

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

А.З.ЖИТНИЦЬКИЙ

**ДРАМАТУРГІЯ
МАСОВИХ
ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ
ЗАХОДІВ**

Навчальний посібник

Харків, ХДАК, 2004

УДК 792.026(075.8)
ББК 85.34я73–1
Ж74

Рецензенти: Л.Г.Фрізман, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської та світової літератури Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С.Сковороди;
О.М.Гуторов, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії російської літератури філологічного факультету Харківського національного університету ім. В.Н.Каразіна

Ця книжка є однією з перших спроб створення навчального посібника, який повинен допомогти сценаристам-початківцям у справі оволодіння теоретичними засадами драматургії та практичними навичками сценарної творчості. Посібник може бути використаний під час вивчення курсу «Сценарна майстерність» в навчальних закладах культури. Він також може бути корисним усім, хто хоч інколи звертається до створення сценаріїв масових театралізованих заходів – учителям, вихователям, режисерам, акторам тощо.

- © А.З.Житницький, текст, 2004
- © І.Р.Хлюпіна, художнє оформлення, 2004
- © ХДАК, 2004

ISBN

«НА ПОЧАТКУ БУЛО СЛОВО...»

Євангеліє від Іоанна. Розділ I, вірш 1

«ПИШУ ВПЕВНЕНО: НА ПОЧАТКУ БУЛА ДІЯ...»

І.В.Гете. Фауст, Частина 1

ВСТУП

Ця книга є однією з перших спроб реалізації давнього задуму про учбовий посібник для сценаристів-початківців. Теоретичні положення, методичні вказівки та рекомендації, що пропонуються увазі читачів, розроблені на допомогу студентам, які вивчають курс «Сценарна майстерність» та опановують практичні навички у царині драматургічної творчості. Цей учбовий посібник створений на базі програми курсу, яка була складена викладачами кафедри мистецтвознавства ХДАК, а також програм, які використовуються у навчальному процесі фахівцями деяких інших вузів культури та мистецтв.

Вивчення найважливіших теоретичних положень сценарної творчості та одержання вкрай необхідних майбутнім фахівцям культури практичних навичок дещо ускладнюється через відсутність спеціальних підручників та іншої учбово-методичної літератури. А в існуючих працях з питань сценарної майстерності зафіксовані різноманітні погляди фахівців на роль, форму та значення драматургії масових театралізованих видовищ. Все це, безумовно, не сприяє справі формування наукових критеріїв та встановленню загальноприйнятих поглядів на проблеми сценарної творчості, які доводиться повсякденно вирішувати сценаристам, а також формуванню комплексу необхідної професійної термінології.

Термінологічна невивченість та нерозробленість призводить до плутанини навіть у назві явища, що вивчається. Ще недавно був дуже поширений відомий термін *клубна драматургія*, але навряд чи існує якась окрема, особлива драматургія у стінах палаців культури та клубів, установ та вузів, драматургія, якій притаманні неповторні, специфічні риси та якості, що не мають ніякого відношення до загальних уяв про драматургію. Вся драматургія, як рід літературної творчості, відповідає загальним правилам та вимогам. Не є виключенням і *драматургія масових театралізованих видовищ*, хоча деякі фахівці наполягають на назві *клубна драматургія*, а деякі пропонують дещо іншу назву – *драматургія театралізованих вистав*.

Викладачі, які ведуть цей курс, не ставлять собі за мету підготовку професійних сценаристів. Це, мабуть, і неможливо, бо якщо людина не має літературних здібностей, вона не буде добро писати оригінальні сценарії, але поразумітись в літературній справі вона може. Повсякденна сценарна практика доводить, що досить часто виникає потреба у професійному підході до сценарної творчості, до методики виконання сценарних творів та їх аналізу, а також у необхідних знаннях з теорії драматургії. Тому головним завданням цього навчального курсу є надання студентам необхідної інформації та виховання в них важливих практичних навичок, виховання грамотних фахівців сценарної справи, які у змозі створити літературний сценарій театралізованого масового видовища та грамотно проаналізувати роботу колег, дати потрібні рекомендації.

Курс «Сценарна майстерність» входить до блоку навчальних дисциплін усіх спеціалізацій, які потребують знання засобів створення драматургічної бази театралізованих масових видовищ з врахуванням великого досвіду, що накопичений майстрами сценарної справи.

Структура курсу перевірена багаторічною практикою викладання, а методика її не має аналогів серед методик, що використовуються в учбових Україні та СНД.

ДОДАТОК ДО ВСТУПУ,

АБО

ЧИ МОЖНА НАВЧИТИСЬ СЦЕНАРНІЙ СПРАВІ ?

Якщо сценарій театралізованого масового видовища є літературним записом всіх елементів майбутньої вистави чи свята у певній послідовності, то сценарна справа є творчим процесом, який відповідає якимось правилам та закономірностям. Та виникає питання: а чи можна взагалі навчитись цій справі?

Відомий російський драматург Олександр Червинський, який довгий час працював кінодраматургом у США і вивчав там сценарну справу, зробив

порівняльний аналіз американських підручників з сценарної майстерності та видав російською мовою їх огляд – такий собі невеличкий дайджест під красномовною назвою «Как хорошо продать хороший сценарий»[13].

«Вони там, - пише драматург про своїх американських колег, - вірять, що у цієї справи (сценарній творчості - А.Ж.) є свої правила. А ми не віримо. Тому в Америці є багато місць, де навчаються сценарній майстерності, біля двох сотен, а в нас – раз-два і все. Тому там видають підручники з цієї справи, а в нас не видають» [13. С. 3]. Пояснимо, що посилання на джерела цитування побудовані за такою схемою: перша цифра у квадратних дужках - це номер видання у переліку використаної літератури, що міститься наприкінці книги, а друга – номер сторінки, хоча в книзі О.Червинського йдеться про кіносценарії, але велика частина порад та методичних вказівок, переважна їх більшість має безпосереднє відношення і до драматургії театралізованих масових видовищ.

Отже, навчитись сценарній справі, безумовно, можна, але важкувато через те, що в нас кожен пише сценарії як хоче, як цей процес розуміє, інколи навіть нехтуючи загальними драматургічними законами. Та ось О.Червинський зауважує, що в Америці «навіть гениально задуманий сценарій ніхто не буде читати, якщо він написаний непрофесійно. Або непрофесійно продається» [13. С. 3]. Останнє зауваження, на жаль, нас не торкається зовсім, продавати сценарії ми зовсім не вміємо, але це вже зовсім інша тема.

І ось ще одна важлива думка із згаданої книжки: «Процес сценарної творчості, безумовно, може бути поділений на послідовні кроки та стадії, йдучи якими ви можете написати сценарій не тільки талановитий і емоційно захоплюючий, але й такий, що має при цьому товарний вигляд» [13. С. 5].

