеликий статистичний аналіз, то переконаємося, що розмовний жанр естради все ще є на телебаченні бідним і однобічним.

Найчастіше на українському ТБ повторюються імена Володимира Данильця і Володимира Мойсеєнка, Андрія Данилка, Олега Филімонова зі своєю командою і Віктора Андрієнка.

Добір імен тут не випадковий. Номери і виступи цих артистів об'єднані спільним началом. У кожному з них криється якась несподіванка, що виявляється в ексцентричності ситуації, в характері взаємовідносин персонажів. Гумор цих яскравих мініатюр, особливо у В.Данильця і В.Мойсеєнка, може прикрасити будь-яку розважальну програму. Саме це й помітило недремне око телебачення — його, звичайно, влаштувала і відверта естрадність таких номерів, і форма монологу й діалогу, що близька ТБ і настрює на особливе, інтимне спілкування акторів і глядача. Ці номери, в першу чергу, почали широко тиражувати засобами ТБ, у зв'язку з чим хотілося б звернути увагу на способи й умови подання їх з екрану телевізора.

Запускаючи у прокат шлягерні номери популярних естрадних артистів, ТБ, безперечно, виграє, повертаючи тим самим увагу глядачів до розважальних програм. Та й арти-

сти не обділені. По-перше, вони множать свою популярність серед мільйонної аудиторії, їх показують крупним планом — очі в очі. Отже, для естрадного мистецтва як мистецтва масового з'являється нова грань спілкування з глядачем — довіра, ефект безпосереднього контакту — один на один. Таке «укрупнення» артиста, наближення його до глядача змушує останнього бути уважнішим, зосередженим, внутрішньо активнішим, тобто, робить його партнером. Цим телеглядач відрізняється від глядача в концертному залі, де той сидить пліч-о-пліч із сотнями інших глядачів, індивідуальне сприймання нівелюється, зливаючись з колективним.

Телебачення намагається об'єднати тих, хто біля екранів телевізорів, і тих, хто в залі. Таким чином, для глядача теж відбувається концерт. Це, безперечно, одне із найсуттєвіших завоювань ТБ. Але при цьому є й серйозні втрати, що особливо помітно в музично-розважальних передачах, де контакт артиста з глядачем — одна з необхідних умов, а механічний розрив цього контакту (не точно передана оператором реакція залу) руйнує ефект інтимності. Часто дорогоцінну для телеглядача мить спілкування з артистом камера безжалісно руйнує, повертаючи його до дійсності, отже, не ми вступили в контакт з артистом, як ті, хто в залі. Їхні обличчя, їх реакцію камера іноді надто довго тримає у полі нашого зору (на екрані), і найчастіше тоді, коли на сцені відбувається щось набагато цікавіше. Коли ж камера нарешті повертає нас на сцену, момент втрачено, спілкування перерване і відновити його буває складно.

Ні, не проти відтворення в телепередачі реакції глядачевої зали спрямовані ці рядки. Хотілося лише підкреслити, щоб естрадні режисери дбали і про адекватність операторської камери, про її чутливість до артиста і номера, до телеглядача про здатність тонко відчувати зміст кадру.

Говорячи про телевізійний концерт, про його сприймання «домашнім» глядачем, хочеться відзначити ще один момент. Телевізійний режисер часом невинувато втручається в структуру естрадного номера, супроводжуючи його світловими ефектами, розхитуючи і перевертаючи зображення або «вставляючи» виконавця в геометричні фігури.



Здебільшого до таких ефектів вдаються під час виступів співаків, але трапляється це і з виступами артистів розмовного жанру. Якщо таке відтворення номера загалом відриває від суті, то для розмовників це вдвічі небезпечно, бо порушує всі закони естради, заважає глядачеві сприймати слово, перейматися його експресією, пластикою артиста. Камера в таких випадках знову створює штучний бар'єр між артистом і телеглядачем, позбавляючи останнього ефекту живого спілкування з мистецтвом.

У питанні взаємовідносин естради і телебачення є ще один сумний аспект. Раз вдало віднайдений на естраді прийом чи образ нещадно починає експлуатуватися на телебаченні. Таке тиражування оригінального, неповторного поступово перетворює його на штамп, знецінює його унікальність. Одночасно звужується діапазон творчих можливостей виконавців. Неодноразово повторюваний прийом формалізується, і актори, поставлені на телевізійний конвеєр, мимоволі втрачають природність і безпосередність, починають форсувати акторський процес.

Так, Андрій Данилко (Верка Сердючка) чи В. Данилець і В. Мойсеєнко починають працювати на телебаченні помітно грубіше, примітивніше, їх тексти часом нагадують набір репризних дотепів не надто високого рівня. Зникла характерна для них точність образів, замість живого мистецтва переважають стерті схеми.

На сьогодні у жанрі музично-розважальних програм найуспішніше розвивається телевізійне естрадне шоу Клубу веселих і кмітливих. У цьому Клубі є все, що притаманне сучасній естраді: активність публіки, живий азарт, естрадність. Тут витримане необхідне співвідношення широкості і розіграшу, викриття і кепкування. Та поки що на телебаченні такі програми скоріше виняток, ніж правило.

Телебачення не тільки використовує готові естрадні номери, не тільки бере вигідну для себе роль посередника, воно ще запозичує прийоми, форми і жанри самого естрадного мистецтва. Ведучі на телеекрані — це своєрідні естрадні конферансьє, функції якого ніби розчленовані і віддані ведучим різних передач.

Адже хто такий конферансьє в естрадному концерті? Це господар, привітний, діловий, веселун, хитрун — усе

визначає маска, обрана артистом. Від нього залежить багато чого — побудова концерту, поєднання, а отже, і послідовність номерів, організація простору, заповнення пауз. Але не тільки організаційні функції виконує конферансьє. Він є душею концерту: від нього залежить настрій залу, ритм концерту, його успіх або неуспіх. Він багатолікий в одній особі — це і посередник між залом та виконавцями, і коментатор того, що відбувається, він рекламує наступний номер, він — імпровізатор, який обіграє будь-яку непередбачену ситуацію, він — найбезпосередніший учасник видовища, який уміє розважати публіку. Він — фахівець, як кажуть, широкого профілю.

З появою телебачення виникла нагальна потреба в оформленні величезного потоку інформації з різних галузей знань. З'явилися коментатори подій, ведучі, диктори, посередники між телеглядачами і певною сферою життя. ТБ, маючи безпосереднє відношення до техніки, будучи її породженням і наділене величезними її можливостями, не могло не перейняти властивостей техніки — точності, лаконічності, раціональності, функціональності. Це мимоволі позначилося і на стилі телевізійних передач. Роль ведучого на телебаченні функціональна, особливо це стосується розважальних програм.

Дуже часто у святкових театралізованих концертах, попередньо записаних у залі «Україна», ведучими є диктори телебачення. ТБ намагається надати своїй специфіці видовищу. Диктори, звичні на екранах, є упізнаваними посередниками між артистами, публікою і телеглядачами, вони спрощують механізм багатоступеневої структури видовища. Концерт заздалегідь вибудований, знятий на плівку, тому зникає необхідність у заповненні пауз. При монтажі зникають і непередбачені ситуації, можливі під час запису концерту. Отже, для ведучого немає необхідності імпровізувати, винаходити, розважати публіку. Текст зводиться до простої констатації факту — оголошення номера. Художній момент тут цілком виключений, але створювати святковий настрій, перекидати місток від рампи до глядача — в цьому завдання ведучих. І ми бачимо їх променисті посмішки при оголошенні номерів. Проте тільки офіційною посмішкою настрою не створиш, не підключиш зал до тієї

хвилі емоційної піднесеності, що повинна народжуватися у момент зустрічі з мистецтвом.

Питання про фахові особливості ведучого розважальних програм дуже серйозне. Ведучий повинен органічно зливатися з концертною програмою, а не членувати її однотонним, безбарвним оголошенням номерів. Якщо ж він тільки повідомляє, то його роль зайва. Доказом цього є концерти, де замість ведучого подаються титри про виконавців; емоційними ж паузами між номерами служать заставки з тіньової пантоміми чи будь-який музичний пасаж.

Естрада — мистецтво демократичне, популярне, і телебачення, природно, хоче надати своїм естрадним передачам такого ж тону. З цією метою до ролі ведучих іноді залучають популярних співаків, сподіваючись, що ті в силу своєї популярності, нададуть передачі демократичності, розкутості. Але на практиці це не завжди справджується. У ролі ведучого актор повинен бути професіоналом — не просто оголошувати текст, а бути цікавим співрозмовником. До того ж, екран особливо нещадний до ведучого, він виявляє усі його особисті риси. Професійні ж дані співака не завжди дозволяють йому виступати в новому для нього жанрі. І розкутість, якою досконало володіє артист на сцені як співак, тут обертається розв'язністю; глибокі й серйозні почуття і думки, передані в пісні, у бесіді постають як побутова балаканина. Як наслідок, — втрачається динаміка передачі, зникає інтерес до її змісту. Замість цікавого співрозмовника перед нами — просто ведучий. Телебачення все це безжалісно виявляє, роблячи співакові чи співачці сумнівну послугу.

Все це переконує в тому, що до актора телебачення висувуються інші вимоги. Точніше, йдеться про поліфункціональність актора, важливу для взаємовідносин телебачення й естрадного мистецтва. Цілком можливо, що реальні проблеми цих взаємовідносин мають і об'єктивний характер: мистецтво естради, поставши на екрані у своєму класичному вигляді (у формі концерту), незважаючи на хитрощі ТБ, найчастіше втрачає свою оригінальність, стає стереотипним, сірим, невиразним. Спроби змінити становище — замість концерту дати номери, пов'язані сюжетно (тобто

використати практику тієї ж естради), — не завжди увінчуються успіхом.

Щоб на телебаченні з'явився хоча б зародок естрадності, живий азарт, видовищність, необхідно, щоб усі естрадні, конкурсні, ігрові і тим більше розважальні програми готували режисери, які володіють законами естрадного мистецтва. Необхідно, щоб у цих програмах (від задуму — до втілення) брав участь, може, поряд із телережисером, режисер естради, який уміє організувати видовище, задати йому необхідні темп і ритм, вибудувати його драматургію.

Підсумовуючи, слід відзначити: коли до естрадного мистецтва з'являється недовіра, а ТБ знімає з цього мистецтва тільки «вершки» (йдеться про численний прокат вдалих номерів), естрада мимохіть починає видаватися одноманітною, втрачаючи свою багатожанровість.

Телебачення повинно відновити втрачену славу такого популярного мистецтва, як естрада, повернути їй об'ємність і багатолічність. Домогтися цього можна шляхом створення самостійних, цікавих, несподіваних і нестереотипних за втіленням програм. Гідне місце на ТБ повинен посідати багатогранний, ємний естрадний мовний жанр.

Взаємовигідне творче поєднання телебачення й естради принесе новий мистецький рівень, але, на жаль, золоте століття таких відносин ще не настало.



## Частина друга

# ОСНОВИ РЕЖИСУРИ МАСОВИХ ВИДОВИЩ

### — Розділ I —

## Масове свято і його компоненти

**М**асові свята мають свої історичні, соціальні й культурні джерела. Масове свято — це вінець творчості народу для народу. Розвиток масових свят у будь-якій країні свідчить, що їх зміст і характер завжди зумовлені конкретною суспільною ситуацією. Одні види масових видовищ перебувають у процесі становлення, утвердження в культурному житті суспільства, інші, чітко визначившись за видовими ознаками, відбрунькувались як окремі жанрові різновиди, треті — відмирають зовсім, забуті у нових суспільних умовах.

Сьогодні в режисурі масових свят чітко визначаються такі форми театральних-концертних видовищ: театралізований концерт, театралізовані видовища різних видів. Вони є основними компонентами масового свята, при цьому кожен із них має свою специфіку. Масове свято відрізняється від концерту й видовища. Перше, що відрізняє їх, — виробничі умови організації і проведення. Так, стадіон відрізняється від концертного чи театального залу, а технічні умови проведення масового свята в міському парку відмінні від технічних можливостей стаціонарного сценічного майданчика. Друге — художня організація простору, адже виробничий майданчик є важливим компонентом у загальній драматургічній структурі масового видовища. Одна справа — організація простору театралізованого концерту у концертному залі, інша — організація простору святкування на площах, вулицях, у парку, на стадіоні. Якщо простір у театрі чи концертному залі двомірний, і оглядова точка в

театрі одна, задана рампою, положенням сцени і глядачевої зали, то стадіонний простір тримірний, і огляд тут круговий. На стадіоні видовище сприймається з усіх боків, тому дія, а отже, й художнє оформлення, його конструкція вибудовуються з урахуванням цієї особливості.

У постановці видовища на стадіоні режисер і художник враховують не тільки виробничий простір стадіону, а й особливості навколишнього простору, їх співвідношення, що впливає на загальне вирішення масового дійства. Великий простір і сферичність стадіону диктують режисеру і художнику необхідність створення як центрального пункту дії, так і окремих опорних точок, що далі можуть стати основою для головних епізодів масового дійства. Режисеру і художнику не варто забувати, що на стадіоні важко утримувати увагу десятків тисяч людей. Слід заздалегідь продумати, як і на чому її сфокусувати — точно визначити ігрові точки, зорові кульмінації. Це краще зробити спільно з художником на макеті. Якщо режисер і художник «програють» у макеті все масове дійство, вибудують його динаміку, композицію масових епізодів, їх пластичний образ, визначають основні опорні точки — це значно полегшить весь творчий процес постановки масового свята.

І, нарешті, третє, що відрізняє масове свято від концерту, — організація і розподіл уваги глядачів. Якщо в театралізованому концерті чи видовищі необхідно сфокусувати увагу глядача на сценічному майданчику, то масове свято, навпаки, вимагає поліцентризму, утворення кількох видовищних центрів, кожен з яких самостійно організує увагу людей, які прийшли на свято. Поліцентризм масових свят набуває особливого змісту в карнавалах, з їх чітким ритмом, танцями, атракціонами, вільним рухом людей у карнавальних костюмах, проходженням декорованих машин — всього того, що, власне, й складає карнавальний хід. Це необхідно, по-перше, для максимального емоційного впливу на глядача, для створення святкового настрою, а крім того, для уникнення нещасливих випадків при такому скупченні людей. Все це передбачається сценарієм масового свята, в якому чітко визначаються всі комунікації, що пов'язують між собою різні компоненти свята.

Четверта відмінність стосується організації і проведення репетиційного процесу. Якщо театралізований концерт чи видовище, що локалізуються чіткими межами і мають сценічний майданчик, ще можна відпрацювати на репетиціях, то масове свято не надається до цього. На відміну від інших форм театральних-концертних видовищ воно відбувається тільки один раз, а якщо й повторюється, то це вже зовсім інше свято — інший сценарій, режисура й організація, інші глядачі, інший настрій. Та незважаючи на те, що масові свята, театралізовані концерти й видовища мають відмінні між собою особливості, їх об'єднує монтажна структура драматургії.

Традиційна театральна драматургія вимагає докладної розробки характерів дійових осіб, психологічної мотивації розвитку характерів, їх життєвої достовірності, безупинного розвитку дії, послідовної зміни епізодів, поступального руху подій. Зовсім інша справа — драматургія масового свята. Створюючи її, сценарист і режисер-постановник враховують:

- надзавдання постановки свята;
- місце проведення (місто, місцевість, село, парк, стадіон, майдан, вулиця);
- масштабність і межі проведення свята (загальноміське, загальнонаціональне);
- можливості (матеріальні, творчі) палацу культури, стадіону, міста.

Отже, тема свята, місце його проведення, масштаб, художні засоби визначають і вимоги до драматургії та її режисерського втілення.

Написання сценарію масового свята передбачає визначення:

- жанрових особливостей масового видовища;
- головної ідеї свята;
- основних драматургічних «ходів»;
- органічного поєднання художніх і документальних матеріалів;
- поєднання слова, музики, пісні, танцю, образотворчого мистецтва, світла, кіноматеріалів, пластики;
- загального темпоритму свята;

- змісту окремих епізодів (з різножанровими номерами);
- поєднання епізодів у єдину драматургічну структуру.

Всі ці компоненти (вони й складають власне сценарій), засоби їх монтажу повинні бути вибудовані в струнку сюжетну дію, кожен елемент якої пов'язаний з іншими.

Варто зазначити, що дія масового видовища (на відміну від театральної) позбавлена однолінійної послідовності і передбачає відступи, паузи, затримки, повтори, переключення словесного матеріалу на пластичний, пластичного — на музичний, музичного — на слово і т.д. До речі, слово у масових видовищах постає у найрізноманітніших своїх проявах. Вірші, художня проза, тексти пісень, фейлетон, конферанс, драматичні епізоди, куплети, частівки, дикторський текст — ось далеко не повний перелік різновидів словесної дії у масовому видовищі.

Сценарно-монтажна структура масового дійства передбачає поєднання різних і різнорідних компонентів. Тому сценарій вибудовується, скоріше, по спіралі, де кожен епізод чи номер — це самостійна ланка, спрямована вертикально по висхідній лінії до вершини спіралі, тобто до смислової кульмінації видовища.

На початковому етапі роботи визначається хід, стиль, ритм, а також загальний характер майбутнього свята. Сценарій повинен бути перейнятий основною темою, що цементує як сценарій, так і свято в цілому. Розкриття теми починається з прологу. Цьому сприяє художнє оформлення свята, в тому числі й музичне, що об'єднує окремі його частини, диктує ритм. Слово, зокрема поетичне, є визначальним у масовому видовищі. Підготувавши таким чином сценарну основу свята, режисер та сценарист далі художньо втілюють основну думку, залучаючи до цього складного творчого процесу виконавчі, акторські можливості. Зокрема, одним із засобів залучення глядача до масового свята є його безпосереднє включення в дію. І якщо тема свята, його основна думка близька, а форма зрозуміла й захоплююча, глядачі починають співпереживати, активно відгукуватися на творчий задум. Це, як правило, виражається оплесками, різними вигуками, сміхом, переживаннями. Тому, створюючи драматургію свята, важливо передбачати



реакцію глядачів масового дійства як активних його учасників. Таким чином, в сюжеті масового свята важливо визначити кульмінацію, що увиразнює тему свята. Слід домагатися, щоб у ході свята виникла нова, активна сила, здатна стерти межу між виконавцями і глядачами, перетворити глядачів на безпосередніх учасників.

Початок, розвиток, кульмінація, фінал — це обов'язкові складові драматургії масового свята. Наріжним каменем драматургії масового свята є монтажна структура, що поєднує різні компоненти в цілісний твір видовищного мистецтва. Завдання фіналу — закріпити у глядачів головну думку і настрій свята. Отже, якою б не була тема, масштаби масового свята, його зміст неодмінно повинен бути передбачений сценарієм.

Сценарій і монтажний лист — це основні документи, за якими працює режисер. Монтажний лист є для режисера основою для організації масового свята, документом, що передбачає такі його складові: час, місце, хід дії, учасників. Сценарій і монтажний лист найчастіше становлять одне ціле, хоч можуть існувати самотійно. Однак не можна підміняти одне іншим. Сценарій — це не просто організаційний план свята, в ньому зосереджене і виражене образне втілення теми, ідеї масового свята.

Основними структурними компонентами свята, що емоційно впливають на глядача, є масові сцени, масові епізоди, масові номери. Постає питання про роль актора в цій складній партитурі святкового дійства. Якими професійними навичками повинен володіти актор як учасник масового видовища? Уявімо, що актор грає на величезній сцені, розміри якої немислимі для драматичного театру, чи на стадіоні, а може, й на майдані. Глядачі бачать тільки постать артиста і чують його голос. Вони позбавлені можливості сприймати нюанси акторської гри. А сьогодні глядач звик бачити актора крупним планом — до цього він привчений кіно і телебаченням. Навіть театр сьогодні вдається до цього прийому, виводячи акторів у кульмінаційних сценах на передній план. У масовому дійстві, на відміну від драматичного театру, розміри сцени і залу не дозволяють повною мірою виявити індивідуальність актора. Як

же бути? А.Таїров справедливо відзначав, що майстерність актора — це і є найвищий і справжній зміст театру. То ж відмовитися від головного в театрі — від актора — не можна, хоч виробничий простір масового спектаклю й не дозволяє повною мірою виявити його майстерності. У масовому спектаклі актор — такий же важливий компонент як і в театрі. Але в театрі акторська індивідуальність є головною цінністю і на першому плані у спектаклі постає акторська майстерність, тоді як у масовому видовищі індивідуальність актора ніби розчиняється серед багатьох інших його компонентів, а головне — в масових сценах, що несуть основне смислове навантаження. Таким чином, акторська індивідуальність і масові сцени є найсильнішими засобами емоційного впливу на глядача.

Актор є учасником складного творчого процесу як одна із головних його постатей. Його творчі функції і завдання не змінюються, проте іншими є виражальні засоби. На передньому плані тут — пластика, «музика пластичних рухів», яку так високо цінував Мейєрхольд, та вона набуває особливого значення, коли актор стає учасником масового дійства — його пластичні можливості у розкритті внутрішнього змісту образу, твору в цілому мають першорядне значення.

Мейєрхольд ще на початку 20-х років писав про виховання особливого, нового типу актора, віртуоза жесту, руху, без яких неможливі жодні нові починання в роботі над трагедією, трагікомедією, в пантомімі, балеті й масовому дійстві.

З історії театру відомо, що видовища розігрувалися на площах і вулицях середньовічних міст, а пантоміма була найяскравішим віртуозним жанром. Актора з його індивідуальністю публіка могла й не помітити, якщо він зосереджувався тільки на відтворенні тонких психологічних нюансів. Майдан, карнавальний натовп вимагали іншого розмаху, потужності як звукової, так і зорової, бо тільки голосне слово й виразна пластика доносили смисл дійства. Майдан диктував свої закони: у масовому видовищі більшість творчих завдань вирішуються засобами пластики. І це природно. Чітка графіка пластичного малюнка потрібна не тільки

ки для масових сцен, в масовому дійстві без неї не обійтися й актору. Однак шукання пластичного малюнка не може бути самоціллю для актора. Пластику необхідно вибудовувати відповідно до смислового й образного вирішення як окремих епізодів, так і спектаклю в цілому.

Театрознавство першої чверті ХХ ст. вдавалося до терміна «мальовнича режисура». Так визначали творчість відомого німецького режисера М. Рейнгардта. Йшлося про режисерський стиль, з його характерним прагненням до яскравості, видовищності спектаклів. «Мальовнича режисура» — термін, цілком придатний і для режисури масового дійства, яка часто вдається до пластичних вирішень видовища.

Крім того, для актора важливо професійно володіти словом, яке у масовому видовищі активно взаємодіє з багатьма жанрами — складовими цілісного задуму: піснями, танцями, кіноматеріалами, оригінальним жанром, цирком, спортивними виступами і т.д. Така жанрова взаємодія вимагає економності словесного матеріалу: він повинен бути точним, чітким, лаконічним, мати силу й стрімкість удару і потрапляти прямо в ціль. Тому слід звертати особливу увагу на слово актора, який доводить до глядача головну думку драматурга, сценариста. Зрештою, це від нього залежить адекватне сприйняття глядачем змісту, ідеї твору. Тільки актор здатен змусити людей, які прийшли на свято, жити його думками й емоціями. Спокійне звучання слова вкрай рідко зустрічається в масовому дійстві — тут воно гримить, багатократно посилене радіоапаратурою, величезне і могутнє. Патетичне слово масового дійства важливо донести до глядача, максимально використавши для цього всі акторські можливості. Тому для режисера-постановника масових свят необхідно володіти «режисурою слова», тобто вміти професійно працювати з акторами над розкриттям змісту тексту і словесної дії.

## Розділ II

### Драматургія театралізованих видовищ

Драматургія масових театралізованих видовищ відокремилася від драматургії театру. Вона виникла внаслідок застосування у масовому видовищному мистецтві прийомів і засобів театралізації, що дозволило донести в художній формі певну ідею до масового глядача. Відносно масових вистав термін театралізація означає органічне поєднання матеріалу не театрального, життєвого, безпосередньо пов'язаного із щоденною практикою і побутом, та матеріалу художнього, образного. Таке поєднання, такий сплав публіцистичного, документального і художнього необхідний для досягнення відповідного естетичного ефекту і впливу на публіку. Іншими словами, театралізація — це спосіб творення художньої образності для масового сприймання, творення шляхом поєднання, злиття в театралізованому видовищі художньо-образного та утилітарного начал. На основі театралізації і залучення творчої специфіки самодіяльних та професійних колективів створюються різні види театралізованих видовищ.

Основним творчим прийомом формування і побудови драматургічного каркасу театралізованих видовищ є монтаж. Теорія монтажу досить докладно розроблена у кінематографі і має як вузьке, суто технологічне значення, так і творче, значно ширше, відповідно до таких взаємозалежних категорій, як *композиція* і *сюжетна безперервність*.

Експозиція, конфлікт, кульмінація набувають у драматургії масового видовища специфічних рис, обумовлених монтажною структурою, де конфліктність досягається не внаслідок контрдії протилежних сил, а шляхом їх монтажного поєднання, в результаті «складання» різних номерів та епізодів. Саме поєднання різних явищ у єдиній монтажній структурі є конфліктним за своєю суттю, бо містить можливість виникнення протидіючих сил внаслідок взає-

мовпливу і взаємодії різних жанрів, зведених воедино. Таким чином, формується єдина монтажна структура як цілком нове, оригінальне явище, нова драматургія, основою якої є нетрадиційна дія і контрдія як рушій конфлікту, як діалог різних тем і жанрів. Принцип діалогічності за своєю суттю визначає внутрішню конфліктність явища, завдяки чому він визначає динаміку монтажної структури.

Вже йшлося про те, що театралізована вистава (на відміну від театральної) не має прямої, логічної послідовності дій. Вона передбачає відступи, паузи, затримки, повтори, перехід від словесних номерів до пластичних, від пластики до музики, від музики — до слова і т.д. Тому сюжет має вільну драматургічну структуру, де паузи часто набувають більшого значення, ніж його поступальний розвиток, стаючи часом кульмінаційними моментами у загальному драматургічному каркасі. Кожна така пауза необхідна для того, щоб дати можливість глядачеві зрозуміти зміст і логіку сюжетної ситуації, або зацентрувати на ній. Таким чином, у драматургії театралізованої вистави, створеній методом монтажу, природа конфлікту інакша, ніж у драматургії театральній. Тут досить своєрідний розвиток дії, у якій конфліктність виникає не в результаті дії і контрдії, а в зіставленні, зіткненні різних за характером номерів та епізодів. А такі компоненти, як танець, музика, слово, кіно, живопис і т.п. у драматургії масового видовища створюють психологічне обґрунтування, ауру поведінки героя.

Театралізовані вистави справляють глибший емоційний вплив як на учасників, так і на глядачів. Така емоційність вимагає миттєвого переключення уваги глядачів з одного об'єкта на інший без деталізації і психологічних мотивувань.

Кожне масове театралізоване видовище вирізняється своєю індивідуальністю, неповторними рішеннями, бо воно відбувається тільки один раз і щоразу є своєрідною прем'єрою. Тому тут особливі вимоги до сценарію, до драматурга-сценариста. На жаль, в Україні драматургів і сценаристів, які б працювали у жанрах масових видовищ, ніхто спеціально не готує. Роботу над створенням драматургії видовища найчастіше виконує сам режисер-постановник. Напевно, з цієї ж причини у режисерській практиці й виникло поняття «режисер-драматург». Втім, навіть коли є

професійний драматург, який створює сценарій масового видовища, роль режисера-драматурга залишається, бо його позиція, його творче вирішення, режисерське бачення багато важать у створенні сценарію. І.Туманов вважав, що в розробці драматургії концерту головна роль належить самому режисеру. Так, професійний режисер повинен у сценарії мислити як і професійний драматург. Працюючи над сценарієм, режисер-драматург повинен зважати на такі моменти: чітко визначити його тему й ідею, творчі можливості виконавців, художньо-постановочні засоби, місце дії, масштаб театралізованого видовища. Сценарій — це не просто організаційний план вистави, в ньому зосереджене й виражене образне бачення теми, ідеї, заради втілення яких здійснюється той чи інший масовий захід. Сценарій — це докладний літературний вклад змісту майбутньої театралізованої вистави, хай то буде концерт-мітинг, концерт-бал, театралізована маніфестація, тематичний вечір, театралізований концерт, театралізоване святкування і т.ін. Залежно від жанру масового видовища, а також від складності й масштабу його проведення, розрізняють кілька видів сценаріїв.

*Авторський сценарій* — цілком оригінальний за змістом, формою, він не повторює жодних драматургічних зразків, створюється одним або кількома авторами (сценарною групою).

*Авторсько-компільативний сценарій* — поєднання авторського тексту з фрагментами інших сценаріїв до певних літературно-музичних композицій.

*Компільативний сценарій* — поєднання фрагментів різних відомих драматургічних сюжетів.

Незалежно від жанру і виду масового видовища, сценарій включає:

- опис місця дії (сценічного майданчика, а якщо їх кілька, то кожного окремо);
- виклад змісту сценічних дій;
- послідовний виклад усіх дій, що відбувалися на сцені чи стадіоні до основної дії і які будуть відбуватися після неї (на вулиці, на площі, у фойє і т.ін.);
- текст для ведучого (ведучих), зв'язки між номерами й епізодами, діалоги і монологи;



- тексти для кожного виконавця;
- виклад змісту всіх епізодів;
- опис світлових, шумових, кіно- і звуко ефектів;
- опис і графічне зображення мізансцен, особливо масових, переходів і зв'язків між ними;
- розробку художньо-декоративного оформлення;
- виклад передбачуваних прийомів для залучення глядачів до дії.

Сценарій масового театралізованого видовища є комплексним, у ньому синтезована робота драматурга, режисера, художника, балетмейстера, композитора і т.ін. Роботу над його створенням варто починати з визначення теми та ідеї. Тема передбачає розкриття суті певного кола життєвих явищ, відібраних і висвітлених автором. Ідея — це головна думка, втілена в зображуваних подіях (явищах). За словами Є.Б.Вахтангова, сценарист повинен поставити перед собою запитання: «Заради чого?» До ідеї як до головної думки сценарист повинен підвести, насамперед, режисера-постановника. А вже режисер, якщо він чітко втілює цю ідею, змусить глядача «включитися» в драматургію масового видовища і далі самому осмислити ідею, закладену в сценарії. Втілюючи тему сценарію і його головні ідеї, а також визначивши сценічний майданчик, розробляють сценарний план.

*Сценарний план* — це літературний проект майбутнього масового видовища, в якому викладено послідовність розвитку дій, а також основні висловлювання, тексти, дикторський коментар. Він дозволяє цілеспрямовано працювати над сценарієм, застерігає від можливих відхилень від теми й формує загальне бачення майбутньої вистави. За складністю використаного матеріалу у режисерсько-постановочній практиці розрізняють два види літературної основи: сценарний план і сценарій. Сценарний план іноді є й літературною основою для нескладних масових заходів, що не вимагають детальної художньої розробки (уроки, мітинги, презентації, диспути і т.д.).

У конкретно-графічному зображенні *сценарний план* — це послідовний запис назв епізодів і їх номерів, кількості учасників у кожному епізоді, зазначення головної діючої особи (осіб), її дій (словесних чи фізичних), коротка характе-

*ристика прологу й епілогу, якщо такі передбачені у масовому спектаклі.*

Наступний етап роботи над сценарієм — пошук драматургічного (сюжетного) ходу. Від правильно обраного драматургічного ходу залежить цілісність композиції і єдність художнього задуму.

*Драматургічний хід* — це прийом, за допомогою якого реалізується дія і komponується в єдине ціле весь художній і документальний матеріал.

Що стосується документального матеріалу, то тут завданням режисера-драматурга є не переказ історичних подій, а пошук адекватних сценічних засобів для їх поетичного втілення. Реальні факти, як і документи, зазнавши художнього переосмислення, стають мистецьким явищем (як у фільмах С. Ейзенштейна, М. Ромма, О. Довженка). Послідовність художнього опрацювання документального матеріалу:

- вивчення, аналіз, добір найвиразніших подієвих уривків, їх монтаж;
- перетворення «подієвості», закладеної в документі, на основу творчого пошуку образності;
- визначення дієвих драматургічних функцій документа як динамічного чинника;
- добір художніх виражальних засобів для надання документу узагальнюючої, символічної образності.

Образність як головна сутність театралізації дозволяє показати в дії ті чи інші факти, події, епізоди.

Драматургічний хід ще називають сюжетним ходом. Якщо в сценарії потрібно вибудувати певну сюжетну лінію з діючими особами, то для цього необхідно знайти оригінальний сюжетний хід. Сюжетний хід особливо характерний і важливий для естрадної і театральної драматургії, а також для невеликих за своїми масштабами театралізованих видовищ. В естрадних видовищах сюжетний хід можуть здійснювати ведучі (за умови їх певного образного перевтілення) або спеціально визначений конферанс. Так, драматургічним ходом у сценарії масового театралізованої вистави може бути, скажімо, «вічний вогонь» або фронтові листи, якщо сценарій присвячений темі Великої вітчизняної війни.



Дуже часто у сценаріях театралізованих видовищ за основу драматургічного ходу беруть географічну карту міста, області, країни, кіноекран у формі ордену, прапора, що перегортається, як календар. Часто як сюжетний хід використовують умовні подорожі, плавання на кораблі і т.п. Драматургічним ходом у сценарії може бути як документальний, так і художній матеріал. Пошук драматургічного, сюжетного ходу — процес творчий, він вимагає знання матеріалу і неабиякої художньої уяви.

Наступний етап роботи над сценарієм — визначення його композиції.

*Композиція — це організація дії і відповідне розташування матеріалу. Ще Арістотель вимагав, щоб у драмі були початок, середина і закінчення. У найзагальнішому вигляді ця вимога й сьогодні актуальна для композиції будь-якого драматичного твору, у тому числі й для сценарію театралізованого видовища.*

У сценарії обов'язкова *експозиція, тобто вступ у дію, коротка розповідь (повідомлення) про події, що передували виникненню конфлікту*. Експозиція у сценарії звичайно переростає у зав'язку чи безпосередній розвиток дії. Експозиція і зав'язка повинні бути гранично чіткими, лаконічними, бо вони несуть значне психологічне навантаження, фіксуючи увагу глядача, готуючи його до сприймання дії. Для експозиції-зав'язки можуть бути використані віршові заставки, сцени з п'єс, хорові композиції, фрагменти з кінофільмів, пісні, театралізовані ходи, виступи ведучих і т.д.

Наступна частина композиції — *основна дія*, що має свої вимоги, логіку розвитку, закономірності:

- *строга логічність розкриття і розвитку теми* — кожен епізод сценарію повинен бути логічно обумовленим, пов'язаним за змістом з попередніми і наступними, однак логічність зовсім не обов'язково означає лише хронологічну послідовність подій;
- *наростання дії* — розвиток дії до кульмінації і розв'язки, тому не можна вибудовувати послідовність від емоційно сильніших до слабших епізодів, наприклад, з самого початку залучати глядачів до масових колективних дій, бо співучасть — це найвищий емоційний

сплеск, після якого важко досягти чогось сильнішого, до нього необхідно поступово підводити, готувати як учасників, так і глядачів;

- *завершеність кожного окремого епізоду* як самостійний елемент вистави, він має внутрішню логіку побудови і повинен бути обов'язково завершеним, перш ніж почнеться інший. У мініатюрі, епізод повинен повторювати структуру сценарію, мати всі його моменти, завершену композицію;
- *кульмінація* — дія у своєму розвитку повинна бути доведена до переломного, вирішального моменту, до найвищого свого вираження, коли ідея сценарію набуває у момент кульмінації найповніше вираження,
- *фінал* — складова композиції, що має особливе змістове навантаження, бо є найвигіднішим моментом для максимального творчого самовираження всіх учасників. Поширеною формою фіналу в театралізованих виставах є об'єднаний виступ усіх виконавців — колективний, масовий спів, прийняття тексту звернення, листа, клятви.

Залучаючи студентів до набуття навичок створення композиційної структури сценарію, не зайвим буде нагадати слова Вс. Мейєрхольда, може, з першого погляду, дещо несподівані. За свідченням драматурга і поета І. Сельвінського, Вс. Мейєрхольд дуже часто визначав вимоги до композиційної структури драми з погляду глядача: «П'єса повинна враховувати специфіку сприйняття. Якщо всі акти п'єси написані з винятковою силою, провал спектаклю забезпечений: глядач такої напруги не витримає».

П'єса тримається на трьох точках опори:

- початок — він повинен бути захоплюючим, привабливим, багатообіцяючим;
- середина — одна з картин цієї частини повинна бути приголомшливою за своєю силою впливу, нехай навіть «б'є по нервах» — боятися цього не варто;
- фінал — тут потрібен ефект, але зайвим буде напруження.

Між цими точками вся протоплазма драми може бути дещо розрідженою...

Взагалі, нічого не варто робити абстрактами. Навіть у

вірші гарна рима запам'ятовується тоді, коли виникає в оточенні більш-менш звичайних співзвуч».

*Пролог* — це один з визначальних компонентів драматургії театралізованих видовищ; пролог і епілог — найважливіші елементи сценарної конструкції; вибудувати відповідний за темою, ідейною спрямованістю та емоційною насиченістю *пролог* — завдання якнайвідповідальніше: адже він є — заспівом до всієї вистави, він задає тон усій дії, це своєрідний камертон, що визначає загальну «тональність» масового видовища.

*Епілог* завершує тему і часто буває кульмінаційною точкою у виставі; затягнутий, багатоступеневий, він знецінює враження, руйнує концепцію; його завдання — закріпити у свідомості глядачів те, для чого, власне, й створено виставу, чого прагнули її постановники.

Особливе місце у створенні сценарію належить монтажу, стрижнем якого є драматургічний хід, на який ніби нанизуються вся дія. За допомогою монтажу патетику можна змінювати ліричними відступами, трагічне — світлим, радісним. Що стосується наскрізної дії, теж необхідної у будь-якому спектаклі, театралізованому видовищі, вона теж визначається, виявляється і утверджується за допомогою монтажу, тобто поєднанням окремих компонентів вистави у струнку драматургічну цілісність. Вміння монтувати різноманітний матеріал у єдиний, цілісний твір є найважливішим фаховим набутком студента і запорукою успішного створення ним сценарію видовища.

Що стосується власне творчого процесу, роботи над сценарієм, то тут загальних правил, безумовно, бути не може, як і чіткої послідовності дій. Це моменти творчі, а отже, — й індивідуальні.

### Розділ III

## Режисура театралізованого концерту

Театралізований концерт — цілісне дивертисментне видовище, кожен номер якого (незалежно від його художньої цінності й масштабу) є самостійним мистецьким твором і, в той же час, — лише одним із складових загальної художньої структури видовища, підкоряється єдиній логіці наскрізної дії, драматургічній концепції театралізованого концерту.

Головне в режисурі концерту — безперервність його програми, безупинна зміна номерів, що захоплюють глядача. Їх кількість та послідовність не повинні руйнувати цілісності теми, задуму, цільового завдання. Все це досягається чіткою організацією всього концертного процесу. Якщо ж закулісна частина не мобілізована, режисерська композиція не продумана й оформлення погано з нею пов'язане, неминучими будуть розриви тканини концерту, що негативно вплине на його видовищність. Значна роль в його організації належить художнику, який здійснює видовищне і просторове вирішення сценічного майданчика. Він визначає принципи оформлення, надаючи серйозного значення внутрішнім і зовнішнім комунікаціям. Спільно з режисером він заздалегідь продумує також чітку послідовність «евакуації» із сцени учасників виконаних уже номерів з їх декораціями (оформленням) та строгу послідовність виходу виконавців наступних номерів.

На жаль, режисери-постановники нерідко забувають, що сцена для театралізованого концерту повинна бути особливим чином підготовлена. Коли відбувається зміна номерів, особливо колективних, наприклад, оркестру (хору), виникає шум, неминуча пауза, така неохайність негативно впливає на динаміку концерту, його атмосферу. Якщо концерт технічно недостатньо організований, погано працює завіса, на сцені шум, щось десь падає, то увага глядачів,

природно, розсіюється. Причиною цього є незлагодженість, насамперед, у роботі монтувальної частини.

Часто для театралізованих концертів застосовують оформлення, виконане художником, з урахуванням режисерського вирішення для даного сценічного майданчика. І справа тут не тільки у технічних можливостях театральної сцени і у повній відсутності їх у Палаці спорту. Тут причини значно суттєвіші. Сама архітектура, скажімо, Оперного театру чи театру імені Івана Франка, класична. Пропорційність частин такого залу, його урочистість значною мірою диктують і характер театралізованого концерту. Практика свідчить, що постановки, які з успіхом відбуваються на інших майданчиках, на сцені Оперного театру не сприймаються. Особливо це стосується постановок естрадного жанру.

Стиль театралізованого концерту (йдеться про його художнє оформлення) в Оперному театрі ближчий до академічного, стриманий і вимагає чіткості. Тому драматургія концерту в таких приміщеннях повинна дотримуватись контрастних жанрових поєднань, а масовий пролог і фінал вирішуються в строго академічній манері. У повній відповідності з таким режисерським вирішенням здійснюється і художнє оформлення концерту. Оперний театр — це втілення високого академічного мистецтва, прекрасної музики, бездоганної майстерності виконавців. І руйнувати естетичну цілісність такого спектаклю, а головне — глядацьких уявлень про нього — неприпустимо. Враховувати таку специфіку його сприймання слід як режисеру, так і художнику. На інших сценічних майданчиках необхідне більш видовищне, яскравіше режисерське вирішення. Величезна сцена Палацу «Україна», його колосальний зал вимагають цілком іншого пластичного вирішення театралізованого концерту.

І ще один аспект — звукове середовище. В Оперному театрі зал сприймає живий звук. В Палаці «Україна» все радіофіковано, бо жоден, навіть найпотужніший голос не зможе заповнити величезного простору залу. Завдяки бездоганній радіофікації сцени і залу, звучання настільки посилене, що потребує спеціального вирішення. При такому сильному, об'ємному звучанні пластика концерту повинна бути яскраво видовищною, відповідно до звукового оформ-

лення. Якщо режисер не врахує цих специфічних акустичних моментів на сучасних театрально-концертних майданчиках і не використає їх професійно, із знанням справи, — він не досягне бажаного результату у своїй роботі: пластичне вирішення концерту не узгоджуватиметься із звуковим. Іншими словами, існує багато як загальних, так і спеціальних вимог і умов для створення відповідного стилю театралізованих концертів на сценах Палацу «Україна», Палацу спорту, Оперного театру, Міжнародного центру культури і мистецтв і т.д. Всі їх необхідно враховувати режисеру у роботі над постановкою концерту.

Головне завдання режисера, незалежно від театрально-концертного майданчика, — забезпечити безперервність впливу програми на глядачів. Досягається це зміною жанрів і ритмів, сприяючи нагнітання, наростання дії, об'єднуючи їх в цілісність. Дуже часто режисери непродумано вибудовують послідовність номерів програми, і тоді виконавцям щоразу заново доводиться привертати увагу глядачів. У театралізованому концерті повинні бути емоційні зв'язки — переходи від одного номера до іншого, обов'язкова темпоритмічна узгодженість між різними жанрами. Дуже важливо справдити сподівання глядача, привертаючи його увагу, зацікавлюючи, хвилюючи, впливаючи на його розум і емоції всіма художніми засобами. Як правило, перший номер є своєрідним епіграфом до театралізованого концерту, він повинен бути потужним за художнім рівнем і чисельністю колективу: великий хор чи оркестр народних інструментів, естрадно-симфонічний оркестр. Слід зауважити, що режисура театралізованого концерту, як і будь-яка інша режисура, не має права на консервацію традицій, навіть найкращих. Це стосується і вимог до початку концерту та його фіналу. Навряд чи варто вдаватися і щодо такої звичної практики режисури театралізованих концертів, як чергування різних жанрів: починати концерт виступом зведеного хору чи хорів, далі — читець, співачка, інструментальний номер, танець і т.д.

У театралізованому концерті можуть бути навіть окремі періоди, складені з номерів одного жанру, і це буде виправдано й логічно. Не обов'язково дотримуватися певної послідовності номерів з різною кількістю виконавців: деякі

режисери стверджують, що після виступу соліста на сцену має вийти виконавський колектив. Іноді логічніше, з погляду режисера, побудувати концерт на таких епізодах, як пісенні композиції. З одним колективом, наприклад, з естрадно-симфонічним оркестром можуть виступити кілька солістів-вокалістів з фрагментами однакових чи різних за темою пісень, логічно пов'язаних між собою. Вони виконують один-два куплети і поступаються виконанням наступному солісту. А на завершення — усі співають одну пісню, спеціально аранжовану й оркестровану для даного концерту чи видовища.

Учасниками театралізованого концерту можуть бути не тільки професіональні виконавці і художні колективи, а й дитячі, спортивні, військові колективи. Важливо тільки, щоб монтаж концерту забезпечив взаємодію між масовими епізодами й індивідуальними номерами.

Рух масового епізоду, його динамічна основа, багатобарвність і вибухова емоційність завжди будуть контрастувати з індивідуальним виконанням. Взаємодія між ними продиктована значенням і цілеспрямованістю того чи іншого концертного епізоду, його роллю в загальному русі концерту. Тут усе залежить від режисера, від його уміння знаходити адекватні темпоритмічні зв'язки і тим самим створювати щоразу органічний перехід від масового епізоду до зовсім іншого за жанром і характером номера.

Коли глядач приходить на концерт і заздалегідь знає його характер, тему, він переймається певним настроєм і чекає відповідних вражень. Тому для розкриття теми концерту програма має включати відповідні жанри і види мистецтва.

Перед фіналом концерту режисерові необхідно переорієнтувати увагу глядача від суто концертних номерів, більше емоційних, ніж аналітичних, на тематичну хвилю, передбачену задумом. Фінал завжди увінчує концерт і найчастіше є його кульмінаційною точкою. Якщо монтаж дозволяє різкі, контрастні зіставлення, несподівані жанрові зв'язки, то фінал вимагає строгої послідовності, логічного розвитку дії. Фінал концерту — вершина не тільки художня, а й ідейна, смислова. Він, як заключний акорд, підсумовує весь концерт, він апофеоз, — урочистий, свят-

ковий. Сценічно, режисерськи він звучить на повен голос як кульмінація смислова й емоційна.

Театралізований концерт має одне або два відділення з антрактом. Залежно від цього розподіляється й час. Постановочна практика переконує, що перше відділення концерту триває 1 год. 15 хв. — 1 год. 30 хв. Якщо більше, глядач втомлюється, втрачаючи інтерес. Концерт у двох відділеннях організується так: перше відділення — 1 год. — 1 год. 10 хв., друге — 55 хв. — 1 год. Це норми, випробувані досвідом. Звичайно, можуть бути й відхилення, це залежить від виконавців, теми концерту, місця його проведення, та загалом, варто дотримуватися зазначеного хронометражу.

Так само необхідно зважати і на чітку організацію дії та драматургічну основу в роботі над театралізованим концертом. Останнім часом набула поширення своєрідна стандартна техніка постановки концерту: режисер може на власний розсуд, без будь-яких підстав, виносити дії в зал, виводити на сцену художні колективи й окремих виконавців із залу, може бездумно використовувати сценічне коло, піднімальні плунжери, верстати, може грати світлом, музикою і т.д. Іншими словами, із концерту в концерт повторюються одні й ті ж прийоми, що, врешті-решт, знецінює художність цих прийомів. Адже найцінніше в режисурі театралізованого концерту — оригінальність, відкриття, виявлення художніх перспектив.

За своєю природою театралізований концерт — це художній аналог народного свята, де поєднуються різні настрої його учасників, переплітаються мотиви реальні й фантастичні, патетика й гумор, злободенність сучасності і досвід минулого. Все це значною мірою диктує методику роботи режисера над театралізованим концертом, в якому поєднуються в єдине ціле майже всі види мистецтв: хореографія і музика, пісня, живопис і слово. Тому режисер, як того й вимагає синтетичний характер масового театру, повинен володіти мовою всіх цих видів мистецтв. Щодо суто організаційних моментів у роботі над концертом, то можливі часті несподіванки. Так, наприклад, відсутність одного із виконавців руйнує всю цілісність програми, а часом і весь задум концерту. Ось для цього й існує режи-



сер — щоб знайти вихід з будь-якої ситуації. Він мусить у лічені хвилини перебрати подумки всі ідеї, варіанти, задуми, що колись виникали в нього, але так і не дочекалися свого втілення. Отже, режисер не має права зупинитися на одній якійсь ідеї, навіть найкращій, на одному якомусь варіанті задуму чи варіанті його вирішення. У режисера театралізованого концерту повинен бути запас ідей, варіантів, мистецьких асоціацій, задумів, щоб у будь-яку хвилину ними можна було оперувати, щоб не трапилося так: погасли прожектори, захворів артист, зламалася апаратура. Вихід повинен бути з будь-якої ситуації.

Сконцентрованість дії, чіткість, завершеність форм, гранична ясність надзавдання — це основні принципи, яких повинен дотримуватися режисер при постановці концерту, адже тільки він бачить весь концерт в цілому, відчуває його як певну структурно-естетичну цілісність.

Відчуття особистої причетності глядача до творчого процесу, в якому він перебуває на одній хвилі з виконавцями, вигідно вирізняє театралізований концерт від інших жанрів сучасного масового мистецтва.

В арсеналі режисера театралізованого концерту немає п'єси чи музичної партитури, є тільки тема. І. Туманов вважав, що театралізований концерт, на відміну від філармонічного, завжди тематичний, у ньому художнє й смислове зливаються воедино. Залежно від змісту і характеру документального та художнього матеріалу, від складу виконавців, навіть — приміщення, режисер шукає адекватної форми для майбутнього театралізованого концерту. Іншими словами, починається творення режисерського задуму. Чому саме творення? Бо у режисера, як і в композитора, є тема і натхнення, а успіх залежить тільки від таланту.

**Режисерський задум** — це тільки зерно концерту, бо його обриси не завжди можна висловити словами. Задум не відразу вимальовується навіть в уяві режисера. Режисерський задум — це образне бачення ідеї, це концепція, уявлення про сценічну форму концерту. У режисерській практиці буває так, що перегляд якогось номера чи випадкове прослуховування музичного твору можуть наштовхнути на певне режисерське вирішення. Можна сказати, що музи-

ка, скульптура, живопис, література чи яскрава форма якогось номера можуть стати поштовхом до народження власного задуму.

Все починається з визначення теми, для якої далі добиратимуться художній і документальний матеріал. У попередньому варіанті задуму важливими є такі деталі, як розміри сценічного майданчика, його технічне оснащення, склад режисерсько-постановочної частини, виконавські сили. Основою остаточного варіанту режисерського задуму будуть відповіді на запитання, обов'язкові для кожного режисера: **ЩО? ЯК? НАВІЩО?** Правда, для режисера не існує готових відповідей і готових рецептів. Задум концерту народжується у кожного режисера суто індивідуально, залежно від його творчого стилю, його культури, ерудиції, досвіду і т.д. Імпульсом до режисерського задуму є саме життя, воно підказує теми, ідеї, особливості, склад виконавців, технічні вимоги до сцени та ін. Утвердившись у своєму задумі, у вирішенні майбутньої постановки, режисер приступає до написання сценарію. Практика організації і постановки театралізованого концерту знає два основних етапи роботи над сценарієм — створення сценарного плану і літературного сценарію.

**Сценарний план** допомагає цілеспрямовано працювати над сценарієм, він виключає навіть незначний відхід від теми і дає загальне уявлення про структуру всього концерту. Структура театралізованого концерту, звичайно, включає номери, епізоди, блоки, кожен з яких має свою назву і вимагає своєї режисерської розробки. За словами А. Чечетіна, сценарний план — це узагальнене вираження композиційної структури театралізованого свята. *Сценарний план визначає основні епізоди, їх послідовність. У конкретно-графічному зображенні сценарний план — це послідовний запис назв епізодів і номерів в епізодах, а також коротка характеристика прологу й епілогу концерту. У сценарному плані майбутній літературний сценарій подається за епізодами, що дозволяє детально розробити кожен номер, знайти смислові зв'язки між окремими номерами і підготувати їх для монтажу в епізоди.*

Номер — це головна складова сценарію, а головне, — видовища. Режисер має право і повинен втручатися у поста-

новочне вирішення та виконання кожного номера, крім тих випадків, коли номер окремо готується для театралізованого концерту. Номер, за визначенням І. Туманова, — це мова концерту, тому він не повинен губитися серед інших виражальних засобів концерту. Буває, поштовхом до народження номера є індивідуальність самого виконавця. Йдучи від такої індивідуальності режисер вибудовує окремий сценарій, його сюжет. Часом, навпаки: весь номер, в деталях, формується в уяві режисера, а далі він цілеспрямовано шукає виконавця для втілення свого задуму. Та в обох випадках режисер є реальним автором номера, хоча в ньому й матеріалізована авторська праця багатьох митців: композитора, поета, хореографа, художника і т.п. Режисер повинен, при необхідності, надавати творчу допомогу балетмейстеру, хормейстеру, художнику для втілення свого задуму концертного номера.

Перш ніж розпочати роботу над номером, режисер визначає «концертність» матеріалу за такими критеріями:

- номер повинен бути відносно стислим, що зобов'язує режисера точно добирати виражальні засоби, домагатися стрімкого розвитку дії, концентрувати увагу глядачів на суттєвому, вдаватися до спеціальних прийомів для увиразнення творчої індивідуальності виконавця;
- насиченість номера змістом, його смислова завершеність;
- відповідність сюжетності і драматургії номера законам драматургії (зав'язка, кульмінація, розв'язка);
- творча індивідуальність виконавця.

Якщо взяти номер як завершений твір (романс, пісню, вірш, розповідь, прелюдію і т.д.), він повинен відповідати першій умові концертності — короткометражності. Такі твори надаються до виконання в будь-якому концерті, в різних тематичних і театралізованих видовищах. А якщо читець виконує уривок з роману, скрипаль — фрагмент симфонічного твору, співак — оперну арію, тут режисер повинен звернути увагу, чи кожен уривок із творів великої форми надається до виконання на сцені, зокрема, — у концертах і театралізованих видовищах. Не можна в театралізованих концертах подавати уривок з описової прози, бо він по-

збавлений дієвого начала, не має динаміки. Тобто, режисура концертного номера має свою специфіку. Режисер добирає і редагує матеріал (скорочує чи komponує літературний текст, музику відповідно до основних вимог «концертності»). Він аналізує зміст твору (характер подій, мету, наскрізну дію), після чого визначає, спільно з виконавцем, його надзавдання. Сценічний образ повинен бути яскравим, вражаючим. Для цього за основу образу беруть найвиразнішу рису його як зовнішнього, так і внутрішнього малюнка. Яскравість сценічного образу досягається тільки шляхом наполегливої роботи. Режисер спільно з актором на репетиціях ретельно добирають характерні для даного героя інтонації, жести, ходу, манеру говорити і триматися. Н.П. Хмельов, як згадує М.О. Кнебель, працюючи над образом, намагався його вивчити у всіх деталях. Йому потрібно було знати все про людину, образ якої він втілював на сцені: як вона ходить, як розмовляє, які в неї жести, манери, яка посмішка, як заминається в неї комір сорочки, які в неї суглоби на пальцях. Хмельов не міг приступити до репетицій, доки не знав про героя всього, аж до запаху його шкіри і тембру його голосу.

Режисер, працюючи над номером, живить уяву актора, допомагає йому створити «кінострічку бачення», підказує необхідні асоціації, змушує думати, шукати відповідні засоби самовираження. Режисер, спільно з актором створюючи номер (хай то буде інтермедія, мініатюра, скетч, частівка, конференс, пісня і т.д.), визначають основний виконавський прийом згідно з головним принципом естрадної манери — спілкування з глядачем. У театрі пряме спілкування з глядачем, як правило, відсутнє. Сценічне життя протікає за умовною «четвертою стіною». А на концертній естраді пряме спілкування із залом — цілком природне. Принцип естрадної виконавської манери лежить здебільшого в основі всіх театралізованих видовищ. Більшість вокальних, читецьких, хореографічних номерів побудовані на прямому контакті з глядачем. Однак на естраді, як і в театрі, можливе повне «відключення» виконавця від залу, коли концертний номер є своєрідною театральною дією чи монологом. Монологи є не тільки в усному, а й у вокальному жанрі. Причому, це може бути

монолог-спогад, монолог-гра, що народжується у вигаданих обставинах.

Робота режисера над концертним номером має свої специфічні особливості:

- літературний або музичний матеріал за допомогою режисера повинен набути концертного варіанту;
- особливий спосіб спілкування виконавця з глядачем;
- спільна робота режисера і виконавця над створенням внутрішнього життя образу;
- пошук лаконічних і в той же час яскравіших, ніж у театрі, зовнішніх виражальних засобів.

В основі театралізованого концерту лежить концертна дія, що охоплює номери різних жанрів. Відмітною рисою концертної драматургії є не побудова безупинної дії, а монтанжне поєднання номерів. Драматургія театралізованого концерту — це драматургія особливого роду, відмінна від театральної, бо виражальні засоби театру і концертної естради різні. Якщо персонажі п'єси наділені індивідуальними характеристиками, якщо тема й ідея твору розкриваються у вмотивованих, виправданих вчинках героїв, у їх взаємовідносинах, то в концертній драматургії, за словами І. Туманова, настільки ж глибока і значима тема розкривається в окремих різножанрових номерах, об'єднаних спільною ідеєю, метою, до якої вони спрямовані. Тут ми впливаемо на свідомість і уяву глядача загальними поняттями, великими сценічними символами. Отже, першоелементом сценарію театралізованого концерту є монтанж номерів і епізодів.

**Сценарій концерту** є тією основою, що визначає хід концерту: його ідею, наскрізну дію, епізоди і номери, участь акторів, ансамблів пісні і танцю, великих зведених колективів, кіноматеріал, — словом, усі ті численні компоненти, з яких і складається театралізований концерт.

І. Туманов приділяв величезну увагу літературній основі концерту, підкреслюючи, що літературна основа концерту, створена драматургом, визначить великомасштабний образ — до чого, власне, й спрямований задум постановників. Створюється не звичайний концерт, а театралізований! Виходить, ми створюємо на сцені особливий світ, синтезований з елементів театру, музики, хореографії, живопису

і пластичних мистецтв. Тут слід не механічно поєднувати їх у ланцюжок, а намагатися за їх допомогою висловити ту головну думку, заради якої створюється цей концерт. Виходить, цей світ повинен бути цілісним і органічним. А побудує його фантазія і розум режисера на основі чіткої літературної програми.

*У літературному сценарії викладено докладний опис всіх епізодів, блоків концерту, розроблено матеріал для поєднання епізодів, яким можуть бути пісня, музика, хореографія, пантоміма, кінозаставки, діапозитивні напливи.* Для таких функцій у концерті добре використовувати поетичні і прозаїчні тексти. Практика переконує, що найефективнішим для цього є віршований текст. Завдяки своїй образності, лаконічності й патетиці, він найближчий до жанру масових видовищ. Не маючи самостійного значення в концерті, він водночас несе головне його ідейне навантаження. У літературному сценарії розробляються основні принципи оформлення, основні компоненти епізодів, докладно розкривається сюжет хореографічних, пластичних композицій, театральних сцен, описуються світлозвукові, фонові та інші зображення.

Наступним етапом у роботі над театралізованим концертом є створення постановочного плану на основі літературного сценарію.

**Постановочний план** — це своєрідне керівництво до дії з докладними завданнями для всіх цехів. Він дозволяє домогтися, щоб режисерське вирішення було сприйняте кожним членом постановочної групи, і розробляється спільно з художником, диригентом чи музичним керівником, балетмейстером, хормейстером, фахівцем з монтажу кіноматеріалу, режисером спортивних епізодів (якщо такі передбачені). Велика увага приділяється роботі з художником, адже образно-пластичне вирішення концерту багато в чому визначає його ідейно-художній образ.