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

Що стосується літературної обдарованості початкуючих сценаристів, то вона ніколи зайвою не буває, але зустрічається вкрай рідко. Тому вже нехай сценаристи-початківці хоч вивчають правила сценарної справи та навчаються додержуватись їх. А там може і обдарованість в когось відкриється...

Наприкінці цього учбового посібника міститься «Малий тлумачний словник театральнo-драматургічної термінології» (С. 117-132), де пояснюються найважливіші професійні терміни.

РОЗДІЛ 1. СЦЕНАРІЙ МАСОВОГО ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО ВИДОВИЩА ЯК ХАРАКТЕРНИЙ РІЗНОВІД ДРАМАТУРГІЇ В ЦІЛОМУ ТА ОБ'ЄКТ ВИВЧЕННЯ.

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

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

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

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

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

Та ось новачки у сценарній справі, фахівці-музеєзнавці, які лише нещодавно прийшли до опанування сценарної основи експозиції, розтлумачили зміст нового для працівників музеїв терміну *сценарій експозиції*, вважаючи, що це є «літературний твір», можлива форма викладення або деталізації експозиційного задуму, документ, який створюється інколи під час *проекування експозиції*. Основу складає «сюжет», який визначається процесом сприйняття експозиції її майбутніми відвідувачами. Найважливішим завданням С.Е. /сценарію експозиції – А.Ж./ є виявлення в літературній формі внутрішнього драматизму експозиційної теми, яка виникає як результат приналежності відвідувачів до людей та подій, про яких розповідає експозиційний матеріал . . .» [44. С. 113]

1.3. ДО ПИТАНЬ ПРО ВИНИКНЕННЯ СУЧАСНОЇ ДРАМАТУРГІЇ МАСОВИХ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ВИДОВИЩ. Не вдаючись до екскурсу у стародавнє минуле, коли виникали різноманітні свята та обряди – релігійні, трудові, календарні видовища, що мали свою, перевірену часом драматургію, звернімось до відомих джерел драматургічної першооснови сучасних масових театралізованих заходів. Так, наприклад, дехто з майстрів цієї справи вважає, що цей різновид драматургії з'явився як результат поширення театралізованої концертної діяльності останніх часів. Уважне дослідження цього питання

доводить, що театралізація з'явилась не лише у професійній концертній діяльності, але і в аматорській, дорослій та дитячій, навіть у спорті. З цієї концертної театралізації та специфічних особливостей деяких виконавських колективів та окремих виконавців почали виникати різноманітні види та жанри сучасних театралізованих видовищ.

Заради об'єктивності оцінки всіх процесів генезису та еволюції цього різновиду сценарної літератури слід додати, що велике значення для розвитку її мало існування досить тривалий час за радянську добу так званих агітаційно-художніх бригад, всіх цих «Живих газет» та «Синіх блюз». Сьогодні цей заідеологізований тип видовища викликає у більшості глядачів вкрай негативне ставлення та часто-густо саркастичну посмішку. Всі принципи роботи агітбригад та їх вистави цілком пішли в минуле, зникли, як і деякі інші реалії ідеологічного мислення. Але досить довгий час все це існувало, аналізувалось, «підгодовувалось» так званими «каркасними» сценаріями та різноманітними вказівками та рекомендаціями. І тому, мабуть, багато чого з досвіду агітбригадівців в плані формальної побудови сценарних творів може бути використане сценаристами і сьогодні.

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

зорове сприйняття сильніше за слухове через те, що дію, яка має лише форму слова, глядач сприймає погано.

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

1.5. ДІЯ В СЦЕНАРІЇ. Майже всі теоретики драматургії приділяють велику увагу проблемі сценарної дії. Всесвітньо відомий фахівець у справі теорії драми Д.Г. Лоусон, посилаючись на думку свого колеги С.Д.Ервіна, доречно зауважує з цього приводу таке: «Коли драматург говорить про дію, він не має на увазі суєту чи чисто фізичний рух: він має на думці розвиток та зростання» [19. С. 113].

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

1.6. РЕЖИСЕРСЬКЕ БАЧЕННЯ СЦЕНАРІЮ. Сценарист масового театралізованого видовища обов'язково повинен закладати у сценарій, у драматургічну першооснову вистави-видовища, і так зване режисерське бачення. Це повинно відбуватися не лише тоді, коли самі постановники виступають на сценарній ниві, що досить частенько трапляється, бо ж режисери повинні добре знати закони, за якими створюються та функціонують драматургічні твори. Але, як це не прикро, режисери не завжди літературно обдаровані. Тому часто-густо сценарії, що зроблені режисерами, бувають

схожими на технічний запис, на режисерську експлікацію або на такий собі план-каркас майбутнього сценарію. Мабуть через те найкращі сценарні роботи створюються тоді, коли професійний режисер та професійний сценарист працюють разом, обмірковуючи всі дрібниці сценарного плану, всі його позиції /див. розділ 5/, коли режисер має чітке уявлення про драматургічний задум, та навпаки.

1.7. ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЕЛЕМЕНТ СЦЕНАРІЮ.

Сценарист не повинен заперечувати тому, що під час реалізації його драматургічного задуму режисер та виконавці інколи звертаються до неочікуваної імпровізації. Будь-яка імпровізація, навіть порушення послідовності окремих елементів сценарної структури або використання якихось інших несподіванок, якщо вони не порушують загального авторського задуму, драматургічної концепції сценариста, можуть піти на користь майбутньому видовищу. Саме тому упереджене несприйняття імпровізації є, мабуть, проявом непрофесійності, слабкості сценарної структури. Зрозуміло, що включення до театралізованого масового видовища необхідних елементів імпровізації допомагає насиченню сценічної дії необхідним додатковим матеріалом.

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

РОЗДІЛ 2. СЦЕНАРІЙ ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО МАСОВОГО ВИДОВИЩА ТА ТЕАТРАЛЬНА П'ЄСА: РИСИ СХОЖОСТІ ТА ВІДМІННОСТІ

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

2.1. **РИСИ СХОЖОСТІ СЦЕНАРІЮ ТА П'ЄСИ.** Як вже говорилось вище, сценарні твори є одним з найпоширеніших різновидів драматургії. Тому чи слід вважати, що між сценарієм масового театралізованого заходу та звичайною театральною п'єсою немає ніякої відміни або що вони зовсім несхожі один на одну? Мабуть істина у цьому випадку, як і завжди, міститься десь посередині.