*У постановочному плані викладена схема концерту, визначається послідовність номерів в епізодах і послідовність самих епізодів у концерті. Постановочний план дає можливість заздалегідь розробити масові сцени, визначити характер мізансцен, продумати пластичне вирішення кожного епізоду. Все це дозволяє попередньо вибудувати і вивірити за-*



гальну композицію концерту. Планом визначається бутафорія, реквізит, музичні інструменти, костюми, фонограми і т.д., а також основні виконавці і виконавські колективи, точні терміни роботи над концертом.

На основі постановочного плану складається **монтажний лист**. У книзі «Бесіди про режисуру театралізованих видовищ» Д.В.Тихомиров називає монтажний лист режисерською партитурою, у якій точно розписуються всі компоненти кожного номера, усі засоби його забезпечення. У ньому містяться завдання для всіх служб. *Монтажний лист — це графічний виклад постановочного плану. Монтажний лист — це, якщо можна так висловитися, та карта режисера, на якій розкреслено весь майбутній концерт і розписані всі деталі.* Режисер, перш ніж пропонувати монтажний лист на обговорення постановочної групи, працює над ним сам. Чорновий варіант монтажного листа видозмінюється внаслідок обговорення, зважаючи на пропозиції, зауваження, доповнення. Працюючи над монтажним листом, режисер зобов'язаний скласти сценарний план кіноматеріалу чи діапроекцій і розробити музичну та світлову партитуру.

Сценарний план кіноматеріалу потрібен режисеру для того, щоб логічно і в сюжетній послідовності вибудувати кіноматеріал відповідно до драматургії концерту. В одних випадках кіно служить своєрідним стрижнем драматургії, в інших — допоміжним засобом, елементом номера чи епізоду. Сам кіноекран теж повинен виражати образ видовища, його тему й ідею, бути складовою в загальній художній цілісності спектаклю. На відміну від кіно, що є своєрідним прологом дії, діапроекція може продовжити, «підхопити» думку сценічної дії і до наступного епізоду вести глядача за основними подіями. Для посилення смислових акцентів діапозитивна проекція може бути озвучена відповідною піснею, фонограмою. У будь-якому випадку, кіно повинно бути «дійовою особою» концерту, бути своєрідним художнім образом, «працювати» на загальну тему й ідею, а не просто ілюструвати.

Музиці у театралізованому концерті належить першорядна роль. Вона формує його ідейний і художньо-емоційний вплив. Пісня, сольна чи хорова, оркестровий фраг-

мент як самостійне смислове ціле чи як музичний фон є важливим компонентом для створення потрібного темпоритму як окремого номера чи епізоду, так і концерту в цілому. Отже, музична партитура — одна з основ драматургії концерту, вона задає тон розвитку дії і витримує цю дію у визначеному темпоритмі. Музику не можна використовувати як допоміжний, підручний матеріал. Будь-який музичний твір має свій неповторний образно-емоційний, інтонаційний лад, свою структуру, якої не можна руйнувати, — не можна суто механічно монтувати окремі музичні епізоди з творів різних жанрів і стилів. Так, неприпустимо розрізнені епізоди концерту П.Чайковського механічно, недбало склеїти з «Чардашем» Монті і видавати це за цілісну музичну композицію. Цим режисер тільки засвідчує своє повне нерозуміння законів музичної форми.

Створюючи музичну партитуру, режисер повинен добирати твори, що органічно поєднувалися б у драматургії концерту. Музична партитура повинна сприяти розвитку теми концерту, посилювати його емоційний вплив (див. *Таблицю 1*).

Таблиця 1

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
Порядковий номер	Назва епізоду	Назва номера	Дія на сцені	Виконавці	Текст. Репліки	Світло	Музичне оформлення	Кіно. Слайди	Примітки

Світлова партитура розробляється режисером спільно з художником — створюється свого роду світлова драматургія. Світло перетворюється на одне з найпотужніших образотворчих засобів постановки. Кожен номер у театралізованому концерті вимагає свого індивідуального світлового вирішення, що відповідає характеру музики, драматургії, хореографічній лексиці. Тому необхідно складати світлову партитуру окремо для кожного номера.



Своїм світловим вирішенням всієї драматургії концерту, музики, тексту, художнього оформлення вона створює цілісний образ спектаклю (див. Таблицю 2).

Таблиця 2

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
Порядковий номер	Назва епізоду	Назва номера	Дія на сцені	Виконавці	Текст. Репліки	Світло	Кіно. Слайди	Музичне оформлення	Примітки

Вся режисерська документація обговорюється постановочною групою і фахівцями, які забезпечують технічне оснащення залу і сцени. І лише після обговорення й узгодження монтажний лист затверджується в його остаточному варіанті. Кожен член постановочної групи заповнює у монтажному листі свою графу. Наприклад, художник і завідувач постановочної частини заповнюють графи: оформлення, костюми, реквізит; звукорежисер — фонограми і т.д. Всі помічники режисера-постановника повинні мати копії повного монтажного листа.

Д.В. Тихомирова у книзі «Бесіди про режисуру театралізованих видовищ» наводить зразок монтажного листа, що складається із 12 граф і містить вичерпну інформацію. Доцільно навести його зразок.

Перша графа (порядковий номер) — послідовний перелік проведення монтувальних репетицій, коли всі служби постановочної частини користуються, спілкуючись між собою, цифровими позначеннями.

Друга графа — назва епізоду відповідно до сценарно-режисерського плану.

Третя графа — назва номера, стисла його характеристика, зазначення автора і назви твору.

Четверта графа — прізвища виконавців, солістів, назви колективів.

П'ята графа — назва акомпанементу номера, при кори-

стуванні фонограмою вказати порядковий номер фонограми.

Шоста графа — тексти номерів, що виконуються на сцені (звучать по радіо), в тому числі й дикторські тексти.

Сьома графа — зазначення необхідних кіноматеріалів, характеру стрічки (кольорова, чорно-біла), її формату (8 мм, 16 мм, 35 мм, 70 мм, широкоформатна, варіоскопічна, поліекранна і т.д.). Тут же зазначити наявність (чи відсутність) на звуковій доріжці фонограми.

Восьма графа — характер оформлення номера: якщо оформлення складне й об'ємне, то зазначається й номер піднімального штанкета, на якому воно кріпиться (наприклад, задник «Сонце», номер штанкета — 12).

Дев'ята графа — інформація про світлове оформлення: світлову апаратуру, промені, «пушку», прожектори, загальні тональні, кольорові вирішення та світлові ефекти (блискавка, хмари, сонце, зірки, місяць, вибухи, дощ, сніг і т.п.). Тут же записуються постановочні ефекти (дим, вітер, вогонь) і вказуються способи їх здійснення (вентилятори, шапки і т.д.).

Десята графа — перелік костюмів для виконавців та аксесуарів костюма: кобура, портупея, віяло, хустка, рукавички і т.д.

Одинадцята графа — бутафорія і реквізит (прапори, квіти, куби, стільці, столи, посуд, зброя, листівки і т.п.).

Дванадцята графа — примітки.

Кількість граф і колонок може бути різною, залежно від масштабу масового видовища. Така форма монтажного листа і робота з ним найбільш раціональні й прийнятні в режисерській практиці. Та в будь-якій формі монтажний лист є тим основним режисерським документом, згідно з яким здійснюється постановка театралізованого концерту (див. Таблицю 3).

Практика свідчить, що розробка монтажного листа передусь упорядкуванню й написанню репетиційного плану, без якого неможливо організувати і поставити театралізований концерт. На основі репетиційного плану складається графік репетицій (див. Таблицю 4).

**Репетиційний план** включає певну кількість репетицій, зазначення часу їх тривалості, послідовності, а також за-

Таблиця 3

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
Порядковий номер	Назва епізоду	Назва номера	Виконавці	Музичне оформлення	Тексти	Кіноматеріал	Оформлення	Світло	Костюми, Аксесуари	Бутафорія, Реквізит	Примітки
№ 1	Яка ти, земля?	Пробудження	Зведений хор, читець, танцювальна група, оркестр	Естрадно-симфонічний оркестр. Живе звучання	Яка ти, земля? Ти зелена від лісів, що співають і шинелей і синя від безкрайніх морів і безкрилих сумів і т.д.	Фрагменти весняного пробудження землі	На заднику висвітлена Земля. Тюлева завеса, штанкет №8, верстати різної висоти	Пістоlet на читця, Кольоровий — на хор. Гра світлом на танцювальну групу, оркестр у ямі, світло від люмітр	Читець у світлому костюмі. Хор — у академічних. Танцювальна група в костюмах зоду. Стрічки і хустки	Нотні папки для хористів, Різнокольорові кульки, надуті гелієм	Якість мікрофонів на стійках. Шість мікрофонів підвісних

Таблиця 4

Графік репетицій

I	II	III	IV	V	VI
Порядковий номер	Дата і час	Виконавці	Вид і характер репетицій	Місце проведення	Примітки

безпечення репетицій оформленням, реквізитом, бутафорією, костюмами.

План складається після того, як визначилися виконавці, терміни виготовлення музичного матеріалу, оформлення, реквізиту, костюмів, фонограм, кіноматеріалу, діапозитивів і т.д.

При упорядкуванні репетиційного плану найдоцільнішою може бути така послідовність:

- технічні і монтувальні репетиції на сцені;
- технічні репетиції для уточнення і перевірки світлової та звукової партитур майбутнього концерту;
- перегляд всього кіноматеріалу;
- коректурні репетиції музичних ансамблів і оркестрів;
- репетиції складних номерів та епізодів концерту (прологу, епілогу та інших масових композицій і сцен);
- репетиції солістів і виконавців з оркестром і музичними ансамблями;
- репетиції читців, учасників драматургічних сцен, виконавців оригінальних жанрів;
- репетиції виконавців і колективів з декоративним світловим оформленням, звукозаписом;
- прогонні репетиції для всіх учасників концерту (їх кількість залежить від складності програми та від рівня підготовки кожного номера зокрема, якщо на прогонних репетиціях виявиться, що номер вимагає доопрацювання, то не варто затримувати і зупиняти весь прогін; а провести репетиції цього номера іншим разом).
- генеральна репетиція — режисер перевіряє всі ланки виконавчого і допоміжного складу.

Варто звернути увагу режисерів на забезпечення всієї під-



готовчої роботи внутрішньою інформацією. Так, обов'язкове письмове оголошення про склад учасників концерту, про час явки для всіх, підняття завіси, про порядок номерів. Помічник режисера, який проводить репетицію, повинен подбати про те, щоб кілька екземплярів програми концерту були вивішені ще до появи виконавців на репетиції. Обов'язком помічника режисера є розподіл колективів і виконавців по артистичних кімнатах (якщо репетиції і концерт відбуваються на великих майданчиках). За лаштунками також у кількох місцях вивішується програма концерту, щоб виконавці заздалегідь могли готуватися до виходу на сцену.

Запропонований варіант упорядкування репетиційного плану не є остаточним, оскільки не існує усталених форм. Кожен концерт диктує свою форму і свою методику упорядкування і планування репетицій.

Працюючи над театралізованим концертом, режисер повинен налагодити необхідні стосунки з окремими виконавцями і художніми колективами, надихнути і захопити учасників концерту своїм творчим задумом та ідеєю.

Режисер, працюючи над постановкою концерту, повинен:

- відібрати і підготувати номери художньої самодіяльності;

- вибудувати їх послідовність так, щоб вони з цікавістю сприймалися глядачем;

- знайти зв'язки між окремими способами конферування та оголошення номерів;

- знайти режисерське вирішення початку й кінця кожного номера і кожного відділення;

- вирішити питання сценічного оформлення, костюмів, світла;

- організувати своєчасний вихід на сцену чи майданчик виконавців, виконавських колективів;

- при необхідності, здійснити режисерське доопрацювання кожного номера;

- організувати репетиційний процес.

Принципи роботи режисера над театралізованим концертом залишаються незмінними для всіх сценічних майданчиків, незалежно від їх розмірів і рівня технічної оснащеності.

## Розділ IV

### Режисура театралізованого видовища

Щоб зрозуміти специфічні особливості режисури театралізованого видовища, важливо з'ясувати особливості масового театру як виду мистецтва. А.С.Пушкін стверджував: «театр народився на площі...». Справді, театром під відкритим небом були і давньогрецький театр Діоніса, і комедія дель арте, і середньовічний містеріальний театр, іспанський театр часів Лопе де Вега та Сервантеса, і шекспірівський «Глобус». Гордон Крег ще на початку століття відкрив у Флоренції, неподалік від Римських воріт, «Арену Гольдоні» — експериментальний театр під відкритим небом. Макс Рейнгардт неодноразово руйнував звичну театральну коробку. Ще 1910 року в пантомімі «Сумурун» («1001 ніч») вперше у європейському театрі він застосував японську «квіткову стежку», і актори заграли на середині глядачевої зали. Видатний німецький режисер захопився ідеєю руйнування театральних традицій і переніс пантоміму на арену цирку, бо театру йому вже було замало. Там, на арені цирку, де немає звичної театральної рампи, актори грали посередині глядачевої зали — як у театрі Древньої Еллади, як у середньовічному балагані. Грали «Сумурун», «Царя Едіпа» та інш.

«Тут виникає контакт між актором і глядачем, — стверджував Рейнгардт, — з якого й народжується абсолютно несподіваний і утаємничений вплив. Глядач стає тісніше пов'язаним з дією, ніж це було колись».

Ідея створення масового театру реалізувалася в найрізноманітніших аспектах. Рейнгардтівські спектаклі у величезному лондонському «Олімпія-залі» (1912 рік) залучали дві тисячі статистів, 240 музикантів і т.д. Ці своєрідні масові видовища називалися «фестивальними». Прагнення режисера створити масове видовище, природно привело його до «Театру під відкритим небом». Заснувавши у Зальц-

бурзі щорічний літній театральний фестиваль на відкритому повітрі, Рейнгардт показав ряд спектаклів. На заключному етапі свого великого життєвого і творчого шляху німецький режисер прийшов до такого різновиду масового дійства, як театральний спектакль під відкритим небом.

Видатний діяч французького театру Фірмен Жемьє ще на початку XX століття поставив у Швейцарії масовий народний спектакль під відкритим небом, а 1920 року організував у Парижі, біля Триумфальної арки, грандіозне масове дійство, де в символічній формі були відтворені найважливіші віхи історії Франції.

Аналогічні пошуки велися й театральними діячами Росії. Вс. Мейєрхольд ще 1914 року із групою своїх учнів створив сценарій грандіозного масового дійства під відкритим небом «Вогонь» — про народ, про війну, про життя і смерть. Майстру знадобився простір площ і відкрите небо над головою. І, природно, добір виражальних засобів здійснювався за нетеатральним принципом. Сюжетна дія «Вогню» передбачала участь у видовищі аеропланів, залпи артилерії, сліпуче світло військових прожекторів, марші військових з'єднань. Там, під відкритим небом, на величезних просторах легко й вільно дихалося, там ніщо не обмежувало польоту фантазії. Майстру бачилися грандіозні спектаклі, приголомшуючі своєю емоційністю та монументальністю маси людей.

Відкрите небо приваблювало режисерів не тільки старшого покоління. По суті, перехід театральних режисерів і художників в кінорежисуру — це відоме старшим майстрам прагнення вийти з театральної коробки під відкрите небо, на простір, що відкривається перед об'єктивом кінокамери.

С. Ейзенштейн, Р. Марджанов, Є. Юткевич, Г. Козінцев, Г. Охлопков... Видатні майстри, вони прийшли до справжньої натури, природи, до простору...

Шлях Пітера Брука від театру до кінематографа такий же закономірний, як і багатьох інших режисерів. Паралельно зі своїми кінематографічними експериментами Брук вивів театр на площу, під пекучі промені сонця, на світло і свіжий вітер. 1971 року Брук створив Міжнародний центр

театральних досліджень, що об'єднував акторів з різних країн світу, а в Ірані, на руїнах Персеполя — давньоперсидського міста — поставив спектакль під відкритим небом «Оргхаст», за міфами про Прометея, і за есхіловими «Персами». Труп МЦТІ спільно з Пітером Бруком здійснила подорож по Африці, виступаючи на базарних площах, на вулицях африканських міст і сіл, граючи в США під відкритим небом п'єсу за персидською поемою «Нарада птахів». Пітер Брук говорив, що мета цієї поїздки — дати простим людям енергію, принести їм радість.

Грандіозні й багатозначні масові спектаклі під відкритим небом завжди вимагали своєрідного режисерського почерку і специфічних виражальних засобів. Кожна така постановка була викликана не формальними експериментами, а ідейно-художніми устремліннями видатних майстрів театру, завдяки яким і утвердилося самостійне мистецтво режисури. Така режисерська творчість владно заявила про себе поряд з кардинальними змінами в розвитку видовищних мистецтв.

К. Станіславський, В. Немирович-Данченко, Вс. Мейєрхольд, Є. Вахтангов, Лесь Курбас, майстри західноєвропейського театру — Антуан, Мейнінгенці, Макс Рейнгардт, Жак Копо... На стику двох століть і в першій чверті XX століття вони заклали нові принципи театального мистецтва. Режисура драматичного театру перестала бути єдиною і «стерильною».

Спочатку в оперний, а далі і в балетний театр приходять музичний режисер, який уміє виявити в партитурі композитора сценічну дію, відчутти сучасне звучання оперного спектаклю, здатне точно передати задум композитора, його основну ідею і підпорядкувати всі зусилля учасників для реалізації єдиного рішення спектаклю. Зароджується і режисура в естрадному мистецтві, сформувалася і завоювала міцні позиції режисура масових театралізованих видовищ.

Із засвоєнням масовим театром прийому театралізації виникають різновиди театралізованих видовищ: театралізований концерт, концерт-мітинг, театралізований хід, святкові дійства на вулицях і площах, масові театралізовані гуляння в парках, спортивні свята на стадіонах, концерти-



реквієми, свята пісні, свята танцю, фестивалі мистецтв, карнавали, театралізовані видовища у палацах спорту, свята на воді, театральні спектаклі під відкритим небом, свята вулиць, ювілеї міст, спартакіади, дитячі театралізовані свята (на театральні-концертних майданчиках, стадіонах). І це далеко не весь перелік різновидів масових видовищ, основою кожного з яких є концертний номер.

У деяких працях, присвячених театралізованим видовищам, стверджується, що факт і документ є головними драматургічними компонентами для більшості театралізованих вистав. Так, справді, факт і документ мають величезне значення у масовому дійстві, але тільки як джерело, як матеріал для створення на його основі драматургії номера. Адже факт і документ поза мистецьким номером можуть бути елементами доповіді, лекції, просто виступу. Тому основним структурним матеріалом, цеглинками концертної споруди, будь-якої форми і виду театралізованого видовища є концертний номер. Це означає, що режисер масових видовищ повинен уміти:

- працювати над номером сам і творчо допомагати балетмейстеру, диригенту, хормейстеру, постановнику спортивних номерів, художнику та іншим у режисерському вирішенні та постановці концертного номера. Іншими словами, режисер зобов'язаний знайти вирішення номера, визначити його драматургію, стиль, жанр, напрям, створити номер і допомогти здійснити його постановку;
- режисер театралізованих видовищ повинен досконало володіти мистецтвом монтажу.

Що значить для режисера монтаж? У чому його суть? На початку 50-х років були розроблені принципи сценарної побудови театралізованого концерту. Автори відійшли від традиційної драматургії за діями, актами, зробивши основним творчим матеріалом номер і епізод, що надало сценічній дії динаміки, мобільності, можливості миттєвого переключати увагу глядача з одного об'єкта на інший. Результат був (як завжди, коли йдеться про явища мистецтва) всебічним і багатогранним: відчутний вплив кіномистецтва, в драматургії якого дія членується на ко-

роткі епізоди, безперечний вплив естради і цирку на формування монтажною структури, драматургія яких ґрунтується на співвідношенні і контрастному зіставленні номерів різних жанрів.

Ідейним натхненником монтажною структури був І. Туманов. Він утвердив основні принципи режисури масового театру: насамперед, номер як основу будь-якого театралізованого видовища; далі — епізод як наступну структурну ланку поряд з номером. Замість «монтажу атракціонів», запропонованого ще 1923 року Сергієм Ейзенштейном для кіно, естради і театру, І. Туманов застосував монтаж номерів в епізоди, а епізодів — у цілісне видовище. Таким чином, монтаж для режисера став художнім засобом вираження свого творчого задуму.

Як з окремих сцен у драматургічному спектаклі, як з арій і ансамблів у музичних спектаклях, як із сольних і ансамблевих танців у балетному спектаклі, так і з концертних номерів волею режисера формується епізод театралізованого видовища, а епізоди, поєднуючись у монтаж, вибудовують усе видовище.

Режисеру дуже важливо зберегти у монтажі єдність стилю і прийому, незважаючи на жанрову розмаїтість репертуару й амплуа виконавців. Це стосується й пластичного та художньо-образотворчого вирішення вистави і мізансценування, музичної та світлової партитур, інших елементів спектаклю. Чим виразнішою є монтажно-композиційна майстерність режисера, тим ціліснішим у творчому відношенні є все видовище. Узагальнений образ цілісного видовища оригінально виклав Д.В.Тихомиров у своїх бесідах про режисуру театралізованих видовищ. Художню цілісність вистави, вважав він, наочно можна уявити собі так: поїзди різних призначень, що проходять повз нас, не викликають у нас жодних негативних естетичних реакцій — ось пройшов швидкий поїзд далекого прямування, далі приміський, товарний потяг, фірмові поїзди «Стріла», «Лотос», «Жигулі» і т.п.

Та уявіть собі потяг, сформований з різних за стилем і призначенням вагонів: пасажирські вагони упереміж з нафтовими цистернами, приміський вагон поряд з платформою

мою, завантаженою лісом, далі — міжнародний вагон. Ми з вами відреагуємо як на неподобство. «Неподобство» — дуже точна назва для відсутності образу, єдиного стилю, єдиної форми.

З усього сказаного можна зробити висновок, що успіх постановки театралізованого видовища залежить від того, наскільки режисер володіє мистецтвом монтажу. Монтаж — гранично творче поняття і як будь-яка інша творчість, різноманітне і безмежне у своїх можливостях. Для кожного театралізованого видовища важливо знайти свої монтажні прийоми.

Як основні утвердилися такі принципи монтажу (за Тихомировим):

- *послідовність* — видовище формується в хронологічному порядку, історично послідовно, природно обумовлено, в логічному поступальному розвитку (за цим принципом, наприклад, можна створити виставу «Пори року», де епізоди: зима, весна, літо і осінь);
- *контрастність* — основу цього принципу становить чергування номерів та епізодів за їх настроєм і характером (веселе і сумне, похмуре і світле, ліричне й комічне, міжорне й мажорне, швидке й повільне);
- *рівнобіжність* — це прийом, за допомогою якого режисер організовує дію одночасно на кількох сценічних майданчиках або сценах, коли під одну й ту ж фонограму виконуються однакові дії (наприклад, у концерті балетної трупи одночасно на кількох майданчиках виконуються фрагменти з балету і окремі концертні номери);
- *одночасність* — прийом монтажу, часто використовуваний у кіноконцертах, коли дія на сцені поєднується з дією на екрані.
- *ремінісцентність* — спогад, повернення до минулого, нагадування; цей прийом може бути використаний в одному епізоді, а може стати й основним у рішенні видовища.

Завершуючи розмову про монтаж, ще раз підкреслимо, що у створенні театралізованого видовища монтаж є не стільки технічним прийомом, скільки творчо осмисленим

процесом, коли критично, аналітично і водночас синтетично сприймається весь матеріал, залучений для вистави.

Характер і якість монтажу залежать від професійного і культурного рівня режисера. Якщо монтаж означає поєднання окремих частин у єдине ціле, то відразу постає питання про з'єднувальні елементи, так звані «болти», на яких кріпляться частини, епізоди у видовищі як певне ціле. Таким з'єднувальним матеріалом можуть бути: літературні (поетичні і прозові) тексти, музика і пісні, хореографія, пантоміма, оригінальні жанри і навіть образотворчі засоби. Між епізодами можуть бути різні звукові і зорові «прокладки», наприклад, кіно- і відеозаставки, шуми (труба, гонг), світлові і звукові ефекти і т.д. Усе залежить від того, якими виражальними засобами вирішив скористатися у даному конкретному випадку режисер. У режисерській практиці найчастіше застосовують такі принципи:

1. Постановочний — відповідно до авторського сценарію ставляться усі номери, музика створюється композитором з чистого аркуша, виконавці добираються не за їх репертуарним досвідом, а відповідно до режисерського задуму, костюми готуються для солістів і колективів у точній відповідності з характером номерів та епізодів і відповідно до загальної кольорової гами всього видовища. Образотворчі засоби добираються з урахуванням поетичного, музичного, пластичного образів театралізованого видовища в цілому. Іншими словами, усе переосмислюється заново, і всі є творцями, співпостановниками й учасниками прем'єри.

2. Монтажно-компілятивний — режисер монтує все видовище з готових номерів та епізодів, залучаючи раніше створені поетичні й літературні твори, а музична драматургія komponується з готових мелодій. Виконавці, художні колективи запрошуються з готовим репертуаром і своїми концертними костюмами. Але це не означає, що весь добір і монтаж художнього матеріалу відбувається стихійно і безконтрольно. Навпаки, такий принцип зобов'язує добирати матеріал відповідно до теми та ідеї видовища, згідно з постановочним вирішенням режисера. Постановочна група має завдання створити яскраву, видовищну, високохудожню виставу.

3. Постановочно-компілятивний — відповідно до задуму та художньо-образного вирішення, застосовуючи монтажну структуру жанру, режисер komponує нові номери, епізоди з готових уже номерів на відповідну тему.

Образність і цілісність видовища залежить від монтажно-композиційного таланту режисера.

А тепер розглянемо технологію і принципи роботи режисера над театралізованим видовищем. Існують різні методи роботи режисера над різними за формою масовими видовищами. Обов'язковим для всіх видів і форм є певна послідовність режисерсько-постановочних робіт. Для прикладу, пропонується один із можливих варіантів послідовності попередньої режисерсько-постановочної роботи.

1. Зрозуміти і осмислити художньо-творчі завдання, поставлені замовником перед режисером-постановником.

2. Визначити масштаб видовища і місце його проведення, уточнити технічні можливості сценічних майданчиків (як основних, так і репетиційних), можливості комунікацій, уточнити склад артистів, художніх колективів, їх кількість і склад.

3. Робота із замовником — режисер-постановник пропонує кілька варіантів режисерського вирішення, після прийняття одного із них документально викладається режисерський задум за підписом двох сторін.

4. Робота над сценарним планом і літературним сценарієм.

5. Складання сценарного плану на основі загального уявлення про майбутнє видовище, його характер. Добір літературного, документального, музичного та інших матеріалів, освітлювальної і звукової апаратури, музичних інструментів, верстатів для хору, одягу (варіант сценарного плану додається, додаток 1).

6. Написання сценарію як основного постановочного документа.

7. Створення режисерсько-постановочної та адміністративно-постановочної груп — визначення кількості людей, зайнятих у підготовці і проведенні театралізованого видовища.

8. Складання і затвердження у замовника всієї фінансо-

во-кошторисної документації (варіант кошторису додається, додаток 2).

9. Робота над постановочним планом (варіант постановочного плану додається, додаток 3).

10. Робота з постановочною групою (художником, композитором, диригентом, хормейстером, балетмейстером, режисером спортивних і оригінальних номерів, звукорежисером та іншими).

11. Робота режисера-постановника над організацією репетиційного процесу — розробка репетиційного плану (додаток 4).

12. Зустріч режисера-постановника з керівниками творчих колективів як один з відповідальних етапів роботи. Крім чіткого визначення завдань для кожної групи учасників, повинна бути запропонована точна, погодинна програма репетицій, передусім індивідуальних, розписана по годинах і хвилинах.

13. Робота режисера-постановника з начальниками усіх служб і підрозділів, що беруть участь у підготовці і проведенні масового видовища (складання плану дій, вирішення організаційно-постановочних питань).

14. Робота з акторами і учасниками масовок на сценічних майданчиках чи в залах, відведених для репетицій, робота над епізодами і масовими сценами.

15. Підготовка з усіма службами і цехами режисерської документації як початкового матеріалу для проведення сценічних репетицій (див. розділ «Режисура театралізованого концерту»).

16. Проведення зведеної і генеральної репетицій на основній сцені або майданчику.

**Режисерсько-постановочна група.** Постановка масового театралізованого видовища вимагає ретельної, всебічної підготовки, спільних зусиль усіх членів постановочної групи. Режисерсько-постановочна група, її склад формуються залежно від складності і масштабу видовища. Як правило, до неї входять: головний режисер-постановник, асистент і помічник, художник, композитор чи завідуючий музичною частиною, диригент, хормейстер, балетмейстер, художник із світла, звукорежисер, режисер спортивних номерів, ре-



жисер-художник фонових трибун, завідувач постановочною частиною і т.д. Залежно від умов роботи, склад групи може бути зменшений чи, навпаки, збільшений. Всі названі члени постановочної групи — це не просто найближчі помічники головного режисера, це професіонали, майстри своєї справи.

Основною фігурою у постановочній групі будь-якого масштабу є головний режисер. З нього розпочинається вся робота над постановкою будь-якого масового заходу — від задуму до його втілення у художньому образі видовища. А починає головний режисер свою роботу з чистого аркуша.

Одержавши підтвердження про виконання замовником умов контракту чи угоди, визначивши тему і місце дії, він починає формувати задум, шукати його вирішення, добирати постановочну групу, передбачати сценарно-режисерський хід, шукати виконавців, збирати документальний і художній матеріал. На цьому етапі роботи головний режисер повинен вперше зустрітися із своєю постановочною командою і адміністративною групою. Він читає сценарій, знайомить своїх колег з постановочним планом, викладає свій, режисерський задум. І ось тут повинно виявитися необхідне для кожного режисера уміння запалити людей, захопити їх своїм баченням, своєю вірою в успіх справи, чого б це йому не коштувало. Якщо режисер не відчуває в собі можливостей для цього, він не має права братися за постановку масового видовища.

На першій зустрічі головний режисер визначає для кожного з постановочної і адміністративної груп напрям його робіт, а далі сам контролює їх виконання. Практики знають, що у роботі над масовим видовищем щоразу неминучими є відсутність приміщень для репетицій, костюмерної, реквізиторської, бутафорської майстерень. Необхідно на кожну ділянку підготовки масового заходу призначити людей відповідальних і постійно одержувати інформацію про хід роботи. Втручатися безпосередньо в роботу кожного фахівця можна тільки у виключних ситуаціях. Головному режисеру краще діяти за допомогою помічників режисера. Фахівці усіх служб повинні відчувати, що їм довіряють.

Головний режисер складає план для всіх ланок: він пише звукову партитуру, що включає музику й шуми, необхідну для планомірної роботи звукорежисерів. Він продукує світлову партитуру, де для кожного епізоду детально уточнюються усі світлові точки і переходи. Режисер визначає і сценарний план кіноепізодів для видовища. Обов'язком головного режисера є перегляд і добір артистів, мистецьких колективів, виконавців. Загалом, для кожного нового видовища режисер збирає і формує спеціальну труп. Це означає, фактично, створення нового театру. Причому не тільки драматичного, а й музичного, з хором, вокалістами, оркестром, балетом. Далі створюється естрадний театр за участю артистів різних жанрів естради і цирку. І, нарешті, масовий театр — величезні масовки, що включають художні колективи, учнів, студентів театральних вузів, спортсменів, військових. Всі вони — виконавці режисерського задуму. І завдання головного режисера — не просто зібрати їх разом, не просто змусити їх сліпо виконувати ті або інші вказівки, а запалити своїм задумом, щоб кожен учасник знав і розумів своє завдання і був захоплений ним.

Крім цього, головний режисер створює репетиційний план — головну «диспозицію» бою. Він не має права довіряти цю найважливішу ланку нікому. Він сам зобов'язаний скласти чіткий графік репетицій, вдало чергуючи зайнятість великих колективів, точно визначаючи, де потрібні всі учасники, а де ні. Особливо це торкається зведених репетицій. Тут режисеру необхідні навички адміністративної роботи. Він повинен чітко організувати всю підготовчу роботу, бо від репетицій залежить і кінцевий результат.

Вся організація репетиційного процесу покладається на постановочно-адміністративну групу. Відповідно до репетиційного плану, адміністративна група складає спеціальний план для роботи транспорту, бо своєчасне прибуття великих колективів на репетицію — питання питань, адже йдеться про велику кількість виконавців. Адміністративна група складає спеціальний план роботи транспорту і організації харчування колективів. Відповідальність за правильний розподіл автобусів, за чіткість їх роботи, за час прибуття колективів і графік їх зайнятості покладається на по-



мічників головного режисера. Правою рукою головного режисера є його помічники, або, як їх інакше називають, «помрежи».

Доки готується видовище, «помрежи» відповідають за все: і за чітку роботу постановочної частини, і за виклик виконавців та колективів, і за синхронність роботи всіх технічних служб і т.д. Вони беруть участь у створенні видовища — від зародження постановочного плану і до прем'єри, на якій немає головніших людей, ніж «помрежи». Справді, помічник режисера керує усім прем'єрним процесом естрадного чи масового театралізованого видовища, найскладнішою «машинерією» сцени чи стадіону. «Помреж» дає розпорядження і команди для постановочної частини, освітлювачам, звукорежисерам, кіномеханікам, інженерам сцени, відповідальним за роботу плунжерів, оркестровими ями, дає команди піднімати і опускати завісу, керує виходом на сцену солістів і колективів. Це робота ювелірна, точна, де й секунди відіграють величезну роль. Від них, від цих секунд, залежить темпоритм видовища, його художність. Справжній «помреж» завжди має гостре відчуття сценічного ритму, що дозволяє йому належно управляти темпоритмом видовища. Що стосується творчого процесу, то окремі неточності (млявість, невиразність деяких текстів, невідповідність музики і тексту, музики і дії) може коригувати (скорочувати, додавати, змінювати) тільки головний режисер, а якщо хтось інший, то тільки за його згодою.

**Робота з художником.** Творцем сучасної школи масової і концертної режисури є І. Туманов. Одна із заповідей цієї школи вимагає єдності творчих поглядів режисера і художника на всі питання постановки театралізованого видовища. Режисер і художник як основні творці видовища повинні бути одностайними. Більшість робіт І. Туманова — це результат спільної творчої роботи його з талановитим художником Б.Г. Кноблоком. Будь-який концерт І. Туманова позначений точним художньо-образним вирішенням теми, єдністю форми всього видовища.

Аналізуючи роботу художників у масовому театрі останніх десятиліть, можна дійти висновку, що склався вже певний напрям для цілої групи художників, які присвятили

себе новому виду мистецтва. Справедливо буде відзначити при цьому багаторічну роботу в театральній-концертній живописі нині покійного, заслуженого художника України Л.А. Брисмана, кожне оформлення якого у Палаці культури «Україна» завжди із захопленням сприймалося глядачами. Сьогодні успішно працює в концертній живописі Л. Химич. Кожне її вирішення оригінальне, точно відповідає ідеї і темі видовища, виконане з витонченим смаком і художнім тактом.

Необхідно, щоб у кожному художнику, який працює в театральній-концертній живописі, жив режисер, а в кожному режисері — художник, оскільки ці професії споріднені. Адже просторове вирішення і смислова пластична образність є кінцевим результатом шукань як режисера, так і художника. Тому режисер повинен знати основи образотворчого мистецтва, закони перспективи, композиції і кольору, а художник, у свою чергу, повинен бути певною мірою режисером, тобто вміти побачити прочитаний ним сценарій чи п'єсу в динаміці, відчувати їх у русі, в розвитку.

Художник театралізованих видовищ зустрічає на шляху до здійснення своїх задумів більше складностей, ніж художник театральний. Складність його роботи полягає в тому, що йому доводиться вирішувати оформлення і пошук художньо-образотворчого образу як малих, так і великих масштабів — від окремих елементів для костюмів виконавців і оформлення сценічного майданчика до надзвичайно серйозних і важливих питань оформлення величезного географічного простору. Але які б постановочні труднощі не виникали, художник, відповідно до задуму режисера, повинен завжди прагнути адекватного декоративного вирішення теми й ідеї видовища відповідно до тих сценічних і ландшафтних умов, де це масове видовище відбуватиметься. Художнє оформлення, як і все видовище загалом, визначається його основною темою.

Робота режисера з художником над просторовим вирішенням масового видовища починається не з планування і опорних точок дії, а з вироблення єдиної творчої позиції, єдиного змісту і надзавдання майбутнього видовища. Тіль-

ки після цього можна приступати до просторового вирішення видовища, до надання йому образного ладу. Художня організація простору — головне завдання режисера і художника масового видовища. На першому місці тут постає питання композиції. Варто вирішувати різні її варіанти — горизонтальну, вертикальну, діагональну; визначити, у яких випадках композиція будується симетрично, у яких — за принципом дисонансу частин. Враховуючи те, що найчастіше в масовому дійстві огляд буває круговим (на стадіоні), створюється тривимірне оформлення, об'ємне. Робота художника наближається до творчості архітектора (у театрі Мейерхольда був художник-конструктор, художнє оформлення називалося конструкцією).

Поверхня мальовничої картини називається мальовничим полем. У масовому видовищі мальовничим полем художника є велика сцена, обмежена межами portalу, або чаша стадіону, тобто колосальні простори, що вимагають художньої організації, приведення численних компонентів у єдину струнку систему. Організація мальовничого поля величезної сцени або стадіону — найскладніше завдання для художника.

Практика довела, що художник має самостійно вивчити сценарій ще до зустрічі з режисером, бо знання літературного матеріалу дозволить йому безпосередньо сприймати, а отже, самостійно бачити його. Інакше натиск режисера з перших же кроків може перетворити художника із співавтора на пасивного виконавця режисерської волі. А це вкрай небажано, бо тільки за умови колективної співтворчості можна домогтися бажаного результату. Звичайно, коли режисер приступає до художнього оформлення спектаклю, він знає, чого хоче від художника, яка головна думка майбутнього видовища і за допомогою яких пластичних вирішень необхідно втілити її. Але й художнику треба самому прийти до цього.

Після ознайомлення з літературним сценарієм відбувається ряд попередніх бесід режисера з художником, у яких обговорюються як ідея і загальний зміст майбутнього спектаклю, так і основний принцип оформлення масового дійства — те, що в театральній режисурі називається сценіч-

ною зовнішністю спектаклю. Далі художник приступає до робочих ескізів, начерків.

Один з найбільших художників театру М.П. Акімов говорив, що працюючи над оформленням спектаклю, він починає свою роботу з начерку найапетитніших його моментів олівцем у кольорі. Спочатку начерки ці ще не враховують ні розмірів сцени, ні кількості перемін, ні коштів на оформлення. Вони розраховані на безмежні можливості... Таким чином, створюються окремі начерки кількох основних моментів спектаклю. Тільки після цього він звертається до сумної прози нашої професії — до розмірів сцени, її техніки, умов для перемін, і т.д. Поєднання мрії з реальною дійсністю викликає потік таких же дрібних нарисів, доки, нарешті, не складеться чітка схема декорацій з урахуванням усіх перемін, розмірів і т.п. Тоді можна приступати до наступного етапу — до остаточного зображення всього знайденого.

Після вироблення загальної концепції режисер і художник приступають до образного вирішення видовища. У цій роботі потрібно визначити опорні пункти, на яких тримаються головні події, зокрема, такі важливі компоненти, як особливості просторової композиції майданчика, де відбувається дійство, — хай то буде театральний-концертний майданчик, стадіон, палац спорту, міська площа, міський парк, зелений театр під відкритим небом чи простір, якщо це свято на воді. Місцем дії можуть стати навіть десятки кілометрів вулиць, якими пройде святковий хід.

Режисер з художником вирішують і такі питання, як загальний драматургічний, монтажний розвиток оформлення, що логічно підводить до кульмінації вистави, органічна відповідність композиційного вирішення навколишньому простору. Особливою проблемою завжди є композиційні співвідношення людських мас, їх взаємозв'язок (скульптурний і живописний), а також загальне вирішення оформлення. Режисер і художник спільно обговорюють і кольорову гаму оформлення масового дійства.

Колір — значний компонент у загальній структурі конструктивних чинників драматургії масового театру, засіб найсильнішого емоційного впливу на глядача. Фахівці вва-

жають, що тонові і кольорові співвідношення впливають на сприймання. Кольорові співвідношення, колорит, відтінки — на все це повинен зважати режисер, працюючи з художником. Колір має свою виражальну силу. Не випадково є поняття холодного кольору і теплого.

Відомо, що в середні віки колір мав символічний характер: блакитний — спокій і ніжність, червоний — сила, воїнність, сміливість і т.д. Колір викликає певні емоції. Цим треба користуватися вміло й ощадливо, щоб уникнути зайвої строкатості, кольорової еkleктичності. Це припустимо тільки у тих випадках, коли цього вимагає характер епізоду. У кольорових поєднаннях криється величезна емоційна сила, що в змозі 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, у поєднанні кольорів.

Безпосередньо пов'язаним з кольором є й світлове вирішення масового видовища. Світлова гама на рівних правах складає систему конструктивних чинників масового театру. Кольорове вирішення спектаклю, його образність, його відповідність музичним образам багато в чому залежить від освітлення. Світло у сценічному творі не є чимось застиглим, його слід розглядати у динамічних виявах. «Живопис світла» — це безперервний рух, динаміка відповідно до руху спектаклю, єдине з ним ціле. Тому правомірно говорити про драматургію світла, навіть точніше, — про драматургію кольорів, що є компонентом у системі внутрішніх зв'язків масового видовища. Особливого значення набуває драматургія кольору, коли вона є еквівалентом драматургії музичної. Цілісний кольоро-світловий і музичний образ — ось до чого повинні в ідеалі прагнути режисер, художник і композитор.

**Робота з балетмейстером.** Танцювальна частина театралізованого видовища підпорядкована головному балетмейстеру. У роботі над такою виставою дуже важливо дійти спільної точки зору, взаєморозуміння між режисером і балетмейстером. Режисер повинен для належного професійного рівня добре розумітися в хореографії, бо сьогодні во-

на є невід'ємним компонентом будь-якого масового свята. У великому масовому дійстві завжди є зведені танцювальні композиції, що зумовлено як художніми завданнями, так і необхідністю залучити велику кількість виконавців. Ще в літературному сценарії, а далі — в постановочному плані визначаються місце і роль великих зведених танцювальних композицій. Режисеру необхідно розуміти ідейно-сміслові завдання таких композицій, їх цільове призначення, роль у загальному монтажному ладі і образному пластичному вирішенні. Всі ці моменти обговорюються в його першій бесіді з головним балетмейстером, від якого у подальшому залежить доля всіх композицій, їх образно-пластичне вирішення. Тому надзвичайно важливо знайти спільну основу ще до початку безпосередньої репетиційної роботи балетмейстера. Водночас, не можна позбавляти балетмейстера права самому пропонувати вирішення й пластичні форми для кожної композиції окремо. Адже головний балетмейстер — такий же режисер-інтерпретатор, але у своєму жанрі. Правда, далеко не кожен балетмейстер може створити масову танцювальну композицію. Для цього він повинен володіти особливим обдаруванням — баченням масових багатофігурних динамічних побудов, що дозволить йому створити струнку танцювальну композицію за участю великої кількості найрізноманітніших колективів.

Робота з балетмейстером має кілька етапів, кожен з яких є відповідальним і важливим. Перший етап — добір колективів. Балетмейстер проводить його спільно з головним режисером: детально знайомляться з колективами, переглядають багато танцювальних номерів, уважно добираючи цінне й цікаве з кожного, характерне й показове для даного колективу і окремих виконавців.

Другий етап — робота з кожним колективом окремо. Тут починається самостійна творчість балетмейстерів. Справа в тому, що зведена композиція створюється за принципом монтажу номерів, де кожен окремий номер є своєрідною складовою цілого. Спочатку переглядаються й аналізуються окремі танцювальні номери. Це ювелірна робота, бо кожна наступна пластична композиція витікає з попередньої, усі ланки танцю взаємозв'язані і руйнування тан-



цювальної логіки може призвести до порушення художньої цінності номера. Крім того, треба враховувати, що кожен колектив звук роками виконувати номери у певному малюнку, і деструктивне втручання буває часом дуже болісним для виконавців. Але цей етап необхідний, бо тут знову владним є закон монтажу, за яким кожен номер і жанр взаємодіють і між собою.

Ритм є основою композиції. У зв'язку з цим балетмейстери шукають найяскравішого і лаконічного вирішення номерів. У пошуках барв вони іноді використовують виразні фрагменти з танцювальних номерів інших колективів. Тому на основі великого, наопрцьованого вже танцювального матеріалу найчастіше створюється новий варіант танцю, а буває, і взагалі новий танець.

Паралельно з другим етапом розпочинається й третій — власне творення композиції. Це складний творчий процес, адже формується стрункий пластичний образ, зібраний, як мозаїка, із різнобарвних і різнохарактерних фрагментів. Тут виявляється композиційна майстерність балетмейстера, його уміння бачити художню цілісність спектаклю. Завдання надзвичайно складне: необхідно показати специфіку кожного колективу, його характерність.

Четвертий, завершальний етап роботи над композицією — зведені репетиції всіх танцювальних колективів, де перевіряється монтажне поєднання різних номерів, їх пластичне і ритмічне співвідношення. На цьому етапі продовжується робота і над окремими номерами, бо коли вибудовується вся композиція, окремі компоненти можуть бути затягнутими у темпі, невиразними за своїм малюнком і т.ін. Тобто робота над номерами продовжується до останніх репетицій.

**Робота з композитором.** Творчий успіх масового театралізованого видовища багато в чому залежить від композитора, адже перед музичною драматургією завжди стоять конкретні завдання, їх вирішення багато в чому визначає успіх всього дійства. Шляхи до цього різні. В одному випадку, вся музика створюється спеціально для даного видовища, в інших — заново компонується з уривків музичних творів, у третьому — весь музичний супровід складає-

ться з популярних мелодій, що належать різним авторам. Проте в усіх трьох випадках композитор є співавтором майбутнього видовища, повноправним учасником постановочної групи. Для композитора, як і для режисера, надзвичайно важливо знайти неповторний образ видовища, тобто вибрати те своєрідне, що притаманне саме йому і втілити у сценічній дії.

Композитор, як і режисер, особливо дбає про вирішення початку і завершення вистави, про те, щоб музика емоційно забарвлювала все видовище, чітко відтворювала його ритм. До того ж, сама природа масового видовища дозволяє найрізноманітніше використати інструменти. Крім того, композитор може використовувати й фонозаписи. При цьому важливо, щоб вона не була суто ілюстративною, тільки супроводом для того чи іншого епізоду, а доповнювала, розкривала його смисл, характер. Водночас, музика може виконувати і цілком самостійні функції, владно впливаючи на подієвий ряд, на сюжетний розвиток, виражаючи при цьому авторську оцінку дії — як музика «від автора», як ліричний відступ, філософські роздуми.

Роботу головного режисера з композитором теж можна розподілити на кілька етапів. Перший етап — вироблення спільної творчої позиції. На цьому етапі ситуація у режисера складна, адже композитор вперше приступає до роботи над даним матеріалом, знайомиться з ним, а режисер уже осмислив матеріал, він уже має свій план, який хоч і може видозмінюватися у процесі роботи, але в основі своїй залишиться авторським. Отже, шукання спільної з композитором платформи — це робота над музичною основою, над музичним оформленням режисерського задуму. Процес цей важкий і неоднозначний. Перекопати талановитого музиканта в необхідності ухвалити чимсь рішення не завжди легко. Тут не слід нав'язувати свого, правильніше буде ознайомитися з задумом і настроєм композитора, визначити драматургічні функції музики.

Другий етап — визначення музичних епізодів. Режисеру треба бути гранично точним — ні до чого обтяжувати композитора написанням зайвих музичних уривків, це гальмуватиме роботу, негативно позначиться на художньому



рівні музики загалом. З композитором обговорюється не тільки кожен епізод, а й окремі мізансцени (як правило, масові, де музика найчастіше повинна бути точною, виразною, як і графічний малюнок масових мізансцен). Що стосується музики до кіноматеріалів, то вона створюється після того, як вони уже змонтовані. Це й зрозуміло, адже композитору легше охопити цілісний задум і точніше відтворити його в музиці.

І, нарешті, третій етап — органічне втілення музики в масове видовище.

Під час репетицій режисерський план зазнає змін, адже режисер, працюючи з виконавцями і колективами, вибудовує дію відповідно до характеру тих або інших номерів. Незмінним залишається основний режисерський задум і постановочний план, але й вони уточнюються. Відповідно до цього частково змінюється й музична драматургія.

Цей процес вимагає великого такту й послідовності, та режисер повинен бути непохитним, домагаючись адекватного музичного відтворення характеру і змісту видовища. Немає нічого небезпечнішого, ніж затримати стрімкість дії, штучно зупинити її. Топтання на місці, навіть під чудову музику, згубне для видовища.

Музична драматургія — це дія, озвучена в музиці. Завдання режисера — відчувати в музиці динаміку і перетворити її на дію сценічну. Тоді музика у видовищі стане не просто тлом чи ілюстрацією, а динамічним компонентом, що виконує важливу драматургічну функцію.

**Робота з диригентом.** Диригент — найважливіша постать у театралізованому видовищі. Від того, як буде вибудована музична лінія в ньому, залежить його успіх. Музика має потужний емоційний вплив, і вміле підпорядкування музичної стихії диригенту дозволить чітко організувати всю музично-драматургічну композицію масового видовища. Диригент — інтерпретатор музики, музичний керівник масової дії. Тому попередня спільна робота головного режисера і диригента вкрай важлива і необхідна. Відомий режисер І.Г. Шароев згадував, що під час першої постановки героїчної опери Вано Мураделі неодноразово відбувалися його зустрічі як з композитором, автором опери, так і з

Є.Светлановим, який диригував спектаклем. Вони працювали над партитурою, визначали характер того чи іншого епізоду, характеристику образів, загальний темп всього спектаклю, ритмічну основу окремих сцен. Радилися, сперечалися із Светлановим з приводу оформлення спектаклю-концерту. Справа в тому, що спектакль вирішувався як театралізована ораторія: хор весь час був на сцені, актори — в гримі і костюмах, кожен епізод був окремою мізансценою. Спеціальне концертне оформлення, суворе і лаконічне, дозволило органічно вписати оркестр в загальну композицію спектаклю. Він знаходився на сцені, де стояли театральні пульти з автономним освітленням. За допомогою «світлового живопису» варіювалось, виділялось найістотніше в дії, створювався необхідний настрій. Дія відбувалася на авансцені, на краях сцени, у глибині її, за оркестром і, нарешті, в центрі оркестру. Через всю сцену пролягав невисокий подіум, на якому відбувалися деякі епізоди спектаклю, звідти виходили актори в кульмінаційні моменти.

Вирішення опери як театралізованої ораторії було продиктоване не тільки обмеженими сценічними можливостями тих майданчиків, на яких відбувалися спектаклі; воно було викликане самим характером музики до опери, її численними хоровими епізодами, позбавленими прямої дії. Хорові сцени написані композитором емоційно і широко, а статичність, властива їм, здається, створювалася автором спеціально, підкреслюючи монументальний характер як масових епізодів, так і всієї опери. Таке розуміння твору і було взято за основу режисерського вирішення, підтриманого автором, диригентом і хормейстером. Все це було заздалегідь обговорено на зустрічах з диригентом Є.Светлановим і з хормейстером.

У масовому видовищі (робота над яким має багато спільного з постановкою спектаклю у музичному театрі) проблема музичного оформлення ускладнюється й тим, що багато з музичного матеріалу записується заздалегідь і звучить у спектаклі в звукозапису. А переробляти готову фонограму надзвичайно складно, бо найчастіше не можна звести воедино тональний план, а різні музичні уривки —

«підігнати» один до одного. Тому таким важливим є підготовчий період роботи з музичним керівником видовища, коли має бути вирішене все, щоб до проведення великих зведених репетицій музичний матеріал був в основному готовий. Адже у ході великих репетицій у режисера з'являються сотні інших проблем, що вимагають миттєвого вирішення.

Режисер може не бути музикантом-професіоналом, але бути музично грамотним зобов'язаний. У зв'язку з цим підготовка молодих режисерів передбачає їх належну музичну освіту — знання основ музичної драматургії, володіння музичним інструментом. Необхідно привчити себе щодня слухати музику, мати свою фонотеку з необхідним для роботи музичним матеріалом.

**Робота з хормейстером** така ж, в основному, як і з диригентом. Однак є тут і свої особливості, зокрема, у роботі над хоровими епізодами масового видовища. Робота з об'єднаними хоровими колективами вимагає чіткості і організованості. Режисер спільно з хормейстером визначає хорові колективи, міру їх участі у масовому видовищі. З огляду на те, що робота з хоровими масами надзвичайно трудомістка, режисер працює з хормейстером так, щоб надалі, на великих зведених репетиціях не вносити суттєвих змін. При цьому не варто ставити перед хоровими колективами нездійсненних завдань. Наприклад, якщо змусити академічну капелу брати участь у складних театральних мізансценах, так ще при цьому й співати — справа заздалегідь приречена на поразку. Те, що під силу оперному хору, досвідченому у виступах на сцені, те, що не становить труднощів для народного хору, який, звично, співає в русі, для академічної капели становить труднощі, практично, непереборні. Тут режисер має домагатися від академічних хорових колективів точного за думкою і почуттям звучання. А пластику сценічної дії слід доручити мобільнішим колективам: театальному хору, народним ансамблям, учасникам самодіяльних хорів.

Вдале поєднання виступів хорових колективів і колективів, що створюють активну сценічну пластику, у струнку композицію — одне з головних завдань режисера масового

видовища. В іншому випадку, сценічна дія виглядатиме як розрізнені виступи окремих груп, що, з погляду глядачів, тільки заважають одна одній. Якщо правильно розподілити функції між різними хоровими групами, то можна бути спокійним за них. Хормейстери, звично, дбають про свій професійний престиж, і все, що буде залежати від них, вони зроблять. А якщо пощастить, і ви будете працювати з талановитими майстрами, то вся хорова частина стане окрасою масового видовища. Важливо, щоб така робота завжди була дружньою і злагодженою, а якщо під час репетицій і виникають проблеми, вони повинні відразу оперативно вирішуватися спільно: режисером, диригентом і хормейстером.

#### **Робота з режисером спортивних і оригінальних номерів.**

Композиції, створені на основі спортивних і оригінальних номерів, стали вже традиційними для театралізованих видовищ і театралізованих концертів. Але тут варто зважати на те, що виступ із спортивним номером, скажімо, у палаці спорту значно відрізняється від такого ж виступу в театралізованому концерті, де поряд виступають видатні артисти балету, першокласні танцювальні ансамблі, де пластична образність завжди на особливому професійному рівні. Тому перенесення спортивного номера із спортзалу на сцену вимагає втручання режисера.

Спортивний номер, яким би він не був досконалим, може виявитися чужим для естетики концерту, а органічність його для театралізованого концерту можлива тільки за умови, що режисер наблизить його до концертного номера. Драматургічна структура видовища (експозиція, розвиток дії, кульмінація, фінал) повинна бути основою для спортивного номера. При цьому складається спеціальний «живопис світла», спеціальна музична, кольорова і художньо-пластична структура. Дуже важливо при цьому дотриматися міри, уникнути строкатості і розгاردішу замість скульптурної стрункості.

Є кілька різновидів включення до програми театралізованого концерту спортивних номерів і номерів оригінального жанру: виступ артиста чи групи артистів, групи спортсменів і масова композиція артистів та спортсменів. На-

приклад, треба показати оригінальні номери професійних артистів і циркових студій України. Відмовитися від якогось із них важко. У цьому випадку режисер вдається до такого вирішення: всі номери об'єднуються в пластичній композиції, щось на зразок циркового «шаривари». Створюється яскравий, барвистий епізод, побудований не на індивідуальній майстерності виконавців, а на одночасному, рівнобіжному монтажі багатьох різножанрових номерів. Таке вирішення можливе за умови технічної досконалості сцени — коли за допомогою плунжерів можна поділити всю сцену (наприклад, у Палаці культури «Україна») на кілька різновисотних секторів, у кожному з яких розгортаються номери певних жанрів. Вся композиція будується на поступовому заповненні секторів знизу — вгору. Нижній сектор займають групи партерних акробатів, другий — фізкультурно-акробатичні номери, третій — номери з найрізноманітнішими снарядами, четвертий — зведена група жонглерів. З появою кожної нової групи виконавців ті, хто відпрацював основні трюки, залишаються на сцені, але вже, так би мовити, акомпануючи іншій групі. Ця естафета дії передається наступному сектору, звідки у фіналі, на кількох канатах, немов птахи, стрімко злітають угору гімнастки, виконуючи при цьому карколомні трюки під самими колосниками сцени. Останні 20 секунд перед завершенням номера всі групи, що працювали в секторах, повинні знову активізуватися, і тоді фінал відбудеться в барвистій динаміці різноманітних циркових трюків. Іншими словами, при такому режисерському вирішенні вся композиція набуває ознак концертності і є органічною в динамічній структурі театралізованого концерту. Таким чином, режисер спортивних і оригінальних номерів повинен щоразу здійснювати театралізацію і зміну композиції номера, зважаючи на конкретні сценічні умови і художньо-декоративне оформлення концерту.

**Робота з кіноматеріалом** як дійовим компонентом масового видовища вимагає особливого режисерського відчуття і володіння мистецтвом монтажу. Монтажний метод «складання» сценічного твору значно розширив виразальні засоби театрального мистецтва. Коли режисери зверну-

лися до кіноматеріалів як до динамічного компонента монтажної структури публіцистичного спектаклю, театральні спектаклі почали залучати кінохроніку — ту дорогоцінну «кіноправду», що за силою впливу на глядача була такою ж, як слово, музика, пластика, а часто — сильнішою за них. Включення кіно в театралізовану дію значно розширює її смислові й жанрові межі. Кіно дозволяє створити необхідну емоційну атмосферу на сцені і в глядачевій залі, воно допомагає точніше розкрити тему та ідею видовища. Крім того, кіно створює такі їх жанрові різновиди, як кіноконцерт, кіноспектакль. Та кіно допомагає вирішувати творчі проблеми за однієї умови — правильного його використання і професійного поводження з ним. Кіноматеріал, а особливо хроніка, — засіб дуже сильного емоційного впливу. Включення фрагментів з різних фільмів — прийом неоднозначний: це може сприяти розвитку дії, а може й руйнувати її. Поряд з кінохронікою найчастіше програють інші компоненти вистави: номери різних жанрів, драматичні та ігрові епізоди. І взагалі, на тлі динамічності кіноматеріалів все видовище може видатися затягнутим, бо надто різними є темпоритми кіно і масового видовища. Тому кіноматеріал треба використовувати тільки там, де він справді необхідний, і дуже помірно. Іншими словами, кіносюжет повинен бути органічним у сценічній дії, у виражувати її, повинен бути логічним і необхідним. Інакше грубо порушується образність сценічного твору.

У розпорядженні режисера театралізованого видовища є величезний вибір кіно- та відеоматеріалу: документально-хронікального, художнього, науково-популярного, мультиплікаційного і т.д. Фільми можуть бути зняті на чорнобілій і кольоровій плівках, німі й звукові, озвучені й дубльовані, зняті на плівках різного формату. Режисер може використати і широкоформатні, широкоекранні фільми. Головне завдання режисера-постановника — відібрати такий кіноматеріал, таку кіноплівку, яка б природно влилася в загальну тканину видовища. Найпереконливіше сприймається у масовому видовищі кінохроніка. Фрагменти з художніх фільмів, як правило, сприймаються дещо стримано, бо вони мають свою естетичну самостійність, їх поети-



ка суперечить образності масового дійства, виглядає непреконливо, бо втрачає власну динаміку дії і образів, тоді як документальний кіноматеріал, за умови його професійного монтажу, протягом однієї двох хвилин може розповісти багато.

Різноманітними є прийоми використання кіно в масовому видовищі. Воно необхідне, якщо стає конструктивним елементом і активно взаємодіє з іншими драматичними компонентами масового дійства — словом, музикою, пластикою, грандіозними масовими епізодами, технікою і т.д. Залучення уривків з кіно як суто ілюстративного матеріалу може бути згубним для видовища, може зруйнувати його органічну образність. Кіно повинне бути діючим у видовищі: може складати основу його драматургії загалом або окремих епізодів, може бути декоративним — як загальне тло, на якому відбувається сценічна дія, може бути й основним з'єднувальним елементом — відкривати або завершувати номери й епізоди, пролог чи епілог, працюючи на загальну тему, а не просто ілюструючи і прикрашаючи видовище.