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

Отже, назвемо їх:

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

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

в) сценарій та п'єса мають і той же механізм стимулювання сценічної дії – *конфлікт*, драматичну боротьбу, зіткнення ідей. Безумовно, існують риси відмінності між варіантами конфліктів у сценаріях та п'єсах (див. розділ 2.2), але всі різновиди конфлікту мають спільну природу, однакове походження та мету;

г) сценарій та п'єса повинні мати дуже важливий структурний елемент, яким є так званий *художній образ* (інакше кажучи - сценарний хід), в якому зосереджена ідейно-художня спрямованість твору (див. розділ 5.10);

д) сценарій та п'єса в однаковій мірі вимагають від сценариста (драматурга) професійної *літературної майстерності* великого гатунку;

є) сценарій та п'єса повинні підіймати найголовніші, найактуальніші *проблеми* морального, філософського, ідейно-соціального, побутового,

особистого характеру. І якщо всі ці проблеми не є актуальними і вагомими, то вони можуть і не стати основою відповідного драматургічного твору, або стати основою непрофесійного, нецікавого твору;

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

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

2.2. РИСИ ВІДМІННОСТІ СЦЕНАРІЮ ТА П'ЄСИ. Не дивлячись на те, що сценарій та п'єса багато в чому схожі, вони мають і багато відмінностей; особливо відрізняються від п'єс сценарії, які побудовані на документальному матеріалі, вони мають деякі специфічні риси.

Які ж саме відмінності мають сценарій та п'єса? Назвемо їх:

а) сценарій відрізняється від п'єси тим, що у театральній п'єсі увесь літературний матеріал є авторським, є *вигадкою*, а в багатьох сценаріях використовуються справжні *документи*, участь у заході приймають справжні учасники подій, про яких йдеться, тобто задачею сценариста є організація за правилами існування драматургії не лише різноманітного художнього матеріалу, але й матеріалу документального;

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

в) сценарій відрізняється від п'єси тим, що він є прикладом так званої *одноразової* драматургії, бо через конкретність матеріалу та його чітку тематичну спрямованість сценарний твір, який вже один раз був поставлений,

не може бути повторений точнісінько, без якихось виправлень та доповнень. З цього правила не робиться винятків навіть тоді, коли масовий захід повторюється на тій же самій сцені. Справа в тому, що глядачі в залі будуть вже інші, захід відбуватиметься в інший день, а можливо і в трохи інших конкретних обставинах чи настрої, а все це треба обов'язково враховувати, подаючи документальний матеріал. Всі ці особливості аудиторії і складаються певним чином у так звану «*прив'язку*» (див. розділ 5.14) сценарію до конкретної аудиторії.

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

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

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

г) сценарій відрізняється від п'єси тим, що він побудований на специфічному різновиді драматичного *конфлікту*, тобто суперечка з основної проблеми полягає не в протиставленні та боротьбі окремих дійових осіб, якихось людських гуртів чи таборів, а в протиставленні документів, справжніх фактів та подій, різних шарів інформації (див. розділ 5.9) у відповідності із специфікою конфліктної сценарної ситуації;

д) сценарій відрізняється від п'єси тим, що він, як правило, розраховується на **більшу кількість виконавців**, порівняно з п'єсою, та на **масового глядача**: якщо глядачами масового театралізованого заходу буває інколи сотня-друга глядачів, інколи і набагато більше. Щодо театру, то там йдеться про декілька сотень глядачів. Маються на увазі глядачі однієї вистави.

Глядачі масового видовища інколи бувають не тільки пасивними глядачами, вони часто-густо приймають безпосередню участь у театралізованій дії. В театрі це не відбувається майже ніколи;

е) сценарій відрізняється від п'єси тим, що найчастіше замість сюжету у сценарії діє особлива чітка структура, яка організує весь художньо-документальний матеріал – це так званий **сценарний хід** (інакше кажучи – художній образ). Цей самий художній образ в театральній п'єсі існує у більш вільній формі, а сценарний хід, що використовується у театралізованих масових заходах на документальному матеріалі, має більш чіткі та конкретні форми прояву (див. розділ 5.10);

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

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

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

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

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

РОЗДІЛ 3. РІЗНОВИДИ СЦЕНАРІЇВ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ МАСОВИХ ЗАХОДІВ

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

3.1. РІЗНОВИДИ СЦЕНАРІЇВ: СЦЕНАРІЇ ОРИГІНАЛЬНІ ТА КОМПЛЯТИВНІ

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

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

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

б) *збірні, або компілятивні* сценарії – це, як видно з самої назви цього різновиду, є твори, які складаються з фрагментів інших творів чи які створенні за запозиченою структурою, навіть інколи – з фрагментів вже готових чужих сценаріїв, якщо ці фрагменти хоч умовно *прив'язані* (див. розділ 5.14) до нової аудиторії. Серед деякої частини авторів таких сценаріїв та фахівців-теоретиків поширена дещо помилкова думка про те, що компілятивна драматургія є якоюсь другорядною, що вона не має права на існування. Справа, мабуть, полягає в тому, що коли компілятивний сценарій буде виконаний неграмотно, то тоді він, і справді, не буде мати права на існування.

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

Особливою рисою компілятивних сценаріїв є таке: твори різних авторів, що використовуються сценаристом як сценарний матеріал, безумовно змінюються якісно, бо використовуються найчастіше фрагментарно – уривками, окремими діалогами чи монологами, або окремими рядками чи ідеями... Такий засіб використання чужих творів певною мірою змінює якість

цих творів та їх вплив на глядачів, бо навіть талановиті вірші чи проза, які використані невміло, недоречно, не впливають на глядачів, або впливають не так, як треба.

3.2. РІЗНОВИДИ СЦЕНАРІЇВ: СЦЕНАРІЇ ТЕМАТИЧНІ ТА СЮЖЕТНІ.

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

а) *тематичні* сценарії – це сценарні твори, яких у драматургії масових театралізованих видовищ переважна більшість. Це сценарії, в яких відсутній наскрізний сюжет, а функції єдиного конструктивного елемента, що зв'язує всі частини та деталі сценарію, виконує наскрізна тема. Вказаний різновид сценаріїв дійсний до всіх жанрів сценарних творів, що мають документальне підґрунтя. В них відсутній персоніфікований конфлікт, а конфліктна ситуація побудована зовсім іншим чином [див. розділ 5.9].

б) *сюжетні сценарії* – це сценарні твори, в яких присутній наскрізний сюжет та персоніфікований конфлікт. Такі сценарії зустрічаються у практиці лише інколи. Процес створення сценаріїв такого типу та методика роботи майже нічим не відрізняються від аналогічної роботи над театральною п'єсою чи будь-яким іншим різновидом драматургічного твору, що побудований на звичайному сюжеті. До найпоширеніших варіантів сюжетних сценаріїв мають відношення дуже розповсюджені сценарії дитячих новорічних ялинкових свят, «капусників», естрадних оглядів тощо.

3.3. РІЗНОВИДИ СЦЕНАРІЇВ: СЦЕНАРІЇ ХУДОЖНІ ТА ДОКУМЕНТАЛЬНІ. Сценаристу-початківцю вкрай потрібно також мати чітке уявлення про існування ще двох типологічних різновидів сценаріїв масових театралізованих видовищ, різниця між якими залежить від характеру

використаного сценаристом матеріалу – це так звані *художні* та *документальні* сценарії:

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

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

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

Рекомендації та поради щодо збирання та методики обробки сценарного матеріалу для сценаріїв обох типів подаються у цьому посібнику [див. розділ 4.2].

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

а) *перелічувальні* сценарії – це, як правило, слабкі, непрофесійні твори, в яких все, що відбувається за задумом сценариста, не описується, а лише називається, перелічується. Інколи ці сценарії більше нагадують чи то режисерську експлікацію, чи то постановочний план, де вказується все те, що

що промовляють персонажі, але майже відсутні авторські ремарки, а коли вони є, то носять характер технічних записів, містять в собі різні необхідні режисерам речі – скажімо, назви чи марки світлової чи звукової апаратури, різноманітної сценічної машинерії тощо. На жаль, в більшості сценаріїв такого роду, що складаються, головним чином, з прямої мови, майже відсутня драматургічна логіка подій, нема мотивування послідовності цих подій та вибору дійових осіб. Також у перелічувальних сценаріях практично відсутні авторські погляди на сценічну дію. Ось чому такий сценарій не може бути названий літературним твором;

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

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

3.5. РІЗНОВИДИ СЦЕНАРІЇВ: СЦЕНАРІЇ ТИПОВІ АБО КАРКАСНІ. Завершуючи аналіз типологічного ряду сценаріїв масових театралізованих видовищ, які існують у практиці сучасної сценарної творчості, звернемося до так званих *типових*, або *каркасних* сценаріїв.

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

Зміст «каркасної» структури сценарію полягає в тому, що у такому сценарії передбачені особливі місця для введення якогось конкретного місцевого матеріалу. Ці особливо обговоренні авторами «пусті» місця у сценарній практиці зветься «кишенями». Той, хто працює за цим сценарієм, той, хто відповідає за проведення того чи іншого заходу за таким сценарієм, повинен знайти конкретний місцевий матеріал, який стосується безпосередньо певної аудиторії, і «вкласти» всі ці прізвища, цифри, факти у передбачені авторами «кишенькового» сценарію місця. Таким чином, сценарій, що не має такої конкретної прив'язки, який не має відношення ні до кого, це зовсім не сценарій, а лише сценарна схема, напівфабрикат. Більш детально про значення «прив'язки» та її методику йдеться у спеціальному розділі цієї книги [див. розділ 5.14].

Звідки взагалі беруться типові сценарії, хто їх пише? Справа в тому, що навіть сценарист-аматор не створює сценарії на всяк випадок, без замовлення чи реальної адреси, тобто без «прив'язки». Та нещодавне наше радянське минуле вимагало від сценаристів створення особливого типу сценаріїв, ні на кого конкретно не разрахованих. Ці сценарії друкували культурно-освітні журнали, їх випускали збірками та окремими виданнями, їх широко розповсюджували по культосвітніх установах, де вони досить часто сприймалися як готовий до вжитку сценарний варіант, хоча і були лише драматургічною сировиною, чимось на зразок сценарних «консервів». Більшості людей, які використовували ці сценарії, не вистачало знань теорії та практики сценарної справи, щоб зрозуміти, в чому саме полягає незакінченість вказаних опусів. А створювалися вони на замовлення різних методичних центрів та будинків художньої самодіяльності, розповсюджувались, головним чином, у провінції.

За допомогою «каркасних» сценаріїв дещо полегшувалось професійне буття організаторів найрізноманітніших масових театралізованих заходів. Але водночас дехто звикав до такого собі сценарного утриманства. На всяк випадок десь створювалися сценарії з будь-якого приводу. В такому становищі були свої

плюси та мінуси: плюс – це майже готовий (дехто вважав, що зовсім готовий) сценарій, бери та створюй видовище без головного болю, а мінус – це те, що люди, які зовсім не розуміються у сценарній справі, так і не мали змоги розібратись у практичній драматургії. Тому і досі ще де-не-де позіхають по тих часах, коли зверху надсиляли сценарії. І тому на сценарії інколи дивляться як на щось другорядне, не головне. Але доба «каркасних» опусів вже відійшла у минуле.

РОЗДІЛ 4. НАЙГОЛОВНІШІ ЕТАПИ РОБОТИ НАД СЦЕНАРІЄМ МАСОВОГО ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО ЗАХОДУ

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

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

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

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

4.1. СКЛАДАННЯ СЦЕНАРНОГО ПЛАНУ. Деякі сценаристи-практики кажуть про існування такого собі етапу обміркування сценарного

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

Оскільки коментар до всіх позицій сценарного плану містить в собі ґрунтовний аналіз вимог до сценарного твору і має досить великий обсяг, то він виділений у окремий розділ, в якому приділяється велика увага теоретичним засадам сценарної справи. Тому аналіз всіх положень запропонованої схеми здійснюється у наступному розділі [див. розділ 5].

4.2. ЗБИРАННЯ СЦЕНАРНОГО МАТЕРІАЛУ. Для створення кожного сценарію масового театралізованого видовища автор збирає найрізноманітніший матеріал – документальний та художній, літературний та образотворчий, звуковий та музичний тощо. Саме через його барвистість матеріал майбутнього сценарію, а згодом і драматургічне першоджерело видовища, одержують яскраво визначений синкретичний характер.

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

а) *сценарний матеріал* найчастіше складається з таких дуже поширених елементів:

прозових та віршованих творів різних жанрів та тематичних напрямків одного або різних авторів, цілком та у фрагментах;

музичних творів різних жанрів та напрямків, одного або різних авторів, цілком та у фрагментах;

документальних текстів будь-якої спрямованості, цілком та у фрагментах;

репродукцій творів образотворчого мистецтва або фотографій різних жанрів та тематичних напрямків одного або різних авторів, цілком та у фрагментах;

кіноматеріалів, переважно фрагментів художніх, документальних та науково-популярних фільмів одного або різних авторів, різних жанрів та напрямків;

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

пам'яток матеріальної культури минулого та сучасності або їх зображення у будь-якій техніці;

сценічного світла та звуку всіх можливих варіантів.