Особливе творче завдання головного режисера-постановника — художньо-образне вирішення кіноекрану. Воно є головним серед інших постановочних завдань. Використати стандартний кіноекран чи замість нього натягнути біле полотно — ще не означає вирішити проблему. Кіноекран повинен нести образ видовища, його тему й ідею, бути складовою загальної художньої цілісності спектаклю-видовища. Кіноекран може бути у формі солдатського листа-трикутника часів Великої Вітчизняної війни, це може бути макет ордену Вітчизняної війни або карта тієї чи іншої місцевості, контури земної кулі і т.д. Варіантів образного вирішення кіноекрану може бути багато, головне, щоб кожен із них сприяв урізноманітненню театралізованого видовища, допомагав йому бути безупинним і ритмічним, несподіваним у розкритті окремих номерів і епізодів.

**Робота із звукорежисером.** Звукорежисер вистав — один із головних помічників режисера масових театралізованих видовищ. І якщо художник — «зір» режисера, то звукорежисер — його «слух». Колись людину цієї професії називали тонмейстером, звукооператором. Тепер змінилася не

тільки назва професії, змінилася її сутність. Звукорежисура — окрема сфера творчості, складна і багатогранна. Вона має свої закономірності, свої грані. Якою звуковою фантазією, яким найтоншим слухом повинен володіти режисер, щоб тільки звуковими засобами створювати зримі картини, звукову атмосферу!

У масовому видовищі звукорежисура має колосальне значення, зважаючи на грандіозні розміри майданчиків, де відбуваються різні за формою дійства, де майже весь звук спрямовується у мікрофон. Зал чує і голоси акторів, і музику, і шуми, завдяки роботі звукорежисерів, від яких залежить звукова партитура всього видовища, доля музичного спектаклю — масового видовища, адже його звукова динаміка багато в чому визначає емоційний вплив на глядача. По суті, це унікальний приклад режисури, що безпосередньо виникає під час спектаклю.

Не треба однозначно розуміти обов'язки звукорежисера. Він тому й режисер, що за допомогою необхідних звукових співвідношень увиразнює головні значеннєві уривки, акцентує на одних, а другорядні відводить на другий план, затушовуючи, подібно до того, як в кіно існують великий і загальний план. Володіння різноплановим звучанням — від великого до найзагальнішого — дає звукорежисеру можливість регулювати не просто силу звуку (це досить простий процес), а смислове й емоційне сприйняття спектаклю-видовища. Цілком справедливою є думка, що звукові можливості звукорежисера є найважливішими виражальними засобами масового видовища.

Одним із серйозних моментів у роботі над виставою є створення фонограми. Запис її розпочинають, коли постановник вже визначився в основних питаннях, а якщо й будуть якісь зміни, то незначні. Особливо це стосується музики, адже текст завжди можна переписати, викликавши акторів-читців для запису, а ось з музикою набагато складніше. Для запису музичної фонограми, як правило, потрібна велика кількість виконавців: співаки-солісти, хор, оркестр. Всі вони мають свої плани, графік репетицій, концерти і т.д. І саме в момент, коли потрібен перезапис, хор виявиться на гастролях, оркестр і співаки десь на концер-



ті. Щоб не склалася така ситуація, фонограму пишуть спільно із звукорежисером у студії звукозапису, коли головний режисер уже визначився з партитурою спектаклю-видовища. Запису передую велика робота з композитором, диригентом, хормейстером. На останніх зустрічах з диригентом і хормейстером уже необхідно підключати до роботи й звукорежисера. Всі основні моменти звукозапису обов'язково обговорюються заздалегідь.

Слід враховувати особливі умови запису танцювальних номерів. Фонограма для них ніколи не пишеться без балетмейстерів, бо у диригента може бути один темп, у балетмейстера а отже, й у виконавців, — інший. Тут останнє слово завжди за балетмейстером, особливо, якщо справа стосується народних танців, а не класики. Є режисери і диригенти, які не запрошують на звукозапис балетмейстерів, хоч багаторічний досвід переконує в необхідності їх присутності на записі фонограм. Під час запису головний режисер-постановник активно (звичайно, грамотно) втручається в її хід, бо можливі відхилення від режисерського задуму, якісь неточності. Завдяки фонограмі виконавці не «прив'язані» до мікрофонів, мають можливість вільно пересуватися на сцені, майданчику, в залі, особливо в масових сценах. Коли видовище йде цілком у записі, особливо важливою є чітка робота постановочної частини, освітлювачів, звуковиків та інших технічних служб. Фонограму не зупиниш на півслові, не зробиш паузи між епізодами й номерами, чекаючи, доки зміниться оформлення, опуститься чи підніметься завіса і т.д. Вся театральна машинерія повинна працювати ідеально синхронно, виконуючи усе з точністю до секунди, інакше утвориться сценічний «бруд», порушить художню цілісність спектаклю.

**Робота над масовою сценою.** Видовище називають масовим, бо участь у ньому беруть численні за своїм складом творчі колективи: дитячі, спортивні, військові, художні і т.д.

Тому перш ніж починати роботу з масою, режисер повинен чітко визначити, які колективи і якої чисельності необхідні йому для видовища. При цьому слід виходити не з бажання мати якнайбільше колективів, а з режисерсько-

го задуму і сценарної основи. Невиправдана масовість часто знижує художність вистави.

Режисура постановки масових сцен є найскладнішою, вона вимагає від режисера професіоналізму і досвіду. Масова сцена — це своєрідний симфонічний оркестр, де мало інструментів для виконання соло, а в основному — групи інструментів, і в кожній своя музична партія, у партитурі окремий рядок для кожної групи і своя мелодія або акомпанемент. Симфонічна поліфонія — багатоголосся, що зливається в струнке звучання. Таким в ідеалі і є вирішенням масових сцен: в них тісно переплетені динамічні й статичні епізоди, гармонійність і ясність — з хаосом, сум'яттям. Усе це ріднить структуру масових сцен з музичною драматургією. Динамічні відтінки майбутнього сценічного твору режисер, як і диригент в оркестрі, вказує у своїй партитурі ескізі майбутньої масової сцени. Складаючи партитуру масової сцени, працюючи з масовими колективами, режисер повинен зважати на такі моменти:

- ніколи не починати роботи з дрібниць — слід визначити основне значення, загальну картину, зробити загальний малюнок масових сцен;
- ставити масову сцену на першій же репетиції від початку до кінця, це потрібно як для виконавців, так і для режисера — учасники мають знати, що треба робити в епізоді, а режисер — побачити його в цілому, тільки тоді стане ясно, що треба змінити, скоротити, які уривки «переставити» і т.д.;
- не захоплюватися індивідуальними штрихами, особливо на перших репетиціях, масова сцена — це брила граніту, моноліт, так її сприймає не тільки глядач, а й виконавці, якщо витратити багато часу на роботу з двома-трьома виконавцями масового епізоду, інші втратять інтерес до роботи;
- витримувати ритм репетиції, ні на хвилину не допускаючи пауз (у паузі, навіть найменшій, як правило, учасники масовок починають з'ясовувати один з одним проблеми, далекі від репетицій);
- не зловживати увагою учасників масових сцен, не перевантажувати їх багатьма завданнями;

- уникати довгих промов, маса не любить багатослів'я, вона чекає дії;
- не затримувати виконавців на репетиції більше призначеного на це часу, навіть якщо не вдалося виконати запланованого;
- зважати на психологічний стан людей, ця заповідь такий прийом. Натовп мчить вниз по східцях... Більше двох тисяч ніг біжать униз по сходах... І раптом з вежі... звучить ієрихонською трубою окрик режисера: «Товариш Прокопенко, чи не можна енергійніше?» На мить масовка заціпеніла: «Невже з цієї проклятої вежі видно усіх і кожного? Невже режисер аргусовим оком стежить за кожним? Невже знає кожного в обличчя і на ім'я?» І в скаженому новому приливі енергії масовка мчить далі, впевнена в тому, що ніхто не сховається від недремного ока режисера-постановника. А тим часом режисер прокричав... прізвище випадково відомого йому учасника масовки»;
- ретельно готуватися до репетицій, складати детальні малюнки всієї динаміки масового епізоду — з переходами груп, мізансценами і т.д.;
- поставити масову сцену за цим планом, а далі вже вносити корективи;
- вивірити ритм поставленої масової сцени з хронометром чи секундоміром. Одна з проблем постановки масових сцен — це ритм, і майстри режисери завжди стверджували, що ритм дії — початок, що організує всю дію, посднує весь сценічний твір воедино, відсутність ритму веде до руйнації дії, до втрати емоційної уваги глядача, а отже, до повної катастрофи.

**Робота над організацією репетиційного процесу.** Головним організатором репетиційного процесу є режисер-постановник. Незалежно від виду репетиції (музична чи танцювальна), режисеру підпорядковані всі. Він повинен уміти повідомити про репетицію так, щоб не виникло навіть приводу для конфлікту, а якщо він уже стався, режисеру треба знайти такі компроміси, що не перешкождали б репетиції і не зачепили б самолюбства жодного з членів постановочної групи і тим більше — виконавців. Дуже важли-

вий момент для режисера — робота з постановочною частиною. Тому перед тим, як почнуться монтувальні технічні репетиції, режисер-постановник обов'язково збирає всю постановочну групу і проводить з нею детальний аналіз майбутнього видовища. Режисер повинен розкрити його тему, ідею, познайомити працівників сцени, освітлювачів, бутафорів, машиністів сцени із змістом сценарію. Особливу увагу слід приділити тим моментам, успіх яких безпосередньо залежать від роботи постановочної частини як під час репетицій, так і прем'єри.

Організація репетиційного процесу має кілька етапів: спочатку в репетиційних залах, на додаткових майданчиках, на запасних полях стадіону, на запасних майданчиках, а далі — в самому приміщенні, палаці культури чи на стадіоні, майдані, де буде відбуватися театралізований концерт чи масове видовище. Хотілося б підкреслити необхідність попереднього перегляду репетиційних приміщень самим режисером-постановником. При цьому важливо звернути увагу на розміри приміщень, освітлення, вентиляцію, наявність музичних інструментів, наявність кімнат для відпочинку учасників, які чекатимуть виклику на сцену. Важливо, щоб вони мали на час репетицій можливість користуватися душем і буфетом.

На репетиціях необхідно підготувати номери солістів, за допомогою концертмейстера і диригента домогтися образного вирішення передбачених мізансцен. Отже, солісти і колективи повинні раніше ознайомитися з музичним матеріалом до спектаклю. Ще до репетицій слід мати всі фонограми видовища, запис акомпанементу (ансамблі, оркестр), що буде супроводжувати номер. До цих умов солісти і колективи повинні звикнути, зате далі, на сцені, не доведеться додатково з'ясовувати темп, характер акомпанементу і т.д. Слід також визначити кількість коректурних репетицій для музичних ансамблів і оркестру, що дозволить диригенту спокійно опрацювати нотний матеріал, вивірити його і домогтися потрібного звучання і характеру виконання. Далі, вже на наступні репетиції оркестру й ансамблів, можна викликати солістів та інших виконавців. У цей же період необхідно зустрітися і з читцями, учасника-

ми драматичних сцен, виконавцями номерів оригінальних жанрів, щоб також перевірити їх готовність до репетиційної роботи на сцені.

Одночасно з цим проводяться технічні монтувальні репетиції на сцені: розвішується все оформлення, розподіляються на планшеті сцени деталі оформлення, бутафорія; освітлювачі встановлюють свою апаратуру, визначають з постановником і художником акценти для особливого світлового вирішення, оговорюють і перевіряють усі світлові ефекти. Такі ж монтувальні репетиції потрібні і для перевірки кіно- та відеоматеріалів. Найдоцільніше було б поєднати монтувальні репетиції для «світла і звуку». Часто в театралізованих видовищах певний світловий перехід є сигналом для звукорежисера і, навпаки, початок звучання служить сигналом художнику із світла для переходу на інший світловий режим.

Після того, як режисер і постановочна група відпрацювали технічну, світлову і звукову схеми майбутнього спектаклю, настає період перших сценічних репетицій. Тут обов'язково слід продумати мету, час і послідовність їх проведення. Правильним буде викликати на сценічну репетицію, в першу чергу, учасників масових сцен. Це стосується прологу й епілогу. Якщо йдеться про театралізований концерт, та ще в двох відділеннях, то спочатку слід відпрацювати, крім прологу й епілогу, фінал першого і початок другого відділень. Перевагу слід віддавати великим масовим сценам, якщо вони, за сценарієм, навіть у центрі видовища. Отже, спочатку режисер ставить на репетиції найвідповідальніші, складні епізоди і частини, а потім — інші. Така послідовність зумовлена й тим, що великі колективи змушені чекати по кілька годин у глядачів залі, а це негативно впливає на творчий настрій учасників. Таким чином, сцени чисельними колективами краще відпрацьовувати на репетиціях раніше, а вже потім переходити до сольних номерів. Це дозволить поступово звільняти виконавців, і з кожною репетиційною годиною, коли у артистів нарастають втома і напруженість, учасників стає все менше, а значить і обстановка для роботи покращується.

Наступний етап репетиційного процесу на сцені — ор-

кестровий. Після того, як усі епізоди відпрацьовані під роль і фонограми, диригент прослуховує на сцені всі номери з оркестром. Далі надається перерва роботі з оркестром, а режисер ще раз уточнює з виконавцями всі мізансцени номера чи епізоду. Після перерви номер (епізод) знову повторюється вже під оркестр.

Наступний репетиційний етап — монтаж усіх, раніше відшліфованих номерів в епізоди, а епізодів — у цілісне видовище. Ці репетиційні дні і години краще використати для послідовної роботи відповідно до сценарію. Від прологу — до фіналу. Така послідовність дозволить режисеру-постановнику знайти так звані «прокладки» або «містки» для «зчеплення» епізодів і тим самим — вибудувати наскрізну композицію видовища. Не виключено, і це можливо при справді творчому процесі, коли режисер шукає нових вирішень номера чи епізоду, перебирає кілька варіантів. У сценічних умовах на номер і епізод починають працювати світло, звук, декорації, бутафорія, реквізит, костюм. Режисеру доведеться коригувати своє попереднє рішення.

Наступний репетиційний етап — прогін усього видовища, на якому виконавці повинні відчувати ритм спектаклю, своє місце в його загальній композиції, розрахувати свої сили, час виходу на сцену. Це застерігає від катастрофічних випадків, коли окремі виконавці, а то й цілі колективи запізнюються на сцену. На цьому етапі перевіряється й драматургія видовища в усіх її аспектах, служби технічного забезпечення уточнюють свої схеми-партитури.

Після загального прогону видовища відбувається його детальний аналіз, на якому працівники постановочної частини розглядають питання, які досі перед режисером-постановником не виникали. Іноді режисер сумнівається у можливості вирішення тих чи інших творчих (технічних) завдань. Буває й так, що він сприймає цінні пропозиції від своїх колег, адже має справу з досвідченими фахівцями сцени. Загальний прогін дає можливість режисеру-постановнику уперше побачити результат своєї роботи в цілому і порівняти з тим ідеалом, до якого він прагнув ще в режисерському задумі і сценарії.

І, нарешті, завершальним етапом репетиційної роботи



є генеральна репетиція, під час якої ще раз перевіряється світлова і звукова партитури, уточнюється музична тканина спектаклю, остаточно визначається заданий темпоритм видовища, хронометрується кожен епізод, вивіряється загальна тривалість видовища, докладно фіксуються всі зауваження, що виникли під час генеральної репетиції.

Особливу увагу під час репетицій варто приділити питанням внутрішньої інформації:

- обов'язково повинно бути письмове оголошення про склад учасників масового видовища чи концерту;
- за лаштунками в кількох місцях і в приміщенні, де розташовані гримувальні кімнати, вивішується програма або послідовність номерів театралізованого видовища;
- обов'язково вивішується або роздається на руки керівникам колективів і виконавцям репетиційний план із зазначенням часу появи кожного з них на репетиції;
- на дверях кімнат, відведених під артистичні, вказуються назви колективів чи прізвища солістів і виконавців, які в них розміщені;
- на весь час репетицій режисер-постановник розподіляє своїх помічників на конкретних ділянках: лівий і правий боки сцени, біля режисерського пульта, у кінопроекторній, на пульті регулювальника світла, на пульті звукорежисера і т.п., а також заздалегідь призначає режисера, який буде вести видовище;
- за відсутності у палаці культури чи клубі сучасних засобів зв'язку, кілька помічників режисера виконують роль «гінців», тобто підтримують зв'язок з артистичними кімнатами, звукорежисером, освітлювачами, машиністом сцени і з режисером, що проводить репетицію;
- генеральну репетицію ведуть ті служби, що проводимуть прем'єру; всі помічники й асистенти режисера знаходяться на своїх ділянках, домагаючись чіткості, злагодженості й синхронності дій, адже від їхньої роботи залежить успіх прем'єри.

### Додаток 1

#### Сценарний план театралізованого видовища

##### «Сон літньої ночі»

У період підготовки презентації фірми «Вів'єн» рекламу буде розміщено на Українському телебаченні, радіо, у пресі, у місьکوформленні та міськрекламі. Періодичність повторення реклами обумовлюється угодою. Для повнішої інформації знімається відеокліп про фірму «Вів'єн» та спонсорів видовища і показується на Українському телебаченні. У республіканській пресі подається анонс про діяльність фірми «Вів'єн» та її перспективи. Для презентації видано буклет з анотацією фірм-учасниць.

Оформлення центрального входу, фойє та холу Палацу спорту відповідає ідеї та стилю видовища «Сон літньої ночі». У фойє, по периметру, розгортаються виставки, виставки-продажі фірм-учасниць. У спеціальному приміщенні міститься прес-центр та центр інформації. Передбачена торгівля товарами легкої промисловості та супутніми товарами (косметикою, біжутерією, і т. ін.). Під куполом Палацу спорту у відповідних місцях поблизу Палацу встановлюються піротехнічні пристосування для святкового феєрверку. Феєрверк символізує завершення видовища.

#### Режисерські пропозиції до оформлення сценічного простору

Сцена оформлена у формі двох розкритих мушлів, розташованих з обох розкритих боків зали для глядачів. Від краю мушлів до центру зали, назустріч один до одному, витягнуті дерев'яні подіуми відповідно до діаметру мушлів. У центрі зали встановлено прозорий акваріум-коло, наповнений водою, із світловими ефектами, нагнітанням повітря для збурення води. Акваріум-коло є центром сценічного майданчика. На внутрішньому боці верхньої частини мушлі і на поверхні акваріума-кола розміщено емблеми фірми «Вів'єн». На двох бічних порталах основної сцени та по периметру всієї зали розташована реклама спонсорів та господарів дійства. Для оформлення сцени використано два «Онтарекси», з екраном 3х3 кв. м., де проекту-



ватимуться окремі епізоди показу мод, деталі зачісок, біжутерії, а також реклама спонсорів та фірм-учасниць, супроводжувальна інформація. Під стелею Палацу спорту обертається коло у вигляді колеса з емблемами фірм-учасниць, спонсорів. Окрім рекламної функції, коло відіграє значну роль у вирішенні постановочних трюків. Символічні фігури, макети, світлові та піротехнічні пристосування, закріплені на колі, обертаючись, створюють ілюзію польоту у просторі і часі.

Вся площа, на якій розгортається сценічна дія, покрита синтетичним зеленим килимом, де розташовуються бесідки, столики, крісла для гостей, представників фірм, спонсорів, преси. Столики сервіровані і обслуговуються офіціантами.

Музична фраза, що символізує абрєвіатуру фірми «Вів'єн», є сигналом до початку презентації. Одночасно із сигналом на двох «Онтарексах» транслюється відеокліп про фірму з музичним супроводом; по завершенні кліпу розгортається світло-мозаїка, починає працювати стеля, відкривається верхня частина «мушлі», на внутрішньому боці якої, у димовому ефекті, висвітлюється емблема фірми.

Поява ведучих супроводжується світловими ефектами та нагнітанням кисню в коло «Акваріуму». Ведучі, дует «Кабаре-Академія», оголошують про початок презентації фірми «Вів'єн» і представляють спонсорів та гостей свята. Водночас з презентацією спонсорів та організаторів демонструються рекламні відеокліпи фірм-спонсорів на «Онтарексах». Згодом ведучі оголошують про початок театралізованого шоу-дійства «Сон літньої ночі».

В експозиції видовища групи демонстраторів виходять з глибини сценічної «мушлі»; вони одягнені за зразками одягу, що будуть представлені глядачеві. Кожна з груп утворює певний сюжетний малюнок. Заданість малюнка, музичне та світлове оформлення як експозиції, так і всього сюжетного ходу, визначається та вибудовується всією режисерсько-постановочною групою.

Струнка гармонія підкреслених ліній моделей одягу порушується поривом хаосу світла, музики, спецефектів, що створюють фантасмагорію сну. З усіх проходів, стелі, сце-

нічної «мушлі» на сценічний майданчик в рапіді виходять, спускаються, влітають костюмовані, в гротескових масках групи мімів, уособлюючи бачення сну. Гротеск та буфонатність костюмів і масок, пластика акторів відповідає кожному конкретному сюжету.

Все дійство складається з восьми епізодів.

#### *Епізод 1. Показ моделей осіннього сезону*

На зміні музичного ритму пантомімічна група руйнує композиційну побудову демонстраторів, затягуючи їх в отвір «мушлі», звільняючи сценічний майданчик для розігрування дії за сценарієм. Задум полягає в тому, що пантомімічна група перешкоджає показу моделей, проте краса та гармонія моделей осіннього сезону перемагає.

#### *Епізод 2. Показ моделей зимового сезону*

В експозиції сюжету активну участь бере пантомімічна група, пародіюючи зміст і стиль показу моделей. Хореографічно-пластичне вирішення — «Виїзд трійки», «Ліпимо сніговика», «Гра у сніжки» — дивує мімів, вони не розуміють того, що відбувається. Під час гри з демонстраторами одягу міми усвідомлюють власну безпорадність, скидають свої жажливі маски, буфонатні костюми і з інтересом взаємодіють з демонстраторами та глядачами, допомагаючи створенню святкової атмосфери зимового сезону.

Після другого епізоду з номером без оголошення виходять ведучі дійства — дует «Кабаре-Академія», а міми спочатку постають антуражем, а згодом — і асистентами у проведенні конкурсу з глядачами та гостями дійства-презентації. Мета конкурсу полягає у створенні імпровізованого костюма з паперових заготовок та фурнітури з аксесуарами та у проведенні конкурсу на кращий показ і девіз костюма. Переможцям вручаються призи спонсорів, а дует «Кабаре-Академія» дарує їм свою пісню.

#### *Епізод 3. Показ моделей весняного сезону*

За допомогою музичного і світлового ряду, спецефектів та хореографічної композиції «Вальс квітів» у виконанні ансамблю бального танцю та дитячого колективу створюється атмосфера весняного свята. Мімічна група увиразнює образ весни пантомімічним малюнком «Весна іде». У сю-

жеті використовуються ефекти світлових блисків, атрибути, спеціальний реквізит і костюми. Епізод продовжує сюжетний показ моделей одягу «Перше побачення», сольним виступом Сергія Пенкіна. Ведучі беруть у нього інтерв'ю, задають питання проте, як він створює свої костюми і як вони виражають його внутрішній світ і характер його пісень. Сергій Пенкін та ведучі проводять аукціон «Міс та містер меценати нашого світу моди», в якому розігруються речі, необхідні бізнесменам та підприємцям. Аукціон не виключає можливості участі глядачів.

Завершує епізод виступ Сергія Пенкіна.

#### *Епізод 4. Показ моделей літнього сезону*

Сюжет починається з ігрової сцени «На уікенді», де актори звукоімітацією та пластикою розігрують комедійну ситуацію, у фіналі якої актори та глядачі запрошують на пікнік демонстраторів моделей, а ті пропонують увазі глядачів та гостей свої моделі.

Ведучі виходять з новою пісню, проводять конкурс серед глядачів на кращу танцювальну пару, а далі — запрошують на сцену ансамбль виконавців рок-н-ролу та спортивного рок-н-ролу. Міми запрошують у партнери глядачів та гостей свята, перетворюючи сцену та зал на танцмайданчик. Завершивши номер, спонсори нагороджують пару, визнану найкращою.

#### *Епізод 5. Показ моделей зачісок та макіяжу*

Після танцювального конкурсу всі учасники мімічної групи, скуповдані розпашілі, сміються один над одним і несподівано для всіх, особливо паче для себе, вирішують зробити свій, «мімівський» показ моделей зачісок та макіяжу. Весь сюжет будується за законами демонстраційного показу, з комедійними, а подекуди — і гротесковими акцентами. Музика відповідно буде контрастувати із зовнішнім малюнком ролі. Цей жартівливий показ переривають ведучі: вони вважають, що кожен мусить займатися своєю справою, виконують пісню на цю тему, а потім надають слово найкращим майстрам зачісок та макіяжу.

На кону з'являються моделі. Парад моделей та показ деталей зачісок та макіяжу супроводжується показом крупним планом та в деталях на двох «Онтарексах». Передба-

чається індивідуальне освітлення для кожної моделі — світлові (гармати), КПЛ, світлові пістолети. Під час демонстрації найкращі майстри України пропонують усім бажаючим зробити зачіски. Конкурс оцінюється з погляду витраченого часу на зачіску та якості роботи. Для жінок пропонується макіяж відповідно до їх образу. Роботу майстрів оцінює журі, переможці нагороджуються призами. Завершує показ рок-балет «Адмірал».

#### *Епізод 6. Показ моделей білизни*

Розпочинається сюжет із комедійної сценки «Допитливість». Сцена оформлена як величезне ліжко з балдахіном та газовою завісою. У затемненій частині, під завісою, розміщується частина демонстрантів. Звучить еротична музика. З наростанням музичного фону поступово пробивається «ранкове» світло, демонстранти під завісою імітують різноманітні рухи тіл; на демонстраційному екрані з'являється еротичний етюд. Мімічна група синхронно з наростанням музичної теми, прислухаючись, крадькома, наближається до ліжка, пробуючи зазирнути під завісу; в цей момент демонстратори складають її і вибігають для показу моделей. Міми наче зачаровані спостерігають за показом, а насамкінець і самі починають роздягатись. Контрастність показу і самої білизни демонстраторів та мимів акцентують увагу глядача на елегантності та вишуканості моделей фірмової білизни. Демонстратори знову заходять під завісу, міми, розгублено залишившись насамоті і соромлячись свого вигляду, починають похапцем одягатись. А коли вони вже одяглись, в запису лунає дикторське повідомлення, що на сцену виходять ведучі — дует «Кабаре-Академія». Вони тримаються впевнено, що цілком виправдовує їх костюм під гаслом «Ми вийшли на естраду ледь у чому». Характер костюма повністю відповідає темі епізоду, відповідно виконується весела, запальна пісня. Вихід дуету проектується на двох «Онтарексах». Міми починають знову роздягатись, але ведучі їх зупиняють: «Досить самодіяльності! Надайте слово професіоналам!» — і запрошують на сцену акторів театру еротики «Афродіта». Під час виконання номера, мімічна група з цікавістю спостерігає за роботою акторів.

*Епізод 7. Показ моделей спортивного одягу*

Дія розпочинається жанровою замальовкою «На зарядку — вставай!» Міми залучають до дійства глядачів та гостей свята. У кульмінаційний момент побудови піраміди «Літак» група руйнується, і в цей час чутно фонограму літака, що летить. Разом із звуком літака під стелею починає крутитися «колесо» із підвішеними до нього фігурами, та дзеркальна куля, а з чотирьох отворів і стелі Палацу спорту спускаються повітряні гімнасти і виконують номер «Люди, які літають». Виконавці висвітлюються світловими гарматами, переорієнтовуючи увагу глядачів із сценічного майданчика на роботу повітряних гімнастів. У цей час простір сцени заповнюється артистами цирку та спортивно-хореографічними колективами: вся композиція є фоном для демонстрації моделей спортивного одягу. Учасники композиції утворюють каре, посилюючи видовищність показу моделей одягу. Завершивши показ, учасники «парад-алле» залишають сценічний майданчик.

*Епізод 8. Фінал показу моделей весільних та вечірніх туалетів*

Світло згасає. Висвітлюється лише мушля на основній сцені. Чутно позивні фірми «Вів'єн», весь простір сцени заповнено різнокольоровою димовою завісою. Із центру «Сцени-мушлі» виходять ведучі — дует «Кабаре-Академія» у класичних концертних костюмах; з проходів на сцену піднімаються учасники ансамблів бальних танців, виходить мімічна група, одягнена у фракні пари. Разом із ведучими із сценічної мушлі з'являються демонстратори вечірніх туалетів і весільного вбрання. Ведучі сповіщають про відкриття балу. Лунає мелодія вальсу. Ансамблі виконують вальс, який логічно впливає з показу моделей. Ведучі повідомляють про появу гостя балу — Олександра Малініна.

Під час виконання останньої пісні на сцені і в залі з'являються всі учасники шоу-дійства, на сцені і в залі працюють світлотехнічні установки: світлові, димові, лазерні. Міми, учасники бальних колективів залучають глядачів та гостей до дійства, а у фіналі пісні на глядачів та учасників зі стелі, із стилізованих під «мушлі» кошиків,

висипаються тисячі пелюстків, що символізують завершення балу.

Ведучі дякують спонсорам та організаторам видовища «Сон літньої ночі», запрошують до співробітництва з фірмою «Вів'єн». Ведучі пропонують всім глядачам та учасникам вийти на центральну площу перед входом до Палацу спорту, де на них чекає яскраве, колоритне видовище святкового феєрверку.