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

б) *джерела одержання сценарного матеріалу*, без якого сценарій написати не можна, взагалі перелічити важко, бо інколи вони можуть бути вкрай несподіваними. Необхідний авторові матеріал можна одержати де завгодно, але найпопулярнішими джерелами є такі: літературні твори, твори багатьох інших видів мистецтв, всі існуючі різновиди засобів масової інформації, тобто газети, часописи, передачі радіо та телебачення, кіномистецтво, театр, музеї та архіви, сьогодні вже Інтернет, але найважливішим життєвим джерелом одержання необхідної інформації є спілкування з безпосередніми учасниками подій, про які буде розповідатися в сценарії, їх спогади, запропоновані ними документи, листи, фотографії тощо;

в) *як збирають сценарний матеріал*. Існує чимало варіантів збору сценарного матеріалу та методичних рекомендацій з цього питання. Спробуємо назвати та прокоментувати найвідоміші методики збирання та нотування

потрібних сценаристові одиниць інформації. Щодо назв цих методичних засобів, то вони носять умовний характер.

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

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

3. **Засіб графіково-табличний.** Зміст цього засобу полягає в тому, що сценарист розкреслює у відповідності з позиціями сценарного плану [див. розділ 5.2.] великі графіки чи таблиці на аркушах креслярського паперу (ватман, напівватман тощо), а потім вписує у ці таблиці необхідні відомості. Засіб цей, безумовно, вкрай наочний, але дуже складний, бо потребує багато часу для свого виконання, а потім ще й незручний у використанні, аркуші цідесь потрібно розкласти чи повісити, вони незручні для ретельного вивчення та внесення потрібних змін у процесі роботи над сценарієм.

4. **Засіб картковий або картотечний.** Згідно методики використання цього пристосування сценаристові треба підготувати деяку кількість паперових карток, бажано розміром з усім добре відому бібліографічну картку. Їх можна нарізати з паперу будь-якої якості, навіть вже використаного з одного боку. А

потім, маючи у кішені, сумці або у портфелі невеличку картонну коробочку з цими картками, можна спокійно збирати потрібний матеріал.

Найголовніша умова використання цього засобу полягає у тому, що на кожну картку записується лише **один** факт, **одне** прізвище, **одна** дата або бібліографічні відомості про **одне** видання, взагалі запис робиться про щось **одне**. Тоді всі записи на картках, які сценарист робить зовсім не в потрібній йому послідовності, можна якось перекласти, перетасувати, розташувати у послідовності, яка уявляється авторові зручнішою. А якщо на карточці будуть зафіксовані, скажимо, **дві** одиниці інформації замість **однієї**, то знайти їм необхідну послідовність буде важче чи зовсім неможливо, бо таку картку вже треба буде різати навпіл.

Маючи якусь кількість вірно заповнених карток, їх можна розкласти як треба авторові, а зміст цих карток у сумі складає умовну схему майбутнього сценарію.

Зручність та логічність цього засобу збирання сценарного матеріалу, що розроблений викладачами кафедри мистецтвознавства Харківської державної академії культури, перевірені багаторічною практикою викладання курсу «Сценарна майстерність» у ХДАК.

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

А коли починається процес збору потрібного авторові матеріалу? Лише після того, як автор сформулює для себе перші варіанти дефініцій теми, ідеї,

конфлікту, жанру, сценарного ходу тощо, тобто після створення сценарного плану;

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

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

Якщо інформації **багато**, то слід чекати зниження активності сприйняття глядачами усього видовища, їх стомлення та, як результат – їх байдужості до того, про що йдеться. Тому перевантаження сценарію – це наслідок або непрофесійності сценариста, або результат наївного бажання вмістити в один-єдиний сценарій все, що знає і вміє автор. В цих випадках сценарний матеріал, якого було б достатньо для кількох сценаріїв, силоміць вштовхується в один – і він втрачає все: структуру, форму, зміст.

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

використаність. Недостатня інформація, відсутність потрібної кількості матеріалу викликає негативну глядацьку реакцію.

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

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

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

Умовно всі документальні факти можна поділити на **позитивні** та **негативні**. У цьому розподілі мається на увазі морально-етична та емоційна оцінка вказаних фактів. Практика сценарної справи доводить, що негативні факти подавати легше, запам'ятовуються вони глядачами краще. Щодо специфічних драматургічних труднощів у справі показу позитивного матеріалу, то заважає тут, перш за все, відсутність гостроти ситуації, тобто конфлікту, драматургічної боротьби, яка є обов'язковим елементом кожного сценарного твору. А у позитивному матеріалі конфлікт має особливий, закритий характер,

він існує не в формі традиційних взаємовідносин персонажів, а виявляється через переборення різних життєвих перешкод у долі реальної людини – і це створює дію, саме те, без чого не буває театралізованого видовища.

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

В спеціальній літературі зустрічаються спроби точного аналізу процесу опрацювання документального матеріалу сценарію згідно з формулою **факт – задум – рішення**. Діє ця формула таким чином: спочатку іде накопичення фактів, їх аналіз та оцінка, вибір найважливішого, потім настає черга творчої інтуїції, а вже наприкінці іде реалізація творчого задуму. Ніякого відкриття у цих спостереженнях немає, є лише спроба формулювання загальновідомого. Тому особливий наголос робиться на творчій, неквапливий підбір потрібних фактів, які готують поле діяльності.

Усю купу сценарного матеріалу, який зібраний сценаристом, можна приблизно поділити на **обов'язковий** та **факультативний** (тобто той, що вводиться в сценарну структуру виключно за бажанням автора) матеріали. Факультативний матеріал не є матеріалом другорядним, а лише таким, який логіка сценарної творчості не вимагає використати обов'язково. Наприклад, у кожному новорічному святі участь таких персонажів, як дід Мороз, Снігуронька, навіть сама новорічна ялинка вважаються обов'язковими. Вибір інших персонажів та складових елементів новорічної казки – це вже факультатив, справа автора. Сценарист повинен весь зібраний матеріал

поділити на дві вищезгадані категорії та зробити їх перелік, який під час роботи над сценарієм повинен бути перед очима сценариста, щоб він чогось важливого не забув.

Сценарний матеріал слід збирати з деяким запасом, його повинно бути трохи більше, ніж потрібно, щоб дати авторові змогу вибору та драматургічного маневру. І в той же час одним з найважливіших факторів професійності сценариста вважається вміння автора відмовитись від деякої частини накопиченого, навіть вже обробленого матеріалу та окремих фрагментів вже готового сценарію заради більшої компактності та якості сценарію.

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

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

4.3.СТВОРЕННЯ ТВОРЧОЇ ЗАЯВКИ НА СЦЕНАРІЙ. Сценарист, який одержав творче завдання на створення майбутнього сценарію масового театралізованого заходу, може ознайомити замовника зі своїм задумом за допомогою так званої *творчої заявки* на сценарій.