## Додаток 2

**Кошторис витрат**  
на підготовку та проведення театралізованого шоу  
«Сон літньої ночі» (грудень 1999 рік)

№	Статті витрат	Сума у гривнях
<i>I. Заробітна плата режисерсько-постановочної групи</i>		
1	Написання сценарію	4995
2	Головний режисер-постановник	3615
3	Режисери-постановники (8 епізодів — 8 осіб)	8000
4	Асистенти режисера (8 осіб)	4800
5	Головний балетмейстер	4850
6	Головний хормейстер	4850
7	Головний диригент	4850
8	Головний художник	4850
9	Головний художник із світла	4850
10	Головний звукорежисер	4150
11	Режисер з пластики	2450
12	Репетитори (2 особи)	1145
13	Акомпаніатори	1145
14	Зав. постановочною частиною	5445
15	Машиністи сцени (4 особи)	4100
16	Монтувальники декорацій (8 осіб)	4450
17	Костюмери (10 осіб)	4150
18	Звукооператори (2 особи)	2250
	<b>Всього</b>	<b>75945</b>
<i>II. Заробітна плата адміністративно-постановочної групи</i>		
1	Директор програми	4550
2	Технічний директор	3150
3	Головний адміністратор	2100
4	Адміністратори (4 особи)	2500
5	Зав. транспортним цехом	2050
6	Водії автотранспорту (4 особи)	2100

7	Служба постачання (3 особи)	2150
8	Кур'єри (3 особи)	1550
9	Охорона технічного обладнання	2250
10	Телефоністи (3 особи)	1550
11	Чергові під час дійства (8 осіб)	2150
12	Головний бухгалтер	3150
13	Економіст	1850
14	Білетні касири (2 особи)	850
	<b>Всього</b>	<b>31950</b>

*III. Заробітна плата запрошених артистів  
України та Росії*

1	Народні артисти України та Росії, лауреати премій, провідні діячі культури та мистецтв (4 особи)	6730
2	Народні артисти (4 особи)	
3	Заслужені артисти (8 осіб)	6650
4	Артисти театрів (80 осіб)	5320
5	Закарпатський народний хор	24255
6	Донецький цирк	2230
7	Дніпропетровський цирк	1150
8	Духовий оркестр	1150
9	Дитячий ансамбль «Україна»	1150
10	Оркестр народних інструментів	1150
11	Київський театр «Каскадер»	800
12	Оперні виконавці	700
	<b>Всього</b>	<b>52435</b>

*IV. Витрати на відрядження*

1	Проїзд (250 осіб x 45 грн. x 2 дороги)	22500
2	Постіль (250 осіб x 5 грн. x 2 дороги)	2500
3	Добові (250 осіб x 6 грн. x 20 днів)	30000
4	Готель (10 номерів — одномісних x 19 днів)	17100
	(120 номерів — двомісних x 19 днів)	114000
	<b>Всього</b>	<b>186100</b>

*V. Постановочні витрати*

1	Виготовлення декорацій та пошив костюмів	176925
2	Світлове, звукотехнічне та лазерне обслуговування шоу-дійства	152910



3	Написання, аранжування та зведення музичних творів (30 пісень х 550 грн. х 10 композиторів)	30165
4	Добір, запис та монтаж фонограм	15150
5	Оренда студій звукозапису (4 студії, строком 10 днів, 35 пісень)	14719
6	Оренда залів для репетицій пластичних та хореографічних номерів (4 зали х 10 днів х 50 грн.)	2000
7	Оренда концертного залу для генеральної репетиції та проведення шоу-дійства (2 дні х 156 000 грн.)	312000
8	Технічна постановка феєрверку	12800
<b>Всього</b>		<b>716664</b>

**VI. Витрати на рекламно-друкарську продукцію**

1	Виготовлення концертних афіш (5000 шт. х 1,8 грн.)	9000
2	Виготовлення запрошень та квитків	11730
3	Виготовлення програмок (10000 х 0,78 грн.)	7800
4	Виготовлення буклетів (5000 х 6 грн.)	30000
5	Реклама у ЗМІ (8 газетних видань х 2 рази х 650 грн.)	10400
6	Щоденний показ кліпу по УТБ (7 днів х 9250 грн.)	57750
7	Міськoфoрмлення (троги, пілони, конструкції)	25712
8	Розклейка афіш (міськреклама)	2115
<b>Всього</b>		<b>204507</b>

**VI. Транспортні витрати**

1	ЛАЗ (3 машини х 750 грн. х 19 днів)	42750
2	РАФ ( 2 машини х 700 грн. х 19 днів)	26600
3	Вантажна машина ( 2 машини х 600 грн. х 4 дні)	4800
4	Автофура (1 машина х 750 грн. х 19 днів)	1800
5	Волга (2 машини х 750 грн. х 19 днів)	28500
<b>Всього</b>		<b>104450</b>

**VII. Господарські витрати**

1	Квітова продукція	3000
2	Ксерокопії, кур'єрська пошта	1100

3	Канцелярські та непередбачені витрати	1390
4	Телефонні переговори ( 2 місяці х 4 телефони)	2575
5	Виплати уповноваженим за реалізацію квитків	12430
6	Обладнання та оформлення прес-центру та центру інформації	4200
7	Організація та проведення прес-конференції	3100
8	Охорона громадського порядку	10225

**IX. Відрахування до Державного агентства авторських та суміжних прав** 101716

**Всього** 101716

**Всього витрати за даним кошторисом складають** 511787

Прибуток, що передбачається від реалізації квитків для видовища складає: 1 914 984 грн. Таким чином весь прибуток становить 403 197 грн.

Наведений кошторис є одним із варіантів для проведення зазначеного театралізованого видовища. При організації та проведенні театральних-видовищних заходів складання кошторису є обов'язковою складовою роботи режисера-постановника.

Деякі режисери вважають, що головна їх турбота — сфера творчості, а організаційні питання — справа директорів. Це неприпустима помилка, їх не можна випускати з рук, оскільки жоден режисер без налагодженої роботи адміністративного апарату нічого не досягне. При цьому режисер мусить займатися і організацією, і кошторисом, і цифрами. Ще Гете писав, що цифри не керують світом, але вони показують, як скеровується світ. Цифри — об'єктивний показник, і враховувати їх режисер естради та масових видовищ зобов'язаний.

## Додаток 3

## Постановочний план

№	Зміст робіт	Терміни виготовлення та забезпечення	Відповідальні	Схема дійства	Примітки
1	Створення сценарію дійства	За місяць до проведення заходу	Сценарист або сценарна група	Все дійство має складатися з 8 епізодів	Можуть бути змінені строки написаного сценарію
2	Створення режисерської постановочної групи	За місяць до проведення заходу	Головний режисер-постановник	Початок режисерської розробки кожного окремо взятого епізоду	
3	Виготовлення афіш, буклетів, запрошень, розташування інформації та реклами	За 3 тижні до проведення заходу	Головний художник, виконавчий директор, редактор	Епізод 1. Показ моделей осіннього сезону	Етапний зв'язок з типографією-виробником
4	Розробка репетиційного плану та визначення репетиційних майданчиків	За 2 тижні до проведення заходу	Головний режисер, виконавчий директор, адміністративна група	Епізод 2. Показ моделей зимового сезону	За підготовку репетиційного майданчика відповідає один з помічників режисера
5	Запис та монтаж фонограм	За 2 тижні до проведення заходу	Режисер, який відповідає за муз. оформлення та звукорежисер	Епізод 3. Показ моделей весіннього сезону	
6	Пошук та добір костюмів, взуття для колективів та виконавців	За 2 тижні до проведення заходу	Головний художник, костюмери	Епізод 4. «Показ моделей літнього сезону»	Контролювати примірки костюмів, взуття. Невдоліки негайно ліквідувати
7	Виготовлення та підготовка реквізиту до бутафорії	На час зведення, генеральних репетицій і на час відповідного заходу	Реквізитор, бутафор, завідувач постановочною частиною	Епізод 5. Показ моделей зачісок та макіяжу	Виготовлення нового реквізиту контролює зав. постановочною частиною
8	Декоративно-художнє оформлення заходу	Напередодні зведення та генеральних репетицій і відповідного заходу	Головний художник, начальник монтувального цеху, зав. постановочною частиною	Епізод 6. Показ моделей нижньої білизни	Монтування в ранковий та вечірний час
9	Транспортне забезпечення та розташування	Напередодні зведення та генеральних репетицій і самого заходу	Виконавчий директор, помічники режисера, адміністративно-постановочна група	Епізод 7. Показ моделей спортивного одягу	Забезпечення радіомобільним зв'язком
10	і т. ін. і т. д.				

*Постановочний план* — обов'язковий у процесі створення масового дійства. Він є керівництвом до дії, містить завдання для всіх цехів, що включені в загальний процес підготовки майбутнього дійства.

У постановочному плані, що створюється на основі літературного сценарію, режисер зобов'язаний передбачити та врахувати всі компоненти багатоструктурної сценічної композиції масового видовища. Це, так би мовити, ретельна диспозиція перед боєм, де кожна самостійна ланка включена в загальну структуру і взаємодіє з іншими ланками, як у відпрацьованому механізмі.

Звичайно, протягом репетицій до постановочного плану вносяться корективи, початковий варіант змінюється, та основа його, як правило, залишається і є не тільки відправною для численних відгалужень масового дійства, а й документом, на підставі якого складається кошторис, визначаються терміни репетиційної роботи, замовляються твори поетам та композиторам, працює постановочна група, колективи та виконавці, створюється художнє оформлення, шийються костюми і т. ін. Тому складання режисерсько-постановочного плану, або робочого сценарію, як його ще називають, — відповідальний етап у процесі постановки режисером масового дійства. У літературному сценарії масового дійства необхідно увиразнити образне режисерське вирішення, яке згодом, під час постановки, знайде конкретне втілення в тому чи іншому епізоді видовища.

Окрім усього іншого, постановочний план визначає схему театралізованого дійства — послідовність номерів в епізодах та послідовність самих епізодів, дає можливість заздалегідь розробити побудову масових сцен, визначити характер мізансцен, продумати пластичне вирішення епізодів, передбачити потребу в бутафорії, реквізиті, музичних інструментах, костюмах, фонограмах і т. ін.

Разом з тим вже у літературному сценарії, фактично, визначені завдання і для художника, і композитора, балетмейстера, як і для акторів. Кожна з цих самостійних творчих ланок, підкоряючись наскрізній ідеї сценарію, знаходить своє місце в загальній драматургічній монтажній структурі.

Цей процес випереджає створення постановочного плану та монтажних аркушів, де конкретно і остаточно визначаються репертуар, колективи, виконавці, адміністративна частина, а також час прибуття колективів, транспорту, їх розташування і т. ін. Все це ставить практичне виконання художньо-режисерського задуму, закладеного в літературному сценарії театралізованого дійства.

## Додаток 4

## Репетиційний план

Усталених форм репетиційного плану не існує, оскільки кожен захід чи театралізований концерт, чи то масове видовище диктують свою форму та методику складання плану і побудови репетиції. Точно визначити зміст всіх репетицій, щоб на них ніхто не гаяв часу, — справа доволі складна, і не кожному з режисерів вона вдається. Тому затверджується загальний принцип до складання репетиційного плану для всіх форм видовищ.

План складається після того, як визначились солісти та виконавці, терміни виготовлення музичного матеріалу, реквізиту, оформлення, костюмів, фонограм, відеоряду, визначились класи, 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 найдоцільнішою є така послідовність:

1. Попередня репетиційна робота в класах та репетиційних залах.
2. Технічні та монтувальні репетиції на сцені.
3. Технічні репетиції для перевірки та уточнення світлової, звукової партитур, для перевірки та перегляду всього кіноматеріалу, якщо такий є.
4. Коректурні репетиції музичних ансамблів, груп та оркестру, робота з нотним матеріалом.
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 та виконавців, пов'язаних з оркестром, 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'я-

зані з художньо-декоративним оформленням, світлом, звукозаписом.

9. Зведені репетиції, на яких, поєднуються всі компоненти, всі складові майбутнього театралізованого дійства.

10. Прогонні репетиції, на яких представлені всі технічні служби, всі цехи, вся адміністративно-постановочна частина, всі учасники театралізованого дійства. Кількість таких репетицій залежить від складності програми і від того, наскільки ґрунтовно підготовані кожен номер, епізод, незалежно від інших. Якщо на прогонних репетиціях з'ясується, що якість номера вимагає доопрацювання, — не слід затримувати та зупиняти хід загального прогону, а провести репетицію цього номеру чи епізоду в інший час і в іншому приміщенні.

11. Генеральна репетиція, на якій режисер здійснює творчий контроль усіх ланок виконавського та допоміжного складу.



## Частина третя

# ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ПІДГОТОВКИ РЕЖИСЕРА ЕСТРАДИ І МАСОВИХ ВИДОВИЩ

### — Розділ I —

## Основні принципи організації навчального процесу

Професійна освіта режисерів естради і масових видовищ вимагає творчого підходу — пошуків, експериментів, вивчення досвіду відомих педагогів-фахівців.

Вона диктує специфічні вимоги до навчального процесу. Так, підготовка режисера повинна здійснюватися з урахуванням специфіки естради як виду мистецтва та особливостей розвитку її форм в сучасних умовах.

Естрадне мистецтво відзначається жанровим різноманіттям: музика, спів, танець, живопис, література, драматургія, кіно — всі вони органічно поєднуються як компоненти єдиного цілого.

Завдяки синтезу мистецтв, естрада має особливий вплив на людину. В цьому вона не поступається телебаченню й кінематографу, вигідно відрізняючись від них здатністю безпосередньо спілкуватися з глядачем, учасником творчого процесу. Фантазія глядача розгортається з волі автора, композитора, виконавця. Естрадне мистецтво — яскраве, виразне, лаконічне. Номер на естраді триває від двох до семи хвилин, пісня — від трьох до п'яти, мініатюра — від п'яти до десяти. Звідси основний принцип естрадності — концентрованість дії, найсуворіший режим часу і виражальних засобів, уміння сказати, показати багато у лаконічних



і динамічних формах. Широкі режисерські мізансцени створюються на естраді виразним жестом, лаконічним рухом, дією.

Мистецтво естради мобільне, воно використовує комбіновані засоби художньої виразності, сприяючи яскравому виявленню творчої індивідуальності.

Ось чому при підготовці режисерів естради необхідно зважати на специфічні особливості його творчої діяльності в естрадному мистецтві.

Підготовка режисера сьогодні передбачає оволодіння студентом основами менеджерської діяльності у сфері концертної естради. Адже саме він повинен мати всю повноту влади, — матеріальної, творчої і адміністративної. Уособленням такої «самодержавної» влади повинен бути менеджер (продюсер). Він — кінцева інстанція у визначенні мети, і він же забезпечує її реальне втілення. Він займається «розкруткою» артиста, організуючи для нього гастрольно-концертні тури. Без продюсерської підтримки, жоден молодий артист не досягне того творчого рівня, що відповідає іміджу «зірки».

Навіть якщо артист має виключні природні дані, за відсутності власного менеджера, він ніколи не стане зіркою.

Сьогодні рівень виконавської майстерності, якості звучання живого звука — найвразливіші в мистецтві естради. Хто несе відповідальність за це, хто може дати матеріальні і організаційні гарантії молодому артисту естради? Сьогодні такі обов'язки бере на себе продюсерський центр чи якась інша студія, фірма, компанія, що займається організацією концертної діяльності, або окремих менеджер. Тільки маючи матеріальну базу, менеджер може підтримати і далі розвинути перший успіх артиста — перемогу на конкурсі чи фестивалі.

У сучасних умовах режисер естради повинен уміти організувати репетиційну і концертно-ділову діяльність артиста. В ідеалі, режисер повинен поєднувати в одній особі дві професії: режисера і менеджера. На жаль, не кожен режисер естради володіє цією унікальною професією. У режисера, як і у менеджера, одна й та ж мета — знайти юне обдаровання, розвинути його талант, створити образ, сформулювати сценічний імідж, виховати особистість для на-

шої естради. Тільки творча співдружність режисера і менеджера здатна сьогодні створити для української естради людей ділових, творчих, здатних одночасно вирішувати творчо-естетичні і організаційно-фінансові питання.

Викладання режисури повинно здійснюватися на основі взаємопроникнення і взаємодії з іншими спеціальними дисциплінами, на основі їх органічного взаємозв'язку.

Всі фахові дисципліни взаємодіючи одна з одною, допомагають досягнути всю складність роботи над створенням номерів у певних естрадних жанрах. Так, навчальний курс «Слово на естраді» передбачає вивчення і створення номерів таких жанрів, як фейлетон, вірш, проза, байка, літературно-музична композиція, сольний конференс (монолог, естрадна реприза, безпосереднє спілкування з глядачем, оголошення концертних номерів); парний конференс (інтермедія, сценка), пародія, куплет, скетч.

Дисципліна «Оригінальний жанр» передбачає вивчення і створення номерів таких жанрів, як пантоміма, клоунада, ілюзійний номер, фізкультурно-акробатичний номер, жонглювання, музична ексцентрика, еквілібристика та ін.

Курс «Сучасна музика і пісня на естраді», а також «Пластика і сучасний естрадний танець» передбачає оволодіння основними видами сучасного естрадного вокального і хореографічного мистецтва.

Дисципліна «Пластика і сучасний естрадний танець» викладаються з другого до шостого семестру; «Слово на естраді» і «Оригінальний жанр» вивчаються з другого до восьмого семестру. Протягом другого, третього, четвертого і п'ятого семестрів «Слово на естраді» і «Оригінальний жанр» є доповненням до курсу «Акторська майстерність». Студенти беруть участь у роботі над естрадними номерами як виконавці і як асистенти педагогів.

Виконавська майстерність в естрадних номерах ґрунтується на принципах внутрішнього виправдання, на виявленні «життя людського духу» у творах різних жанрів, формі.

Керівник курсу повинен систематично відвідувати заняття, на яких студенти набувають знань і навичок в роботі над різними жанрами естрадного мистецтва, брати активну участь у виробленні внутрішньої дії естрадного номера.

З шостого до восьмого семестру курси «Слово на естраді» та «Оригінальний жанр» вивчаються як складові навчальної дисципліни «Режисура естради». Студенти здійснюють самостійну постановку номерів мовних жанрів, а також — пантоміму, клоунаду, ексцентричні танці та інші. Керівництво режисерськими роботами студентів здійснюється педагогами з дисциплін «Слова на естраді» та «Оригінального жанру» спільно з художнім керівником курсу. У цей же період навчання вводиться курс «Робота режисера естради з автором», що є одним із важливих аспектів курсу «Режисура». Тут студенти вивчають теорію драми, природу комічного, закони драматургії малих форм.

У сьомому й восьмому семестрах студенти спільно з педагогом вчаться створювати сценарій масового видовища, оскільки майбутнім режисерам естради доведеться не тільки брати участь у постановці сценаріїв масових видовищ, а часто й самим бути авторами сценарію.

У цей час доцільно розпочати вивчення дисципліни «Сучасна музика і пісня на естраді».

*Робота викладача режисури повинна включати два напрями:*

- вивчення природи естрадних номерів, їх структури, законів їх створення відповідно до певного жанру;
- вивчення законів, специфічних особливостей поєднання і монтажу окремих номерів у єдине художнє ціле, тобто, вивчення і засвоєння техніки й майстерності режисера-постановника.

В естрадному концерті, художньому огляді, масовому видовищі присутні різні жанри як окремі самостійні номери. Головним елементом естрадних жанрів є номер, створений за властивими естрадному мистецтву законами, логікою драматургічного розвитку сюжету. Естрадний номер повинен відразу заволодіти увагою глядача. Він не може мати розлогого вступу, інакше не вистачить часу для розвитку дії і розв'язки. Естрадні номери повинні бути яскравими, помітними, легкими для сприймання. Дотеп, каламбур, дивний трюк, гра словом, несподіване, часом парадоксальне завершення — все це особливість естрадного номера.

Однак естрада — це не просто сукупність номерів різних жанрів, це особливе монтажне поєднання номерів, ре-

зультатом якого є цілісне естрадне видовище. Мова йде не тільки про естрадний конферанс, а про особливу естрадну режисуру у створенні естрадного видовища загалом. Особливо, якщо це естрадне видовище має сюжет і є, по суті справи, справжнім естрадним спектаклем. Тут важливо пам'ятати про монтаж, якому С.Ейзенштейн надавав особливого значення підкреслюючи, що школою монтажу є кіно і, головним чином, мюзик-хол та цирк, оскільки зробити хороший (з формальної точки зору) спектакль — це побудувати міцну мюзик-хольну циркову програму на основі п'єси. Принцип монтажу застосовується в різних мистецтвах: в поезії, драматургії, в театральних постановках, в кіноепопеї, в подієвих телевізійних програмах, в драматургії масового дійства, в естрадному видовищі.

Особливого значення у вихованні майбутніх режисерів естради і масових видовищ набувають заняття з акторської майстерності. Органічний зв'язок основ режисури і майстерності актора — один з головних принципів підготовки режисерів. Тому етюди, над якими студент працює на заняттях з режисури, повинні бути складовою роботи над майстерністю актора. Студенти-режисери, осягаючи основи акторської професії, засвоюють секрети акторських жанрів на естраді, які не можна розглядати поза вимогами акторської творчості. Основи акторської школи закладаються протягом усього процесу навчання, що дозволяє їм опанувати основні елементи органічної дії: дивитися і бачити, слухати і чути, діяти — зовнішньо і внутрішньо — в запропонованих обставинах найпростіших етюдів. Студенти повинні усвідомити, що дія на естраді повинна бути безперервною.

Для виконання сценічних завдань, для творчого вчинку студенту необхідно мобілізувати весь свій життєвий досвід, свідомо чи інтуїтивно; необхідно розвивати вміння активно емоційно мислити в умовах етюду.

Належне оволодіння майбутнім режисером акторською майстерністю — це основа для його роботи з акторами в різних жанрах.

Вивчення основ режисури невіддільне від засвоєння принципів музичної драматургії. Музиці на сучасній естраді належить провідне місце. Розуміння законів музичної

драматургії значно розширює професійні можливості режисера для роботи з музичними жанрами естради. Аналіз музичної драматургії передбачає розкриття засобів і прийомів композиції, характеристику інтонаційно-образного ладу, мелодичних, темпових і ритмічних елементів музичної форми. Як зазначав Г. Нейгауз: «Музика — мистецтво звука. Вона не дає видимих образів, не говорить словами і поняттями. Вона говорить тільки звуками. Але говорить так само ясно і зрозуміло, як говорять слова, поняття і зримі образи. Її структура така ж закономірна, як структура художньої словесної мови, як композиція картини, архітектурної побудови».

Режисеру важливо виявити зміст музичної драматургії.

Матеріалом для режисерських студентських робіт можуть бути уривки з опер, водевілів, оперет, музичних комедій, а також окремі музичні номери. В наш час набуває поширення джазова опера («Порги і Бесс» Дж. Гершвіна), мюзикл («Вестсайдська історія» Л. Бернстайна), джазовий фільм-оперу («Шербурзькі парасольки» М. Леграна). Новим словом у сучасному музичному мистецтві стали гротескні твори Д. Шостаковича (опера «Ніс», сцени в поліції з опери «Катерина Ізмайлова»), («Любов до трьох апельсинів») С. Прокоф'єва. Вс.Е. Мейерхольд вважав, що режисеру необхідно бути музикантом, адже він повинен знати, як музично розкрити п'єсу незалежно від того оперний це спектакль чи музичний, драма чи п'єса, для якої не передбачалося музичного супроводу.

Засвоєння основ режисури естради невіддільне від вивчення особливостей малої драматургії, від набуття навичок режисерської роботи з естрадним репертуаром.

Відомо, що одна з найскладніших проблем для естради — це репертуар, особливо в розмовному жанрі. Тут, як і в театрі, якщо не більшою мірою, успіх номера залежить від драматургії. У таких жанрах, як інтермедія, скетч, частівки, головним для актора є художньо повноцінний текст. Тому досягнення в розмовному жанрі залежать і від драматургії як літературної основи сценічного твору.

Концертна практика свідчить, що режисер естради і масових видовищ часто сам змушений створювати репертуар. Для цього йому необхідно знати основи теорії драми,

розумітися на природі художнього конфлікту, відчувати психологію розвитку сценічного образу. Тому для студентів, майбутніх режисерів естради і масових видовищ, важливим є навчальний курс «Робота режисера з автором». Адже робота з автором об'ємна і складна, бо в ній найбільше точок зіткнення різних, часом протилежних думок і почуттів, життєвих спостережень.

Режисерська, як і акторська робота, не досягає своєї мети якщо в основі естрадного твору буде художньо недосконалий текст. Та передусім, режисеру естради важливо знати класику — комедії (Арістофана, Плавта, Шекспіра, Мольєра), твори комедіографів таких відомих письменників, як Чапек, Гашек, Вишня, Зошенко, Аверченко, Ільф і Петров, а також тих авторів, які пишуть спеціально для естради — Альтов, Горін, Арканов, Виноградський, Володарський, Жванецький і ін. Особливого значення набуває знання механізму створення ефекту комічного, специфіки естрадної репризи як основи драматургії малих форм.

У навчальному курсі з режисури ґрунтовного вивчення вимагають основи композиції і мізансценування, адже без чітко продуманих мізансцен, без точного пластичного малюнка не можна видовищно організувати простір. Мізансцена є одним з могутніх засобів втілення задуму режисера, вона розкриває наскрізну дію і є логічною формулою її пластичного вираження.

Тільки оволодівши мистецтвом мізансценування, режисер зможе компонувати видовище в стрункі пластичні композиції. Мізансцена має бути дійовою, динамічною. Вона повинна бути пластичною, і таке пластичне вирішення дикується характером драматургічного матеріалу, його стилем: «Всі дії акторів на сцені вимагають яскравої, вражаючої сценічної форми, — писав А.Д.Попов. Тому режисер повинен володіти умінням не тільки організувати ці дії, а й знайти такі виражальні засоби, як у скульптурі і в живописі». Тому студенти-режисери повинні вивчати мову цих видів мистецтва, оскільки вона допомагає формувати їх монтажно-композиційне чуття, без якого важко створювати сценічний і ландшафтний простір.

Для формування у режисера майстерності композиції йому необхідно детально вивчати особливості масових ком-



позицій, створених класиками образотворчого мистецтва, що допоможе майбутнім режисерам оволодіти «живописом світла». Крім того майбутній режисер повинен засвоїти основи звукорежисури, радіо- та звукотехніки.

Вивчення курсу режисури передбачає виховання організаторських навичок, без яких режисер не може відбутися як майстер.

Багаторічний режисерський досвід переконує, що в роботі режисера-постановника одна з основних функцій — *творчо-організаційна*. Тому навіть талановитий, наділений багатою уявою, але при цьому незібраний, недисциплінований, неорганізований, він ніколи не стане постановником естрадних і масових видовищ. Організаторські здібності виховуються шляхом наполегливої і систематичної роботи над собою. Без дисципліни, без організації, передусім самого себе, режисер ніколи не зможе організувати роботу постановочної групи і спрямувати їх зусилля на виконання творчих завдань.

Матеріалом у творчості композитора є звуки і нотний стан, для художника — фарби і полотно, для скульптора — різець і камінь. Творчим матеріалом для режисера є творчі люди. Тому уміння працювати з ними, захоплювати їх і вести за собою — основна риса режисера-постановника естрадних і масових видовищ. Ще одна особливість режисерської роботи полягає в тому, що режисер — завжди керівник: він лідер творчого колективу, що охоплює десятки, а часом і сотні людей. Він працює з найрізноманітнішими людьми: і суто творчими — драматургами, поетами, композиторами, акторами, і з технічними працівниками, для яких робота над естрадним чи масовим видовищем аж ніяк не є творчою, а суто технічною, причому вельми копіткою, такою, що вимагає від них не тільки вміння й досвіду, а й великих фізичних зусиль. Тому для вирішення творчих завдань режисер повинен уміти впливати на людей, запалювати їх своїми ідеями. А це можливо тільки за умови володіння відповідними якостями, досконального знання своєї справи, і при цьому, — особистої організованості і дисциплінованості.

Курс режисури естради на всіх етапах його вивчення вимагає від студентів глибокого засвоєння академічного

курсу режисури, спеціальних та історико-теоретичних дисциплін, пов'язаних з естрадою і масовими видовищами.

Йдеться, передусім, про творчу необхідність ґрунтовного опрацювання спадщини К.С. Станіславського: його вчення про надзавдання, дію, наскрізну дію як неодмінну умову створення будь-якого видовищного мистецтва, і естрадного, зокрема.

Крім того, якнайважливішого вивчення вимагає творчість таких майстрів, як Вс.Е. Мейерхольд, Е.Б. Вахтангов, Л.С. Курбас, А.Я. Таїров, Б. Брехт, Н.П. Охлопков, С.Е. Радлов, Н.В. Петров, І.М. Туманов, І.Т. Шароєв, Б.Г. Шарварко. Їх творчість — це історія становлення й розвитку режисури масових свят і театральних концертів.

Нарівні з академічним курсом режисури і акторської майстерності на заняттях з режисури естради повинні вивчатися й основні види естрадних і масових видовищ, специфіка роботи з ними. Для розвитку у майбутніх режисерів музичності і пластичності, а також для засвоєння специфіки естрадних жанрів необхідний цикл спеціальних фахових дисциплін, узгоджених з програмою курсу «Режисура і майстерність актора».

Для активізації вивчення форм сучасної естради та шляхів їх розвитку необхідні семінарські заняття, на яких студенти зможуть вивчати і аналізувати як творчість естрадних артистів, окремі естрадні концерти, програми і театралізовані видовища, так і проблеми розвитку цього виду мистецтва загалом.

Не можна не враховувати творчих і організаційних труднощів, які переживає сучасна естрада, — це рівень загальної художньої культури, виконавської майстерності, етичних орієнтацій майбутніх діячів естради. Вирішенню цих завдань повинна бути присвячена педагогічна та наукова діяльність кафедри режисури естради і масових видовищ.

Навчальна програма з режисури естради та масових видовищ повинна включати такі основні розділи:

- теоретичні основи режисури;
- основи акторської майстерності;
- режисерські вправи і постановка (етюдів, уривків, картин і актів з водевілів, комедій, музичних п'єс, інсценування, створення номерів різних жанрів);



- режисерський аналіз музично-драматичного твору (водевілі, оперети, музичної комедії, естрадної п'єси);
- розробка режисерського задуму і постановочного плану;
- робота над окремими жанрами естрадного мистецтва;
- робота з акторами різних естрадних жанрів над створенням естрадних номерів;
- робота з автором над творами малих форм (фейлетон, куплети, скетч, парний конферанс, клоунада і т.п.);
- робота з акторами над пошуком музично-словесною виразністю;
- робота над мізансценою;
- робота з акторами над створенням естрадного спектаклю, видовища;
- робота з композитором, диригентом, художником і балетмейстером;
- розробка сценарію, постановочного плану;
- розробка режисерської документації;
- постановка масового видовища;
- виробнича практика студентів (за окремою програмою для кожного року навчання);
- взаємозв'язок між теоретичним і практичним засвоєнням дисциплін спеціального циклу.

## — Розділ II —

### Програма курсу «Основи режисури та акторської майстерності»

Головним для виховання режисерів естради й масових видовищ є органічне поєднання у навчальному процесі основ режисури і майстерності актора за відповідними програмними вимогами з цих дисциплін (послідовно за роками навчання):

#### Перший рік навчання

*Режисура* — вивчення теоретичних основ режисури. Засвоєння елементів режисури у постановці етюдів.

*Майстерність актора* — оволодіння елементами внутрішньої техніки актора за системою К.С. Станіславського і В.І. Немировича-Данченка.

#### Другий рік навчання

*Режисура* — режисерський аналіз драматичного або музично-драматичного твору (третій семестр). Робота над створенням постановочного плану (четвертий семестр). Постановка студентом етюдів або уривка з твору, над режисерським планом якого він працює. Підготовка студентом (як асистентом педагога з майстерності актора) уривків, картин з п'єс, водевілів, музичних комедій.

*Майстерність актора* — початок роботи над образом, над виконанням ролей в уривках з музично-драматичних творів, участь у курсових режисерських роботах як виконавців.

#### Третій рік навчання

*Режисура* — застосування принципів режисерського аналізу й складання постановочного плану для створення естрадного номера, естрадного спектаклю і видовища. Постановка номерів з курсу «Оригінальний жанр». Початок ро-

боти як режисера естради з автором (шостий семестр). Засвоєння принципів побудови гумористичних і сатиричних номерів.

*Майстерність актора* — створення сценічного образу, участь у курсових режисерських роботах як виконавців, підготовка видовища як курсової роботи.

#### Четвертий рік навчання

*Режисура* — створення постановочного плану і складання режисерської документації для масового видовища. Постановка номерів різних жанрів. Робота над піснею, над засобами словесно-музичної виразності. Композиційне освоєння простору. Участь у постановці різножанрового естрадного видовища. Робота режисера з автором (над естрадною репризою, сценарієм і текстами номерів, над сценарієм масового видовища).

*Майстерність актора* — завершення роботи над сценічним образом, участь у дипломному спектаклі та в номерах різних жанрів.

#### П'ятий рік навчання

Робота над дипломним естрадним спектаклем.

Робота над дипломними концертними номерами.

*На основі викладених програмних вимог постають такі творчі завдання з режисури і майстерності актора для кожного року навчання*

#### Перший рік навчання

Специфічні особливості естрадного мистецтва, основні напрями його розвитку, особливості акторської і режисерської творчості на естраді. Вивчення основ режисури і оволодіння елементами внутрішньої техніки актора за системою К.С. Станіславського і В.І. Немировича-Данченка.

*Режисура. Теоретична частина.* Синтетична природа мистецтва театру і естради. Режисерський задум і його втілення. Головна думка твору і вибір виражальних засобів. Режисер, його роль і значення у творчому процесі.

Режисер — художній керівник, педагог і організатор.

Дія як основний виражальний засіб театрального і ест-

радного мистецтва. Відбір дій, їх логічна послідовність, втілення основної ідеї в наскрізній дії спектаклю. Дія як збудник сценічних почуттів.

Запропоновані обставини.

«Відчуття правди» і «відчуття форми» в теоретичних узагальненнях Є.Б. Вахтангова. К.С. Станіславський, В.І. Немирович-Данченко про школу переживання і школу уявлення. Вчення К.С. Станіславського про дві перспективи.

Джерела естради і її зв'язок з мистецтвом скоморохів. Жанри естради, їх особливості, взаємозв'язок та специфіка.

Принципи роботи режисера естради з актором. Естрадний номер як основа мистецтва естради. Артист естради як головна творча постать естрадного номера і естрадного спектаклю. Робота режисера з драматургом. Режисер — співавтор драматурга. Задум сценарію, визначення його ідеї, основних сюжетних колізій, кульмінації, розв'язки.

Масові свята і масові видовища. Особливості роботи над постановкою театралізованого видовища. Робота режисера з композитором, балетмейстером, художником, диригентом.

Режисерське вирішення ідейно-естетичного змісту у пластичному, декоративному, музичному втіленні естрадного масового видовища.

#### Практичні заняття з режисури

Режисерські етюди:

- етюди на оцінку факту;
- етюди на відтворення фізичних дій, на виконання заданої дії в різних передбачуваних обставинах;
- етюди на створення сценічної атмосфери (запропоновані обставини, організація простору відповідно до задуму із використанням допоміжних засобів виразності — музики, світла, шумів).

Виконавцями етюдів є самі студенти першого курсу. Студенти складають для кожного етюдів монтувальний лист (вигородки, музика, реквізит, світло, шуми).

Залік вимагає підготовки режисерських етюдів.

Робота над етюдами із складнішими психологічними завданнями і ускладненим подієвим рядом; ширше залучен-

ня словесної дії та допоміжних засобів виразності (музики, світла, шумів, озвучення, пластики, елементів танцю, пантоміми).

Виконання навчальних завдань у такій послідовності:

- докладна розповідь студента про свій задум етюду, його головні ідеї та зміст;
- визначення спільно з педагогом запропонованих обставин, завдань для дійових осіб, їх взаємовідносин і взаємодій;
- написання сценарію етюду з деталізацією дійової лінії, затвердження його педагогом;
- постановка етюду спільно з однокурсниками на заняттях із майстерності актора.

*Виконання етюду на основі музичного твору*

Для роботи рекомендується взяти невеликий музичний твір (прелюдію, ноктюрн та ін.) і розробити етюд, зважаючи на характер музики і розвиток дії. Етюди, створені на основі музичного твору, привчають студентів вибудовувати дію за музичною драматургією, «чути в музиці дію».

*Виконання етюду за твором образотворчого мистецтва*

Етюд створюється на основі сюжету живописного полотна. Студенти визначають події, конфлікт і обставини, що пропонуються художником, розкривають ідейний зміст картини, характер живописних мізансцен. На сценічному майданчику органічно має бути відтворена картина, написана художником. В етюдах другого семестру слід використовувати музику не як допоміжний засіб, а як основний виражальний компонент дійової лінії. Бажано, щоб режисерський задум передбачав не тільки зовнішнє відтворення життєвих явищ, а й стильове, жанрове забарвлення, оскільки режисеру естради необхідно володіти відчуттям гумору і дотепністю, засобами гротеску, уміти помічати смішне, бачити в подіях і людській поведінці комічне.

Написання реферату «Режисерський аналіз образу» на матеріалі аналізу окремих персонажів, дійових осіб естрадного номера, сучасної одноактної комедії чи водевілю із розкриттям їх надзавдання, наскрізної дії, характеру, місця образу в системі дійових осіб.

*Екзамен з режисури після першого курсу передбачає підготовку:*

- письмового реферату з теорії режисури;
- письмового реферату з докладним режисерським аналізом образу;
- показ студентських режисерських вправ та етюдів.

*Майстерність актора*

Практичне засвоєння системи К.С. Станіславського і В.І. Немировича-Данченка як головне завдання з акторської майстерності:

- виконання вправ на згадування фізичних дій;
- виховання уміння логічно й послідовно діяти в передбачуваних обставинах для досягнення поставленої мети;
- засвоєння елементів акторської майстерності (сценічної уваги, звільнення м'язів, уяви, взаємодії, спілкування, оцінки подій);
- етюди з ускладненими запропонованими обставинами;
- спеціальні музичні етюди для розвитку і перевірки музичності, артистичності (наприклад, уявна гра на музичних інструментах індивідуально чи групами, виконання музичного твору на уявному інструменті синхронно з магнітофонним записом);
- освоєння заданого темпоритму, зміна запропонованих обставин, виконання завдання відповідно до зміни музичного темпу і акторського темпоритму.

Теми етюдів студенти розробляють самостійно, особливої уваги вимагає надання їм видовищності і естрадної яскравості.

Логіка поведінки студента-виконавця відповідно до логіки його мислення.

Текст етюду як результат взаємодії студента з партнерами. Слово як елемент словесної дії.

Нарівні з етюдами, що відпрацьовуються до певного завершення, рекомендуються імпровізовані етюди на задану тему, що не вимагають завершення.

Етюди з ускладненими подіями. Оволодіння логікою, послідовністю, цілеспрямованістю дії у складних запропонованих обставинах, зумовлених психологічним конфліктом.

Засвоєння одного з найважливіших елементів майстерності актора — активного впливу на актора і правильного сприймання контрдій партнера. Оволодіння внутрішнім монологом — як вирішальна умова органічної поведінки виконавця в етюдi.

Робота над майстерністю актора невіддільна від оволодіння режисурою. Етюди, що відпрацьовуються на практичних заняттях з режисури, слід використовувати і в роботі над майстерністю актора, де студенти як виконавці етюдів повинні перевіряти органічність задуму, логіку, доцільність і продуктивність психофізичних дій. Етюди на органічну дію і спілкування необхідні для першого знайомства студентів з елементами системи. До етюдів включаться необхідний музичний матеріал (пісня на сцені, за сценою, гра на інструменті).

*Залік у першому семестрі передбачає:*

- бесіду керівника курсу зі студентами про основні принципи системи К.С. Станіславського;
- показ етюдів (індивідуальних, парних і групових) з переважанням пластики, музики, вокалу, гри на інструментах;

*Екзамен на першому курсі включає показ:*

- етюдів з ускладненою психологічною дією і необхідним для дії текстом;
- етюдів на спілкування з уявним партнером, на спілкування із залом.

#### **Навчально-виробнича практика**

Навчально-виробнича практика починається першого вересня і триває протягом всього навчального року.

Завдання практики — ознайомити студентів:

- з організаційною структурою театрів, палаців культури, палацу спорту;
- з технологією створення спектаклів, концертів, театралізованих вистав, шоу-вистав;
- з будовою сцени, збірних сценічних майданчиків, технікою сценічних ефектів.

Практика передбачає:

- участь першокурсників у показових і випускних спектаклях, концертах, номерах студентів-режисерів IV і V курсів, у масових сценах;

- технічну роботу студентів як робітників сцени, реквізиторів, костюмерів, мебельників, освітлювачів і адміністраторів;
- вивчення організації виробничих процесів і будови сцени на основних прокатних майданчиках міста, а також у провідних професійних театрах;
- вивчення будови і техніки сцени, розміщення вогородок і декорацій;
- знайомство із постановочною частиною, правами і обов'язками її працівників;
- вивчення роботи майстерень у цехах театру, палацу культури, палацу спорту.

Бази виробничої практики — кращі театри, палаци культури, палаци спорту, дискотеки, нічні клуби, школи мистецтв.

Заняття проводяться індивідуально у вільному режимі, групові — один раз на тиждень по 2 години.

#### **Другий рік навчання**

Програма другого року навчання передбачає:

- режисерський аналіз музично-драматичного твору (комічної опери, оперети, музичної комедії, водевілю, естрадної мініатюри);
- розробку постановочного плану;
- постановку уривків певного твору;
- участь студентів як виконавців у постановці уривків однокурсниками;
- вивчення основних видів естрадних спектаклів і концертів.

Набуті навички режисерського аналізу і розробки постановочного плану будуть застосовані студентами для створення естрадних номерів, естрадних спектаклів, масових видовищ.

На заняттях з акторської майстерності, працюючи над номерами, уривками, студенти вивчають закони органічної дії в обставинах, запропонованих автором естрадного твору чи драматургом.

На II курсі особлива увага надається задуму і народженню концертного номера. Заняття з режисури мають на меті оволодіння мовними і музично-мовними жанрами ест-



ради: фейлетоном, естрадною репризою, куплетом, пародією. Головне завдання — оволодіння конферансом (сольним і парним) та музично-літературною композицією.

### **Режисура**

Перші спроби задуму номера, спектаклю, вивчення шляхів втілення цього задуму. Зв'язок всіх елементів режисури — задуму, аналізу твору, постановочного плану і втілення спектаклю, їх комплексне засвоєння. Аналітична робота режисера.

Роль музики в естрадному мистецтві, вивчення законів музичної драматургії, засвоєння навичок роботи над музичним матеріалом. Втілення в музиці ідеї твору, становлення і розвитку характерів, поетичної атмосфери і психологічних конфліктів. Аналіз музичної драматургії з розкриттям виражальних засобів і прийомів композиції, музичних характеристик, інтонаційно-образного ладу, ритмічних, мелодичних і темпових елементів музичної форми.

Робота над музично-мовними номерами: оперетою, музичною комедією, водевілем, мюзиклом.

### **Основні етапи режисерського аналізу**

#### **1. Робота над літературним матеріалом:**

- знайомство з літературним твором (музичною драматургією);
- створення первинного задуму;
- перше прочитання драматургічного твору і перше прослуховування музичної драматургії для включення емоційної сфери художника в творчий процес;
- перевірка виникаючого образу спектаклю за допомогою драматичного аналізу твору.

#### **2. Драматургічний аналіз твору:**

- визначення теми, ідеї твору;
- вивчення авторського стилю;
- визначення жанру твору;
- створення композиції (зав'язка, розвиток, кульмінація, розв'язка);
- аналіз музичної драматургії, музичних характеристик образів;
- вивчення мемуарних, історичних, живописних, іконографічних та інших допоміжних матеріалів.

#### **3. Складові режисерського аналізу:**

- визначення наскрізної дії;
- визначення головної події твору, акту, картини;
- аналіз характерів і визначення наскрізної дії кожного персонажа;
- визначення завдань кожної з дійових осіб;
- визначення атмосфери, в якій діють персонажі даного твору.

#### **4. Залік з режисури передбачає:**

- драматичний і режисерський аналіз твору (письмово);
- показ концертних номерів різних жанрів, фрагментів з концертних програм, уривків, у створенні яких студенти працюють асистентами керівника курсу.

#### **Робота над піснею:**

- відбір і прослуховування;
- режисерський переклад музично-словесного образу на зримий образ (обговорення запропонованих обставин, атмосфери і т.д.);
- добір виконавців;
- робота режисера з виконавцем;
- визначення надзавдання і наскрізної дії;
- пошуки музично-словесної виразності;
- мізансценування;
- пошук пластичної виразності.

Режисерське вирішення масової пісні простіше і зрозуміліше за музично-драматичний твір, тому починати роботу над естрадними жанрами слід з масової пісні.

#### **Робота над постановочним планом:**

- визначення ідеї постановки і головних подій п'єси (комічної опери, оперети, водевілю);
- визначення ідейно-сміслових акцентів спектаклю;
- композиційна побудова (наскрізна і контр-наскрізна дія, співвідношення частин і цілого, темп і ритм спектаклю);
- розподіл сил основного конфлікту;
- визначення надзавдання кожної дійової особи;
- пластичне вирішення як компонент у вираженні ідеї спектаклю;
- атмосфера спектаклю і окремих його сцен;
- планування кожного акту і картини;

- ескізи оформлення;
- розробка спеціального, «гастрольного» варіанту, розрахованого на портативність оформлення з урахуванням умов роботи в пересувному режимі;
- робота з художником над костюмами;
- музичне оформлення спектаклю;
- світлове оформлення;
- шумове оформлення.

Основні види і форми естрадних спектаклів, концертів, масових видовищ. Театр і естрада, їх особливості. Спільність художніх завдань театру і естради, міра емоційного впливу на глядача. Роль Московського художнього театру у створенні професійної естради.

Практика створення естрадних спектаклів у театрах мініатюр, мюзик-холах. Перші студентські театри мініатюр і зародження клубу веселих і кмітливих. Перші масові театралізовані видовища.

#### *Практичні заняття з режисури*

Робота над створенням концертного номера. Робота над номерами різних жанрів. Робота студента як режисера над уривками з п'єс, музичних комедій, оперет, водевілів.

Робота студента як асистента керівника курсу при постановці концертних номерів, програм.

Виконання на репетиціях завдань керівника курсу з акторської майстерності.

Екзамен з режисури включає:

- теоретичні питання режисури, акторської майстерності і педагогіки;
- постановочний план твору (письмово);
- показ концертних номерів, програм, уривків з творів, поставлених студентами самостійно.

#### *Майстерність актора*

Робота над музичними номерами, уривками з музично-драматичних творів. Розкриття ідеї твору шляхом його сценічного втілення; пошуки правильної органічної поведінки, освоєння обставин, що пропонуються драматургом; розкриття дійової природи музики; розкриття і втілення задуму автора, логіки вчинків дійових осіб; поступовий підхід студента до сценічного образу.

Перший етап роботи: добір матеріалу для концертного номера, вибір уривків. Студент повинен мотивувати свій вибір. Матеріал для роботи — невеликі, розраховані на одного-двох(трьох) виконавців сценки, інтермедії, скетчу, сцени з п'єс, музичних комедій чи оперет. Обов'язковим програмним завданням є водевіль.

Наступним етапом роботи майбутнього режисера є вибір виконавця і розподіл ролей, обговорення з однокурсниками для набуття навичок мотивування кандидатури на роль, і кандидатури партнерів. Цей етап роботи надзвичайно важливий момент у роботі режисера, бо визначає долю майбутнього номера, спектаклю чи видовища.

Аналіз драматургії номера, уривка і твору в цілому («розвідка розумом») за таким планом:

- визначення теми й ідеї твору;
- визначення головної події і дійового конфлікту;
- визначення наскрізної дії;
- визначення надзавдання і наскрізної дії даної ролі;
- визначення головної події в житті даного персонажа;
- розкриття запропонованих обставин, встановлення відносин з партнером;
- визначення головної події в уривку і її зв'язку з головною подією твору;
- створення біографії персонажа;
- визначення конкретних завдань, логіки вчинків дійової особи, логіки мислення і поведінки в даному уривку;
- розкриття підтексту;
- освоєння внутрішнього монолога;
- визначення дії в зонах мовчання.

Заняття з майстерності актора включають як обов'язкові вправи на інсценування пісень. Студенти вчаться інсценувати пісні, надавати звуковому образу зовнішнього втілення. Пошуки точного зорового вирішення пісні, розвиток фантазії, музичності. При доборі пісень для інсценування звертається увага на тему, характер музики, текст. Подальша «розвідка розумом» відбувається в тому ж напрямі, що і в роботі над драматургічним матеріалом. У цьому випадку музичний матеріал зазнає драматургічного аналізу.

При роботі над інсценуванням пісні, як і в роботі над

драматургічним матеріалом, необхідно виховувати у студентів розуміння того, що тільки правильне розкриття задуму автора, ідеї і надзавдання твору дозволяє переконливо втілити його.

*Залік з майстерності актора в третьому семестрі передбачає:*

- показ концертних номерів і уривків з музично-драматичних творів.

*Екзамен в кінці другого року навчання передбачає:*

- показ курсових робіт;
- концертних номерів різних жанрів;
- сцен з п'єс, музичних комедій, інсценування пісень, оперет, водевілю.

### **Навчально-виробнича практика**

*Мета виробничої практики* — практичне засвоєння студентами елементів техніки сцени, роботи виробничих майстерень і цехів театру, а також монтування спектаклів і театралізованих концертів.

*Форма практики* — безпосередня участь у роботі цехів професійних театрів, робота помічником звукорежисера, машиніста сцени, бутафорів, реквізиторів, костюмерів, мейбелників.

### **Зміст практики**

Практичне вивчення основних робочих операцій у майстернях і цехах театру (макетна майстерня, машинно-декораційний цех, бутафорська майстерня, освітлювальний та гримувальний цехи та ін.).

Набуття навичок планування макетів, ескізів, робочих креслень, створення деталей художнього оформлення, складання календарних графіків випуску нової постановки, кошторису, системи контролю виконання, роботи світлової апаратури, приладів для сценічних ефектів, користування ними.

Протягом третього семестру виробнича практика здійснюється один раз на тиждень протягом 2-х годин.

Протягом четвертого семестру практика здійснюється з відривом від навчання протягом 2-х тижнів.

Студенти розподіляються на практику індивідуально або групами по 2–4 чол.

У четвертому семестрі, згідно з планом навчально-виробничої практики, студенти в інституті самостійно здійснюють постановку естрадних номерів різних жанрів (за вибором студентів), невеликих сцен і уривків з комедій, водевілів, оперет, залучаючи до виконання студентів різних курсів своєї кафедри, а також кафедр режисури й естрадного співу. Оцінки із самостійної роботи включаються у загальну оцінку з режисури.

Під час практики студенти працюють з режисерами-постановниками як асистенти (постановка естрадних програм, театралізованих концертів, масових видовищ у Міжнародному центрі культури і мистецтв, Палаці «Україна», Палаці спорту, в нічних клубах та на інших театральних концертних майданчиках).

У четвертому семестрі передбачена і концертна практика. Студенти під керівництвом наставника курсу готують концертні номери, концертну програму як курсові роботи з режисури акторської майстерності, а також номери з оригінального жанру і слова на естраді. У такому збірному або з сюжетним розвитком естрадному видовищі студенти беруть участь як виконавці, режисери, автори номерів, а також як адміністратори, менеджери і обслуговуючий персонал.

Бажано, щоб для сюжетної концертної програми студент самостійно написав текст концерансу.

### **Третій рік навчання**

Завданням третього року навчання є набуття професійних навичок у створенні цілісного твору театального і естрадного мистецтва (спектаклю, театралізованого концерту) і набуття професійних навичок для створення естрадного номера.

У процесі підготовки курсового спектаклю студент здійснює перетворення драматургічного твору на сценічний. Для курсового спектаклю обирається музично-драматургічний твір (музична комедія, водевіль, оперета, мюзикл). На заняттях з режисури студенти спільно з педагогом створюють постановочний план спектаклю, усвідомлюючи при цьому авторські функції режисера у створенні сценічного твору.

Першоосновою театрального і естрадного мистецтва є драматургія (музична драматургія). Однак режисер не лише відтворює її. Він є творцем сценічного твору, вкладає в нього певний ідейний зміст, виявляє індивідуальні особливості творчості драматурга (композитора), його суспільний темперамент, художню манеру, розкриваючи їх крізь призму власного художнього бачення. Виховуючи режисерів естради і масових видовищ, важливо формувати кожного як особистість — художника-керівника, художника-педагога.

У розкритті змісту п'єси вирішальну роль має особистість режисера — його світогляд, етичні принципи, культура, знання життя, розуміння людської психології, уява і фантазія і, нарешті, організаторські здібності.

#### *Основні етапи створення постановочного плану*

Головним у роботі над сценічним твором є режисерський задум, що формується відповідно до надзавдання. Що хоче сказати режисер своїм спектаклем, які думки, почуття хоче пробудити у глядача, на які справи і вчинки його мобілізувати — ось питання, які втілює режисерський задум.

Для формування задуму режисер ретельно працює над літературним, іконографічним, побутовим матеріалом, характером епохи.

Працюючи над текстом твору, режисер аналізує його зміст, своєрідність прийомів його вираження у художніх образах. Робота над твором музичної драматургії вимагає додаткового аналізу музичних засобів вираження ідейно-сміслового змісту.

Постановочний план включає:

- аналіз музичної драматургії, визначення ідеї твору та надзавдання майбутнього спектаклю як емоційно-образного вираження ідеї;
- створення цілісного образу спектаклю як попереднє відчуття його характеру, жанру і стилю;
- визначення ідейно-сміслових акцентів спектаклю;
- режисерське трактування ролей відповідно до основного конфлікту;
- композицію спектаклю (наскрізна дія, сюжетні ходи, співвідношення цілого і його частин, ритми і темпи);
- мізансценування як один із засобів вираження;

- атмосфера спектаклю і окремих його сцен;
- оформлення спектаклю (живописне, музичне, світлове і т.д.).

Після затвердження постановочного плану керівник курсу розподіляє сцени між студентами-режисерами, над якими вони працюють як асистенти педагога, а в окремих випадках — як постановники. До виконання ролей залучаються однокурсники чи студенти з інших курсів. Для оформлення спектаклю запрошуються студенти художніх вузів, училищ.

Паралельно з роботою над курсовим спектаклем майбутні режисери естради і масових видовищ вивчають теорію і оволодівають професійними навичками створення естрадного номера.

Теоретичні питання:

- специфіка естрадної драматургії;
- теорія драми;
- основи побудови мікродраматургії (номера);
- авторська позиція у створенні естрадного номера;
- взаємозв'язок авторської позиції і режисерського вирішення естрадної драматургії;
- комічне як головне начало в мистецтві естради;
- засоби створення комічного, національні особливості комічного;
- сміх як своєрідна форма критичного;
- гумор і сатира як види комічного, спільне й відмінне між ними;
- гіпербола як художній прийом;
- гротеск («всеосяжний зміст у вичерпній формі» К.С. Станіславський);
- мистецтво імпровізації, психологія актора-імпровізатора;
- ліризм у сатиричних і гумористичних естрадних номерах;
- ексцентрика і буффонада, комічний трюк, сюжетний трюк;
- закон контрасту і закон доцільності в естрадному номері;
- основні прийоми дотепності;
- трансформація на естраді, акторська маска, мистецтво трансформації.



**Практичні заняття з режисури**

Робота над створенням естрадних номерів різних жанрів, набуття професійних навичок режисера-драматурга. Робота над інсценуванням літературного твору, літературно-музичною мініатюрою (розповідь, новела, фейлетон, пісня).

На основі режисерського аналізу літературного твору студенти створюють драматургію естрадного номера, вчаться перекладати словесний образ мовою дії.

Вивчення творчості драматургів, які працюють в розмовному жанрі.

Керівник курсу звертає увагу студентів на характер образності, на стильові особливості, репризність, мову автора.

Студенти-режисери практикують самостійне написання сценарію естрадного номера.

*Залік з режисури після п'ятого семестру передбачає:*

- інсценування літературно-музичних мініатюр (письмова робота) та естрадні номери, створені самостійно;
- постановку одного акту в курсовому естрадному спектаклі, змонтований (вигородки), з гримом в костюмах.

**Майстерність актора**

Завданням третього року навчання є створення сценічного образу в курсовому спектаклі.

Студент повинен:

- оволодіти навичками самостійної роботи над роллю;
- уміти спрямовувати свою уяву, нагромаджувати враження, розкриваючи на репетиціях свої спостереження;
- визначати наскрізну дію ролі;
- розуміти логіку думок і вчинків дійових осіб, безперервну лінію їх взаємодії, внутрішній монолог, психофізичне самопочуття.

Робота над логікою психофізичних дій формує навички відчуття правди, правильного розуміння надзавдання і наскрізної дії.

К.С. Станіславський постійно підкреслював виключно важливу роль ідейного начала у творчості актора і режисера. Він завжди вимагав «свідомого надзавдання», знайденого у процесі аналізу твору, бо саме воно розкриває його

ідею. Розкриття ідейного змісту драматургії, втіленого у надзавданні, повинне бути процесом безперервним у роботі актора й режисера над спектаклем, починаючи від технічних вправ актора, і до найскладнішого перевтілення актора в образ. Йдеться про створення характеру дійової особи.

Вивчення епохи, аналіз твору для створення сценічного образу, вивчення окремих рис художнього характеру в його конкретному вияві — діях, вчинках, думках, взаєминах — така робота студента над роллю закономірно і органічно підводить його до самостійного створення сценічного образу, суть якого складають не інтонації і зовнішні ознаки поведінки, а відтворення логіки вчинків, що втілюють ідею твору і надзавдання спектаклю.

Шлях до створення образу визначений К.С. Станіславським: «Навчившись діяти від себе, виявити відмінність між вашими діями і діями героя п'єси. Знайдіть всі виправдання його діям і дійте, вже не роздумуючи, де закінчуються «ваші» дії і де починаються «його» дії. І ті й інші поєднуються самі собою, якщо до цього ви пройшли весь шлях, який я вам вказав... Підсумок: природне самопочуття на сцені, дії і почуття приведуть вас до органічного життя на сцені в образі дійової особи. Цим шляхом ви найближче дійдете до того, що ми називаємо перевтіленням, але за тієї умови, звичайно, що ви правильно зрозуміли п'єсу, її ідею, сюжет, інтригу і створили для себе характер дійової особи».

Органічне життя на сцені в образі-перевтіленні — це глибоке проникнення у вчинки героя, відтворення його поглядів, думок, прагнень, умінь, оволодіння логікою поведінки дійової особи.

На третьому році навчання студенти виробляють уміння органічно поводитись на сцені відповідно до логіки поведінки дійової особи. Наближаючись до зовнішньої характерності, студенти повинні, передусім, освоїти логічну, цілеспрямовану й продуктивну дію в обставинах життя художнього образу.

*Залік у п'ятому семестрі передбачає:*

- літературно-музичні мініатюри;
- естрадні номери розмовного жанру з переважанням образів і характерів;
- уривки з музично-драматичних творів.

Оцінка з майстерності актора за п'ятий семестр враховує роботу студентів у зазначених жанрах, а також у курсовому естрадному спектаклі, одне відділення або акт з якого має бути показаний як залік з режисури. В окремих випадках залік з майстерності актора і з режисури можуть бути об'єднані.

У шостому семестрі студенти працюють над курсовим спектаклем як виконавці і постановники окремих епізодів. Крім того, кожен студент-режисер повинен поставити естрадний номер будь-якого жанру за власним сценарієм.

Третій рік навчання завершується показом курсового спектаклю і естрадного концерту.

#### **Навчально-виробнича практика**

Навчальна практика проводиться в інституті. Мета практики — набуття навичок самостійної роботи з режисури і майстерності актора.

**Зміст практики.** Самостійна постановка сцен з п'єс, оперет, водевілів, музичних комедій (п'ятий семестр), постановка номерів оригінального і мовних жанрів естради (шостий семестр).

Самостійна постановка уривків і створення режисерського плану спектаклю чи театралізованого концерту дозволяє студенту оволодіти навичками роботи з автором, художником, композитором, балетмейстером протягом усього навчального року. Наприкінці навчального року проводиться показ самостійних робіт.