Для чого потрібна творча заявка на сценарій? Спробуємо охарактеризувати це явище, необхідність в якому дуже велика... Працюючи над створенням творчої заявки, сценарист має дві важливі мети: по-перше, він повинен зробити творчу розробку, перший начерк свого драматургічного

здуму в більш-менш закінченому вигляді, а, по-друге, він повинен розпочати ділові відносини із замовником, бо наявність творчої заявки – це вже достатня підстава для заключення авторського договору на сценарій та його авансування.

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

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

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

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

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

здуму із замовником та коректування заявки дає сценаристові змогу розпочати роботу безпосередньо над сценарієм. Затвердження творчої заявки замовником – це свідоцтво того, що драматург обрав вірний шлях.

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

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

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

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

Декілька прикладів можливої заявки надаються у додатку до цієї книги – у додатку 1 та 2.

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

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

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

На ці питання можна дати чітку відповідь: формою літературної фіксації сценарію є *пряма мова* персонажів (усі репліки, монологи та діалоги), а також *ремарки* (авторські вказівки всіх різновидів). У ці дві форми перекладається згодом весь художній та документальний сценарний матеріал, бо, за точним висловом відомого теоретика цього різновиду драматургії Д.М.Генкіна, «драматургічна обробка життєвого матеріалу є його організація за законами драматургії» [6. С. 91].

У сценарії, як у звичайній театральній п'єсі, на початку повинен бути перелік дійових осіб (вимоги до цього переліку див. у розділі 5.8), а потім вже іде звичайний драматургічний текст.

Сценарій будь-якого тематичного напрямку та жанру не повинен, як це інколи трапляється в деякого з початкуючих сценаристів, уявляти з себе нескінченні монологи та діалоги при майже повній відсутності авторських вказівок на характер сценічної дії, на те, що відбувається. Такий драматичний

«напівфабрикат», де автор більше має на увазі, ніж пише, аж ніяк не може вважатись літературним сценарієм. Все, про що автор сценарію не написав, а лише натякнув або що лише припустив, про що лише подумав, ніхто не повинен брати до уваги, бо має вагу лише написаний драматургічний текст.

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

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

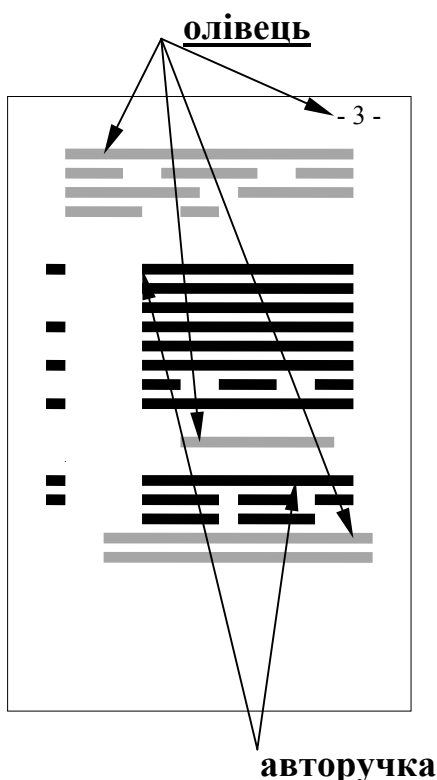
А чи існують в цій справі особливі секрети? Остаточним результатом роботи сценариста все ж таки є чистовий варіант, а не чорнетка. Воно так, але від грамотної чорнетки залежить успіх остаточного варіанту. Тому ж перейдемо до особливої методики складання саме чорнетки.

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

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

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

Всі ремарки, які мають відношення до тексту, що буде промовлятися, вписуються зверху, знизу та можливо десь посередині, але вже *олівцем*. Загальна наскрізна нумерація аркушів чорнетки робиться також олівцем, бо саме олівцевий запис досить легко стерти та замінити у разі потреби. Окремий мікроепізод, таким чином, легко переставити на інше місце, вилучити з рукопису або додати до нього.



Така методика створення чорнетки сценарію для переважної більшості початківців незвична, але вона дає авторові змогу обійтись без численних виправлень та зробити текст чистим та зрозумілим. У запропонованому варіанті методики чорнетка буде мати акуратний вигляд, що значно полегшить подальшу роботу над нею.

Але якщо монолог або вірш, будь-який текст, що складає основу

мікроепізоду, не буде вміщуватись на одному аркуші, то такий запис розміщується на двох-трьох аркушах, але таким чином, щоб на першому аркуші залишилась вільною (тобто для олівцевих записів) верхня частина аркуша, а на останньому – нижня.

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

4.5. СТВОРЕННЯ ОСТАТОЧНОГО (ЧИСТОВОГО) ВАРІАНТУ СЦЕНАРІЮ. Заключним етапом роботи сценариста є створення *остаточного (чистового)* варіанту сценарія. Методика роботи на цьому етапі традиційна, ніякої нової чи незвичної методики тут не існує.

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

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

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

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

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

Міністерство культури і мистецтв України

Нижче розміщується повна назва навчального закладу:

Харківська державна академія культури

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

Факультет театрального та кіно-, телемистецтва

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

Кафедра мистецтвознавства

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

Сценарій дитячого новорічного свята

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

У лапки назва сценарію береться лише у окремих випадках, а зовсім не завжди, як вважає дехто. Про ці випадки у написанні назви йдеться у розділі цієї книги, що присвячений назві сценарію (див. розділ 5.16).

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

Сценарій літературно – музичної композиції

Можливий варіант жанрового визначення сценарію може виглядати таким чином:

Літературний сценарій концерту

(свята, «капусника» тощо)

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

Свято зустрічі зими

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

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

**Учбова робота з курсу «Сценарної
майстерності» студента (– тки)
2 курсу, спеціалізація «Режисер
масових видовищ», факультет
режисерсько – хореографічний, група 1 м
Светлани Петрівни Іванової**

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

**Педагог – кандидат мистецтвознавства,
доцент О.І.Петров**

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

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

3. Коли прізвище стоїть у документі;

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

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

Харків – 2004

Рекомендується написання цієї інформації окремими рядками, а саме:

Харків

2004

Досить розповсюджене останнім часом вживання літер М поруч з назвою міста та Р поруч з датою (м. Харків, 2002 р.) ніякими правилами не передбачене. Це лише прикра традиція, додержуватись якої не слід.

РОЗДІЛ 5. МЕТОДИКА СТВОРЕННЯ СЦЕНАРНОГО ПЛАНУ

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

Методика, що пропонується нижче, розроблена викладачами кафедри мистецтвознавства Харківської державної академії культури і перевірена практикою викладання на протязі чверті століття. Навчання студентів за цією методикою давало досі лише позитивні результати.