**Виробнича практика.** Практика студентів на спеціальних театральних-концертних майданчиках (Палац «Україна», Палац спорту, Міжнародний центр культури і мистецтв, Естрадно-циркове училище, Цирк і т.д.), а також у музичних редакціях телебачення (шостий семестр).

**Зміст практики.** Знайомство з роботою помічника режисера, з веденням збірного чи театралізованого концерту, сюжетного естрадного спектаклю.

Оволодіння технікою сценічного освітлення: робота спільно з режисером-постановником над освітленням спектаклю, складання світлової партитури.

Виконання завдань режисера у роботі з акторами, учасниками масових сцен, виконання завдань з постановочної частини.

Робота у складі постановочної групи, участь в обговоренні сценарію, ескізів, макетів, постановочного плану, музики і т.д.

Вивчення організаційного процесу театралізованого концерту, естрадного видовища.

Вивчення радіофікації сцени і залу.

По закінченні виробничої практики студент повинен подати керівникові:

- журнал записів з практики;
- світлову партитуру спектаклю;
- музичну партитуру спектаклю;
- режисерську монтажну розробку однієї із запропонованих тем;
- характеристики від театру чи прокатної концертної організації;
- перелік виконаних робіт.

Виробнича практика у професійних театрах, на інших сценічних майданчиках на третьому році навчання проводиться протягом одного місяця.

У цей же період тривають заняття з режисури, з майстерності актора, репетиції самостійних уривків і робота з автором, художником, композитором.

Студенти працюють у театрах і на концертних майданчиках самостійно або групами (2-3 чол.).

План розподілу має бути затверджений до 1 січня.

До кінця шостого семестру курс здає кафедрі поставлений, за програмою, музично-драматичний спектакль (мюзикл, музичну комедію) або багатожанрове видовище.

Студенти беруть участь у спектаклях і як виконавці ролей, і як асистенти режисера, і як працівники обслуговуючих цехів. Така участь є одночасно виробничою практикою і з акторської майстерності, і з режисерського створення спектаклю.

Кожен спектакль детально обговорюється керівником курсу і студентами з погляду творчих й організаційних аспектів.

Крім того, продовжується концертна практика на різних сценічних майданчиках, виступи з номерами в нічних клубах.

## Четвертий рік навчання

*Режисура*

Завданням четвертого року навчання є оволодіння професійними навичками режисури масових свят, створення естрадного видовища, номерів для концертної естради, а також вивчення театральної педагогіки.

Теоретичні питання:

- фольклорні джерела масових видовищ;
- сценарій як основа масової святкової дії;
- своєрідність драматургії сценарію;
- використання в масовому видовищі суміжних мистецтв;
- сучасні масові видовища як своєрідна форма естрадної дії, масової за кількістю учасників і глядачів;
- театралізований концерт і масові видовища як складові частини масового свята;
- перші постановники масових свят — К. Морджанов, С. Радлов, Н. Петров, Н. Охлопков, В. Соловйов, Л. Силаєв, Б. Шарварко і ін.;
- творчість І.М. Туманова, його роль в розвитку режисури масових свят, концертів і видовищ;
- масові видовища на основі музичної драматургії;
- особливості режисури масового свята;
- тема, ідея, задум сценарію масового свята;
- прийоми монтажу у театралізованому видовищі;
- театралізований концерт і масове театралізоване видовище — основні види масових видовищ;
- організація репетицій, їх хронометраж, поточні, зведені і генеральні репетиції, проведення видовища і його режисерський аналіз;
- завдання постановочної групи.

*Практичні заняття*

Практичні заняття з режисури передбачають роботу над створенням монтажно-драматургії, сценарію масового театралізованого видовища, набуття навичок режисерсько-постановочної роботи.

У масовому видовищі тема розкривається за допомогою естрадних номерів в естрадних номерах різних жанрів, об'єднаних загальною ідеєю, впливаючи на свідомість і уяву глядача сценічними символами.

Робота над засвоєнням принципів створення масових видовищ здійснюється за певними розділами.

1. Створення драматургії театралізованого видовища; композиція сценарію, ідея, надзавдання, основний сценарно-режисерський «хід», зав'язка і розвиток дії, кульмінація, пролог, епілог, подієвий ряд, монтаж епізодів; співвідношення різних жанрів, підпорядкування їх загальному задуму сценарію; робота з автором над драматургією і текстом всього видовища; створення наскрізного конферансу в театралізованих концертах.

2. Постановка театралізованого концерту на театральних концертних майданчиках Києва (Палац «Україна», Палац спорту, Національна опера, Міжнародний центр культури і мистецтв і т.д.); принципи постановки театралізованого концерту на великих сценах; образно-просторове вирішення театралізованого концерту; робота з художником, композитором, балетмейстером, режисером спортивних епізодів і оригінальних номерів; використання сучасної театральної техніки; постановочна частина, світло, радіо; роль кіно в масовому видовищі як одного із засобів емоційного впливу; основи кіномонтажу; вирішення масових сцен відповідно до їх ідейно-сміслового навантаження; темпо-ритм масової сцени; взаємозв'язок професійного і самодіяльного мистецтва; музика у вирішенні масових епізодів; світлова і музична партитура; режисерський монтажний лист.

Організаційна діяльність режисера постановника. Транспортування колективів, їх розміщення, підготовка масових груп, евакуація зі сцени; режисерська документація.

3. Постановка масового театралізованого видовища в умовах великого простору (площа міста, стадіон, палац спорту і т.д.); специфіка видовища з урахуванням простору; створення видовища з урахуванням основних компонентів видовища:

- ігрові епізоди (артисти театру і кіно);
- номери естрадних жанрів;
- хорові колективи;
- танцювальні ансамблі;
- оркестри (симфонічні й духові);
- циркові номери;

- військові колективи;
- спортивні колективи;
- дитячі художні колективи;
- кіноматеріал.

Режисерсько-постановочна група. Помічники режисера та їх функції.

Робота з художником; пошук пластичного вирішення масового видовища; художньо-образна організація простору.

Вирішення ігрових майданчиків. Опорні точки дії (станки, сценічні майданчики на машинах, на полі і т.д.).

Робота над ескізами і макетом оформлення; костюми, грим, реквізит і бутафорія, планування і креслення. Робота з композитором, диригентом, хормейстером, балетмейстером, постановником спортивних номерів, звукорежисером. Робота з акторами і учасниками масових сцен. Пластичне вирішення масових епізодів. Проблема просторового вирішення масових мізансцен з урахуванням кругового огляду. Темпо-ритм масового епізоду. Кольорова композиція масових груп. Проблема фокусування зорової уваги в умовах великого простору.

Організація репетиційного процесу. Транспортування артистів і колективів.

Використання радіотехніки і зв'язку в організації взаємодії ігрових майданчиків. Використання піротехніки.

Адміністративно-господарські питання. Кошторис.

У восьмому семестрі здійснюється розробка режисерського плану масового видовища з курсу режисури.

Крім того, в сьомому і восьмому семестрах студенти працюють над синтетичним естрадним спектаклем як автори сценарію і постановники номерів. Робота проводиться за допомогою керівника курсу і педагогів з дисциплін «Слово на естраді», «Музика на естраді», «Оригінальний жанр», «Робота режисера естради з автором». Цей спектакль є підсумком вивчення всіх фахових дисциплін.

Створення синтетичного спектаклю на поєднанні різних жанрів естради, кожен з яких має свою спрямованість і своє надзавдання, — це необхідний етап у вихованні режисерів естради і масових видовищ. У процесі підготовки спектаклю глибше вивчається природа естрадного видови-

ща, окремих жанрів естради, структура естрадного номера, органічне поєднання в єдиному театральному видовищі різних естрадних жанрів.

Студенти спільно з керівником курсу та автором-педагогом створюють сценарій спектаклю. Задум сценарію детально обговорюється на курсі, уточнюються його тема, ідея, надзавдання, сценарний «хід», сюжет, основна подія і конфлікт. Сценарій поділяється на епізоди (номери), що відпрацьовуються студентами самостійно.

У дипломному спектаклі на IV курсі бажана участь в ролі виконавців, крім студентів курсу, студентів естрадно-циркового училища, а також професійних артистів естради.

У масових сценах беруть участь студенти молодших курсів даної спеціалізації та студенти естрадно-циркового училища.

*До екзамєну з режисури у восьмому семестрі студенти готують:*

- сценарій масового театралізованого видовища і постановочний план;
- ескізи і макети видовища, ескізи костюмів;
- замальовки основних масових мізансцен;
- партитури звукового, світлового оформлення;
- режисерський монтажний лист.

У навчальній аудиторії чи на орендованому сценічному майданчику студенти показують синтетичний спектакль, створений з номерів різних естрадних жанрів.

За роботу над спектаклем виставляються оцінки з кількох дисциплін: «Режисура», «Майстерність актора», «Слово на естраді», «Музика на естраді», «Оригінальний жанр».

### *Педагогічна практика*

Педагогічна практика студентів IV курсу здійснюється на молодших режисерських курсах, а також на старших курсах естрадно-циркового училища як педагоги-асистенти з майстерності актора, розмовного жанру на естраді, оригінального, вокального жанру і є перевіркою рівня засвоєння режисури. Уміння режисера естради працювати з актором перевіряється передусім у педагогічній роботі. Одночасно виявляється вміння студента працювати в різних жанрах естради. Викладання профільюючих дисциплін до-



помагає студентам закріпити професійні навички, набуті у процесі навчання в університеті.

При виставленні оцінок з режисури враховується педагогічна практика.

### *Майстерність актора*

Змістом четвертого року навчання з майстерності актора є поглиблена робота над створенням цілісного художнього образу у творах різних жанрів.

Курс працює над музично-драматичним спектаклем. Якщо на III році навчання для курсового спектаклю було обрано складний музично-драматичний матеріал, то на IV курсі робота над ним може бути продовжена. Музичний спектакль, поставлений на IV курсі, є дипломною роботою з «Майстерності актора».

Основне завдання у створенні музично-драматичного образу — оволодіння навичками поєднання трьох мистецтв: вокального, музичного, сценічного. Студенти здійснюють режисерський аналіз музичної драматургії твору: визначають ідею, конфлікт, основні події, наскрізну дію, атмосферу, виявляють дію, закладену в музичній тканині. Працюючи над музично-драматичною дією, студенти створюють кінострічку видінь для розуміння емоційного настрою, характеру дійової особи, його біографії, а також взаємовідносин дійових осіб, розстановку сил в основному конфлікті.

Студенти-режисери беруть участь у роботі диригента з виконавцями, виявляючи органічний зв'язок музично-вокального образу з його сценічним втіленням.

На четвертому році навчання студенти опановують весь комплекс професійних знань і навичок для створення цілісного художнього образу. Розкриваючи логіку поведінки дійових осіб в їх конкретному вияві, — в дії, словах, вчинках, взаємовідносинах, — студенти вчаться відрізняти істотне від другорядного, знаходити «зерно» ролі, створювати внутрішній монолог, другий план, а також розкривати фізичний стан у запропонованих обставинах. Основою сценічного образу є мета, вчинки, взаємовідносини з персонажами.

М. Гоголь вважав, що розумний актор, перш ніж схопити окремі примхи чи риси зовнішності особи, повинен

виявити і вловити загальнолюдське наповнення ролі, повинен розглянути призначення цієї ролі: повинен розглянути головну і переважаючу турботу, на яку витрачається його життя, яка є тим вічним цвяхом, що сидить в голові. Вловивши цю головну турботу особи, актор повинен настільки перейнятися нею, щоб її думки і прагнення стали його власними і хвилювали його невідступно протягом усього показу п'єси.

«Ідучи від себе», тобто від власного світогляду, знань, життєвого досвіду, думок і почуттів, опанування логіки поведінки дійової особи у запропонованих обставинах п'єси приводять до злиття його індивідуальності з драматургічним образом, що є основою для створення сценічного образу.

Органічно сприйняти характер дійової особи означає правильно знайти «зерно» ролі, тобто її глибинну суть, приховану за типовими рисами образу. Можливо, що студент правдиво й логічно діятиме на сцені, але це не буде типовим для даного образу — значить не знайдено «зерна». Тільки за умови адекватного розуміння думки К.С. Станіславського про шлях створення образу процес перевтілення природно і закономірно поєднає внутрішню і зовнішню характерність як елементи, що завершають роботу над роллю.

Внутрішні і зовнішні характеристики образу режисери і актори естради та масових видовищ мають доводити до міри гротеску. Гіперболізація сценічного образу вимагає від майбутніх діячів естради оволодіння мистецтвом гротеску. Педагоги з майстерності актора мають заохочувати вирішення образу прийомами «від зовнішнього до внутрішнього», запропонованими К.С. Станіславським. При цьому слід підказати студенту шлях до внутрішнього виправдання форми в межах окресленої ролі. Створення внутрішніх і зовнішніх характеристик вимагає відповідних виражальних засобів, зокрема, — гриму й костюмів.

В.І. Немирович-Данченко вважав, що образ лише тоді набуває остаточної форми, коли все — і темпераментні переживання, і пластика... увіллється в слово, що яскраво виявить і виправдає всі інші елементи акторського перебування на сцені.

Студент повинен уміти діяти словом, вести словесну дію. У роботі над словесною дією нагромадження і розробка бачень здійснюються студентом самостійно.

Працюючи зі студентами, особливо на III курсі, педагоги з майстерності актора повинні розвивати у майбутніх режисерів естради навички імпровізації. Імпровізація — це створення художнього образу відповідно до власного бачення, художньої цілісності спектаклю і надзавдання ролі. Сміливість, довіра до самого себе активізують до творчості підсвідомість. Відчуття правди і творчий стан є передумовою підсвідомої творчості.

«Що — свідомо писав К. Станіславський, як — несвідомо. Ось найкращий прийом для творчої підсвідомості і допомоги їй; не думаючи про як, а лише спрямовуючи всю увагу на що, ми відволікаємо нашу свідомість від тієї сфери ролі, що вимагає участі несвідомого у творчості». Актор, лишаючи недоторканою сутність образу, може варіювати форму, пристосування, оцінки подій. Метод етюдної роботи над образом, сценою, спектаклем сприятиме розвитку навичок імпровізації у майбутніх режисерів і акторів естради.

*Екзамен з майстерності актора в кінці четвертого курсу передбачає:*

— показ дипломного спектаклю в умовах сцени.

#### **Виробнича практика**

*(сьомий і восьмий семестри)*

Виробнича практика студентів на театральних-концертних майданчиках Києва, в естрадних групах і колективах, в програмах музично-розважального характеру на телебаченні. Студенти працюють як асистенти режисера над спектаклями, шоу-видовищами, телепрограмами. У сьомому семестрі практика з відривом від навчання триває 2,5 місяці.

Студенти беруть участь у створенні режисерського задуму спектаклю, календарного плану роботи над новою постановкою або програмою, у творчому процесі роботи з автором, художником, композитором, стежачи, як здійснюється контроль за якістю і термінами виконання постановочних робіт в цехах і майстернях.

Основним програмним завданням виробничої практи-

ки є робота режисера. Виробнича практика передбачає також проведення студентом монтувальних, світлових, музичних репетицій за дорученням режисера, участь у складанні афіші й реклами, у перегляді, обговоренні спектаклю, видовища.

Студенти можуть бути черговими артистами естради на концертах та спектаклях поточного репертуару.

Обов'язковою є педагогічна практика під час якої студенти працюють як педагоги-режисери у Київському естрадно-цирковому училищі, в різних естрадно-циркових студіях.

Кожен практикант зобов'язаний вести докладний щоденник своєї творчої і організаційної роботи. Після закінчення виробничої практики студент подає декану факультету режисури і телебачення, а також керівникові курсу щоденник-звіт разом з офіційним відгуком керівництва про проходження практики.

У восьмому семестрі здійснюється постановка і показ спектаклю, шоу-видовища (з курсу «Майстерність актора») в умовах репетиційного класу чи на сценічному майданчику. Постановка і показ також є виробничою практикою, де студенти беруть участь як виконавці і асистенти режисера. Основним її завданням є самостійна підготовка студентом сцени, мініатюри, номера до показу керівникові курсу, робота з виконавцями.

Крім того, в кожній роботі студенти виконують функції помічника режисера як відповідальні за окремі етапи підготовки спектаклю: оформлення, костюми, світло, музику, шуми, радіо, грим, перуки, бутафорію і реквізит.

Робота повинна здійснюватись спільно з художником спектаклю, композитором, балетмейстером, запрошеними або з числа студентів.

Постановка студентом спектаклю чи шоу-видовища (з курсу «Акторська майстерність») може здійснюватись під керівництвом педагога-режисера кафедри, керівника курсу. Якщо вона є самостійною роботою студента, то він є постановником одного з епізодів (номерів) самостійно підготовленого курсом спектаклю-видовища. Обов'язкова підготовка ескізів, монтувальних листів, макету оформлення, помічника режисера світлової партитури, а також партитури музичного і шумового оформлення.

### П'ятий рік навчання

#### Режисура

П'ятий курс є завершальним у підготовці режисерів естради і масових видовищ. Його завданням є поглиблене теоретичне вивчення і практичне засвоєння специфіки естрадної режисури (жанри естради, робота з ними) з урахуванням досвіду, набутого під час виробничої практики, а також підготовка дипломних робіт з режисури.

#### Теоретичний матеріал

Ознаки естрадності — відвертість, лаконізм, мобільність, святковість, оригінальність, різноманітність.

Концертна творчість — концертна програма. Мистецтво ведення конферансу на естраді. Акторська творчість на естраді. Словесна дія естрадного виконавця.

Вчення К.С. Станіславського про надзавдання та наскрізну дію.

Номер як основний елемент естрадного мистецтва.

Синтетичний естрадний номер і методика роботи над ним.

Специфіка естрадних жанрів. Спеціалізація режисерів естради за різними жанрами.

Специфіка роботи режисера з актором естради. Вимоги до естрадного виконавця — синтетичність роботи естрадного актора, його особистісні риси, психотехніка.

Значення індивідуальності на естраді. «Маска актора» в роботі над естрадною драматургією і над режисерським вирішенням естрадного номера.

Питання цілісності у сценічному мистецтві. Створення естрадного шоу-видовища, гармонійна узгодженість компонентів, що розкривають образ, ідею твору, його надзавдання, «зерно».

Основні компоненти масового свята — театралізований концерт і театралізоване видовище, їх відмітні особливості.

Закони композиції масових видовищ.

Атмосфера як одне з найсильніших виражальних засобів у сценічному мистецтві. Цілісність і стильова однорідність естрадного видовища.

Мізансцена як виражальний засіб в естрадному і масо-

вому видовищі. Мистецтво мізансцени як здатність режисера мислити пластичними образами. Закони побудови мізансцен для маси виконавців. Сила емоційного впливу масової мізансцени. Темпоритми мізансцен у масовому видовищі.

Робота з постановочною групою. Помічники режисера і їх функції.

Творчо-організаційна роль режисера у постановці масового театралізованого дійства. Організація репетицій. Хронометраж. Поточні, зведені і генеральні репетиції. Проведення видовища і його режисерський аналіз.

#### Підготовка до дипломної роботи

Вибір і знайомство з самодіяльною чи професійною естрадною групою, колективом, у якому здійснюватиметься постановка дипломного шоу-видовища, спектаклю чи масового видовища. Вивчення можливостей колективу (колективів) учасників видовища та умов його проведення.

Виклад і захист режисерського задуму, створення (спільно з авторським колективом) сценарію видовища, образне бачення майбутнього спектаклю, постановочний план естрадного спектаклю.

Виступи студентів з рефератами з теоретичних питань та з повідомленнями про роботу над постановочним планом. Обговорення постановочних планів дипломних робіт на курсі. Звіти про переддипломну виробничу практику: докладна інформація про асистентську чи постановочну практику, аналіз роботи режисера від виникнення задуму до його реалізації, оцінка роботи.

Звіт про переддипломну практику, аналіз специфіки творчої діяльності колективу, в якому здійснювалась практика.

#### Навчально-педагогічна практика

Участь у дипломному спектаклі чи шоу-видовищі (з основ акторської майстерності), підготовленому на IV курсі.

*Переддипломна практика* на всіх відділеннях естрадно-циркового училища, в естрадних колективах (професійних і самодіяльних), в музичних театрах, на телебаченні. Студент бере участь в роботі над естрадним номером та підго-



товкою спектаклю-видовища як співрежисер. Студентам нерідко доручають всю організаційну і значну частину творчої роботи над окремими номерами, спектаклями і програмами.

*База практики.* Бажано, щоб студент проходив переддипломну практику в тому концертному залі (клубі, палаці культури, студії, училищі, театральному чи естрадному колективі), де згодом він ставитиме свою дипломну роботу: синтетичний естрадний номер, естрадно-музичний спектакль чи масове театралізоване видовище.

Від ініціативи, творчої дисципліни студента, від його умінь працювати з автором, акторами і постановочною частиною залежить успіх дипломного спектаклю-видовища в даному колективі.

На п'ятому курсі обов'язковою є постановка програми в самодіяльному естрадному колективі чи в естрадно-цирковій студії. Керівництво курсу повинно забезпечити студенту необхідну консультацію, оскільки це його перша самостійна постановка.

Після переддипломної практики студент подає письмовий звіт про свою роботу і розгорнуте повідомлення перед однокурсниками.

Крім звіту, в письмовій формі подаються: режисерський примірник естрадної п'єси чи сценарію масового видовища, у постановці яких практикант брав участь, документ про випуск спектаклю чи видовища і характеристику роботи студента.

Постановка дипломної роботи (масове або естрадне видовище, спектакль у музичному театрі, музично-розважальна програма на телебаченні, естрадний спектакль, естрадний концерт, номери різних жанрів і т.д.).

Протягом десятого семестру здійснюється підготовка і постановка дипломної роботи.

Перед її захистом студент подає декану факультету і на кафедру режисерський примірник сценарію, творчу характеристику керівництва естрадного чи театального колективу, де здійснювалася постановка, протокол обговорення і прийому естрадного спектаклю чи видовища. Бажано представити також відгуки критиків у пресі.

*Захист дипломних робіт* здійснюється перед Державною

екзаменаційною комісією за наявності таких матеріалів і документів:

- літературний сценарій естрадного спектаклю чи масового видовища;
- режисерський план дипломної постановки з відображенням найважливіших елементів режисерського вирішення спектаклю чи видовища (події, виражальні засоби для створення необхідної атмосфери, темпоритми дії мізансцени, смислові і емоційні акценти, світло, музика, шуми, кіно- й відеоматеріали та ін.), з переліком виконавців, завданням для музичного керівника, балетмейстера, хормейстера, художньо-постановочної частини, звукорежисера та ін.;
- режисерський монтажний лист спектаклю чи видовища;
- світлова партитура;
- музично-шумова партитура;
- ескізи художньо-образного вирішення постановки та ескізи костюмів для учасників (тільки тих, що виготовлялися спеціально для даного спектаклю чи видовища), при необхідності подається макет;
- ноти творів, спеціально написаних для дипломної постановки;
- реферат з відображенням процесу формування режисерського задуму, всього комплексу робіт і заходів, пов'язаних з його втіленням. У рефераті необхідно розкрити такі питання:
- співвідношення творчих і організаційних завдань у роботі над постановкою естрадного спектаклю чи видовища;
- співвідношення художньо-творчих і педагогічних завдань у роботі над постановкою;
- методика репетиційної роботи з художніми масовими колективами і окремими виконавцями;
- принципи роботи з композитором, музичним керівником, балетмейстером, хормейстером, режисером кіно і фонових трибун, художником, звукорежисером, керівниками колективів, художньо-постановочною частиною;
- участь спонсорів, адміністрації області, району, міс-



та, установ культури у підготовці і проведенні спектаклю чи видовища;

— зразки афіш, програм, запрошень, буклетів, фотографій, а також рецензії в пресі.

Після захисту дипломної постановки і складання державного екзамену всі матеріали і документація подаються на кафедру.

## ЛІТЕРАТУРА

- Алексеев А.Г. Серьезное и смешное. — М.: Искусство, 1967.
- Ардов В.Е. Разговорные жанры эстрады и цирка. — М.: Искусство, 1968.
- Борев Ю.П. О комическом. — М.: Искусство, 1957.
- Брудный В.И. Обряды вчера и сегодня. — М.: Наука, 1968.
- Бейлин А.М. Аркадий Райкин. — М.: Искусство, 1965.
- Викторов А.В. Начинаем эстрадный концерт. — М.: Знание, 1974.
- Виккерс Р.Б. Юрий Тимошенко и Ефим Березин. — М.: Искусство, 1982.
- Василинина И. Клавдия Шульженко. — М.: Искусство, 1979.
- Вершковский Э.В. Режиссура массовых представлений. — Л.: Просвещение, 1977.
- Велехова Н.А. Охлопков и театр улиц. — М.: Искусство, 1970.
- Генкин Д.М. Массовые праздники. — М.: Просвещение, 1987.
- Грин М.Я. Публицист на эстраде. — М.: Искусство, 1981.
- Гершуни Е.П. Заметки о музыкальной эстраде. — Л.: Сов. композитор, 1963.
- Гершуни Е.П. Рассказываю об эстраде. — Л.: Искусство, 1968.
- Горчаков Н.М. Режиссёрские уроки Вахтангова. — М.: Искусство, 1957.
- Дземидок Богдан. О комическом. — М.: Прогресс, 1974.
- Дмитриев Ю.А. Эстрада и цирк глазами влюблённого. — М.: Искусство, 1971.
- Дмитриев Ю.А. Леонид Утёсов. — М.: Искусство, 1982.
- Довженко А.П. Собр. соч. В 4-х т. — М., 1969.
- Дамаз Ж. Увлечение мюзик-холлом. — Париж, 1960.
- Захава Б.Е. Мастерство актёра и режисёра. — М.: Искусство, 1969.
- Конников А.П. Мир эстрады. — М.: Искусство, 1980.
- Клитин С.С. Режисёр на концертной эстраде. — М.: Искусство, 1971.
- Кузнецов Е.М. Из прошлого русской эстрады. — М.: Искусство, 1958.

- Кнебель М.О. Слово в творчестве актёра. — М.: Искусство, 1954.
- Курбас А.С. Статьи и воспоминания о Л.Курбасе. — М.: Искусство, 1988.
- Кристи Г.В. Воспитание актёра школы Станиславского. — М.: Искусство, 1978.
- Лук А.Н. О чувстве юмора и остроумии. — М.: Искусство, 1968.
- Мечик Д.И. Искусство актёра на эстраде. — Л.: Искусство, 1972.
- Мочалов Ю.А. Композиция сценического пространства. — М.: Просвещение, 1981.
- Миронова М.В. и Менакер А.С. ...В своём репертуаре. — М.: Искусство, 1984.
- Мазаев А.И. Праздник как социально-художественное явление. — М.: Наука, 1978.
- Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. — М.: Искусство, 1968.
- Марков П.А. Режиссура Вл.И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. — М.: ВТО, 1960.
- Немирович-Данченко Вл.И. Театральное наследие. Статьи, речи, беседы, письма. — М.: Искусство, 1963.
- Набатов И.С. Заметки эстрадного сатирика. — М.: Искусство, 1957.
- Покровский Б.А. Об оперной режиссуре. — М.: ВТО, 1973.
- Попов А.Д. О художественной целостности спектакля. — М.: ВТО, 1959.
- Попов А.Д. Творческое наследие. — М.: Искусство, 1979.
- Ремез О.Я. Мизансцена — язык режиссёра. — М.: Искусство, 1963.
- Резникович М.Ю. От репетиции к репетиции. — К.: Абрис, 1996.
- Смирнов-Сокольский Н.П. Сорок пять лет на эстраде. — М.: Искусство, 1976.
- Станиславский К.С. Собр. соч. — М.: Искусство, 1954-1961.
- Синев Н.М. В жизни и на эстраде. — К.: Мистецтво, 1983.
- Тихомиров В.Д. Беседы о режиссуре театрализованных представлений. — М.: Сов. Россия, 1977.
- Туманов И.М. Высокая тема художника. В сборнике: Театр под открытым небом. — М.: ВТО, 1969.
- Туманов И.М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. — М.: Просвещение, 1976.
- Триадский В.А. Основы режиссуры театрализованных представлений. — М.: Просвещение, 1985.

- Товстоногов Г.А. Круг мыслей. — Л.: Искусство, 1972.
- Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. — М.: Искусство, 1984.
- Утёсов Л.О. Спасибо, сердце. — М.: Искусство, 1978.
- Уварова Е.Д. Эстрадный театр: миниатюры, обозрение, мюзикхоллы. — М.: Искусство, 1982.
- Филимонов Ю.С. Заметки о слове на эстраде. — М.: Сов. Россия, 1970.
- Чечётин А.И. Основы драматургии театрализованных представлений. — М.: Просвещение, 1981.
- Чехов М.А. Литературное наследие в 2-х т. — М.: Искусство, 1986.
- Шапировский Э.Б. Конферанс и конферансье. — М.: Искусство, 1970.
- Шоу Б. О драме и театре. — М.: Искусство, 1963.
- Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6-ти т. — М.: Искусство, 1964.
- Яхонтов В.Н. Театр одного актёра. — М.: Искусство, 1958.
- Ярон Г.М. О любимом жанре. — М.: Искусство, 1963.

*Навчальне видання*

**Валерій Павлович Зайцев**

**РЕЖИСУРА  
ЕСТРАДИ ТА МАСОВИХ  
ВИДОВИЩ**

Відповідальна за випуск *О. Рожнова*

Переклад з російської і літературна редакція *Л.П. Світайло*

Редактор *Л.В. Московченко*

Макет та верстка *Т. Корзун*

Підписано до друку 10.11.2002. Формат 84×108/32.

Папір офсетний № 1. Друк офсетний.

Умов. друк. арк. 16,0. Обл.-вид. арк. 17,2.

Наклад 1000. Зам № 2-3253

Видавництво «Дакор»

04214, м. Київ, вул. Героїв Дніпра, 69

Тел/факс: (044) 412-15-79

Web: [www.dakor.com.ua](http://www.dakor.com.ua)

E-mail: [admin@dakor.com.ua](mailto:admin@dakor.com.ua)

Свідцтво серія ДК № 215 від 10.10.2000 р.

ЗАТ «ВІПОЛ», ДК № 15

03151, м. Київ, вул. Волинська, 60