5.1. СХЕМА СЦЕНАРНОГО ПЛАНУ. Під час створення сценарного плану суттєву допомогу сценаристові може надати так звана *схема сценарного плану*, яку інколи називають *сценарною розробкою*. Ця схема уявляє з себе перелік питань, на які сценаристові треба дати письмові відповіді. Якщо ці відповіді будуть надаватись в усній формі, то це не сприятиме одержанню необхідного результату, бо ж незафіксовані письмові відповіді відразу забуваються. Взагалі дуже важко дати усно коротке та чітке формулювання

якогось поняття, а якщо не записати його, то через хвилину-другу ми вже не в змозі повторити вигадане. Тому *обов'язковою умовою* роботи над сценарним планом є *письмовий варіант* відповідей на питання вказаної схеми. Саме сума цих відповідей і складає бажаний *сценарний план*.

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

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

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

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

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

1. Тема сценарію.
2. Ідея сценарію.

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

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

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

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

Обмірковуючи тему конкретного твору, сценарист повинен пам'ятати про первісний зміст цього старогрецького слова – тема: те, що **покладено в основу**. Не слід забувати і про дещо інший погляд на формулювання теми, з якого виходить, що тема твору – це відповідь на питання, **про що** йдеться у тому чи іншому творі. Взагалі формулювання теми повинне складатися з двох частин,

де на першому місці завжди знаходиться дефініція головної проблеми, яка розглядається автором в його творі, а на другому – вказівки на конкретний життєвий матеріал, на обставини, в яких повинне відбуватися розв’язання вказаної проблеми. А тому таке формулювання теми, в якому присутня лише одна з двох частин (найчастіше це перша половина – проблема), не може вважатися повною. Інколи сценаристи-початківці формулюють тему сценарію як лаконічне викладення тематичного напрямку твору (наприклад, кохання, зрада, творчість тощо), що слід вважати помилковою, хибною тенденцією.

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

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

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

5.4. ІДЕЯ СЦЕНАРІЮ. Що таке ідея драматургічного твору? Це емоційний висновок з творчого задуму літератора. Цей термін також старогрецького походження і його первісний зміст – *поняття*, або ще *уявлення*. Щодо формулювання ідеї, то вона нібито відповідь на питання *нащо*,

для чого, заради чого створений той чи інший твір та яка в ньому головна думка.

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

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

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

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

5.5. ОСНОВНІ ЕПІЗОДИ СЦЕНАРІЮ. В сценарній справі існують чіткі закономірності поділення сценарної структури на окремі частини, або **епізоди**. Дехто, мабуть, вважає цю роботу рутинною, нетворчою, хоча вона, на думку автора відомого «Словаря театра» П.Паві, «не є хибною та некорисною теоретичною роботою, яка руйнує враження від цілого... це усвідомлення того, як створений твір, який його сенс» [29. С. 71].

Поділення майбутнього сценарію на окремі епізоди залежить від того, що ми маємо за епізод. Думки фахівців з цього приводу збігаються: кожний епізод

має бути закінченим фрагментом сценарію, тобто такою його частиною, яка має самостійні початок, середину та кінець. Широко розповсюдженим є уявлення про те, що, як зауважив О.І.Марков, «епізод створює сукупність інформації, які об'єднані поміж собою тематично та зв'язані сюжетно» [20. С.77], або, інакше кажучи, епізод сценарію повинен мати у своєму складі *подію*.

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

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

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

Максимальною можна вважати ту кількість епізодів, яка потрібна авторові, але фахівці наголошують на *десяти* головних епізодах. Якщо виходити з того, що середня тривалість звичайного театралізованого видовища коливається від 60 до 90 хвилин, а дві години сценічної дії без перерви – це занадто, то на один з десяти епізодів припадає по 6-9 хвилин. Інколи цього часу для показу одного епізоду вистачає, а подекуди – ні. А якщо кількість

сценарних епізодів збільшити, то це може привести до миготіння в очах глядачів. Ось чому оптимальною, тобто найзручнішою та найлогічнішою з усіх боків, слід вважати кількість епізодів від чотирьох-п'яти до семи-восьми. Це неодноразово перевірено на практиці.

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

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

Блочна побудова сценарію. В деяких сценаріях масових театралізованих заходів діє подвійне розподілення сценарного матеріалу на структурні одиниці: спочатку відбувається розподіл на окремі епізоди, а потім декілька епізодів складають у так званий **тематичний блок**. Епізоди об'єднуються за якоюсь спільною ознакою: за темою, за жанром, за настроєм, за напрямком тощо.

Найчастіше блочна побудова зустрічається у сценаріях концертів: скажімо, у таких сценаріях можуть поряд існувати блок класичних номерів (балетних, інструментальних, вокальних тощо), блок естрадних номерів (теж досить різноманітних за жанрами), блок номерів народної тематики або група номерів у дитячому виконанні. Такі блоки, або групи номерів, інколи зустрічаються у сценаріях літературних монтажів, літературно-музичних монтажів тощо. Автор сценарію сам вибирає потрібну йому структурну одиницю – чи то номер або епізод, чи тематичний блок епізодів та номерів.

5.6. ТЕМИ ОСНОВНИХ ЕПІЗОДІВ. Після того, як сценарист визначить основні епізоди, встановить їх кількість та послідовність, йому конче потрібно визначити тематичну спрямованість кожного окремого епізоду сценарію, сформулювати зміст кожної події, на яких побудовані епізоди. Методика створення цих формулювань повністю відповідає методиці формулювання теми сценарію в цілому (див. розділ 5.3). У цьому випадку окремий епізод сценарію виконує роль самостійного мікросценарію.

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

5.7. КОМПОЗИЦІЯ СЦЕНАРІЮ. Термін *композиція* у значенні *побудова*, або *структура*, став широко вживатися фахівцями лише у ХІХ сторіччі. До того це явище звалося будь-як, наприклад, відомий французький вчений та письменник Д.Дідро називав структуру драми *планом*.

В теорії драми завжди існували два композиційні варіанти – це *зовнішня композиція* та *внутрішня композиція*.

5.7.1. Зовнішня композиція не потребує ретельного аналізу, вона може бути проведена шляхом елементарного перегортання сторінок, читання сценарію. Аналогічний аналіз звичайної театральної п'єси може показати, з якої кількості дій (актів), картин, сцен та явищ складається той чи інший драматургічний твір. В сценаріях масових театралізованих заходів

структурними одиницями композиції, як відомо, є або епізоди, або блоки епізодів. Таким чином, досить перегорнути, уважно роздивитись сторінки сценарію – і його зовнішня композиція становиться наочною. В дуже поширених концертних сценаріях, як вже зауважувалось вище, структурними одиницями сценарію стають або концертні номери, або блоки таких номерів.

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

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

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

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

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

початковій частині заходу. До експозиційних матеріалів слід віднести також *афіші* усіх типів, *запрошення*, а інколи ще і *програми* видовища.

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

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

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

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

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

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

4. *Кульмінація.* Цей відрізок сценарної структури завжди сприймається як найвищий рівень, вершина тощо. А тому кульмінацією завжди називають мить найвищої напруги всіх фізичних та моральних сил дійових осіб, мить найвищого емоційного піднесення та найбільшого загострення драматургічного конфлікту. За думкою теоретика драматургії Д.Г.Лоусона, «кульмінація – це основна подія, яка викликає зростання дії» [19. С.347]. Кульмінаційний епізод сценарію завжди будують таким чином, щоб подальше напруження, подальше збільшення емоційного загострення було б неможливо. В сценаріях масових театралізованих видовищ кульмінацією найчастіше з'являються або мить

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

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

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

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

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

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

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

7. Композиція чи архітектоніка? До питання про деяку термінологічну невизначеність. Закінчуючи розмову про композицію сценарного різновиду драматургії, обов'язково треба уточнити один дуже важливий термінологічний аспект проблеми. Справа полягає в тому, що деяка частина режисерів-практиків традиційно називає явище, яке фахівцями з питань теорії літератури зветься **композицією**, іншим, не латинським, а грецьким за походженням словом **архітектоніка**. Чому саме виникла необхідність змінити вже звичне слово на інше, яке значить абсолютно те ж саме, зрозуміти неможливо.

Так саме вважають і більшість авторів різних довідкових видань та словників. Наприклад, в «Литературном енциклопедическом словаре» з цього приводу сказано таке: «В значенні синонімуму терміну композиція нерідко використовуються терміни архітектоніка та структура...» [18. С. 104]. І також:

«Нині поняття архітектоніка звичайно включається у більш поширене поняття композиція» [18. С. 39]. У «Словнику іншомовних слів» читаємо, що композиція – це «побудова художнього твору, зумовлена змістом, характером, і призначенням» [40. С. 346]. А щодо архітектоніки – це «основний принцип побудови, зв'язок і взаємозумовленість елементів цілого», а також «побудова художнього твору, його композиція» [40. С. 70]. Знов-таки уточнюємо, що ці два терміни є одним і тим же поняттям, абсолютно ідентичним та рівноцінним. Тоді вже зовсім незрозуміла ціль цієї плутанини.

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

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

смішно. Не слід забувати, що за правилами сучасного наукознавства у царині гуманітарних знань не рекомендовані переіменування явищ, які вже мають загальноживані назви.

Цей коментар не є відлунням якоїсь давньої особистої суперечки, а лише спроба ще раз звернути увагу всіх, хто має відношення до теоретичних засад драматургії, не виключаючи з цього кола і шановних колег-режисерів, на необхідність відповідального відношення до проблем формування корпусу наукової термінології у різних дослідницьких напрямках.

І при цьому необхідно пам'ятати про факт існування різних думок щодо проблеми термінології у теорії драматургії.

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

«Список дійових осіб, – визначає у «Словаре театра» П.Паві, – будується по-різному, але, головним чином, згадують тих, хто в певній мірі індивідуалізований» [29. С. 326].

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

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

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

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

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

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

Петро Сергійович Іваненко, ветеран війни;

Володимир Миколайович Попов, голова місцевої
держадміністрації;

Марія Дмитрівна Щербина, вчитель фізики.

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

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

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

Старий, кремезний чолов'яга з густо басом;
 Стара, маленька бабуся, що командує Старим;
 Ряба Курка, що може робити дива.

До назви дійових осіб другої групи (персонажі, що існують реально, які запрошені на масовий театралізований захід) можуть додаватись відомості про вік та фах, національну приналежність та зовнішність, а головне – про те, в яких подіях, де й коли приймала участь та чи інша людина, про сучасне життя цих людей тощо, наприклад:

Антон Петрович Старовойтов, ветеран Великої Вітчизняної;
 Ганна Семенівна Куріпка, мати загіблого воїна-афганця;
 Майя Тарупіна, олімпійська чемпіонка.

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

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

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

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

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

4. *Вибір персонажів сценарію, методика та умови цього вибору.* Ще одним важливим аспектом проблеми дійових осіб в сценаріях масових театралізованих заходів є проблема **вибору персонажів**. Головним чином, це має відношення до таких сценаріїв, де присутні загальновідомі персонажі книжок та кінофільмів, найчастіше – герої казок. Інколи сценаристи-початківці не здатні пояснити навіть себе самим, чому вони вибрали того чи іншого персонажа, хіба що за ознакою популярності, загальновідомості.

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

Саме так, як мотивується вибір персонажу, повинні бути вмотивовані всі вчинки, всі дії персонажів, які обрані автором сценарію.

5. *Ведучі та їх місце у сценарії масового театралізованого видовища.* У більшості сценаріїв масових театралізованих видовищ дуже важливу роль відіграють персонажі, що є представниками автора і розмовляють немов би від його імені. Таки дійові особи, що виконують функції ведення, коментування, яких подекуди називають люьми від автора, людьми від театру, читцями тощо, як би ми їх не називали, взагалі відносяться до так званих **наскрізних персонажів**, що проходять через увесь сценарій. Вони, окрім своїх безпосередніх обов'язків, виконують ще і конструктивно-об'єднуючі обов'язки. «Словарь театра» називає персонажів такого роду **нарраторами**, що в перекладі з французької значить **оповідач**, а його прямою справою є «коментари, резюме, переходи, пісні, зонги» [29. С. 236].

Образ ведучого, який керує дією, заповучений драматургією масових театралізованих видовищ від традиційного театру, ще з періоду його становлення за часів античності, коли хором і взагалі всією виставою керував так званий **коріфей**. Історія драматургії та сценічного мистецтва знає чимало прикладів використання в драматургічних творах персонажів, що вели дію. Можна згадати славнозвісну «Принцесу Турандот» К.Гоцці у постановці

Є.Б.Вахтангова або виставу МХАТ'у «Воскресение» за романом Л.М.Толстого. В цій виставі перед завісою з'являвся Оповідач, людина від театру, який виступав від імені автора, був його поважним представником. Найчастіше такий персонаж з'являється на театрі у постановках інсценіровок прозових творів для того, щоб зберегти в драматургічній формі особливості авторської прозової мови, найхарактерніші риси прозового першоджерела інсценіровки.

Ведучі у сценаріях масових театралізованих заходів щільно зв'язують у єдине ціле усі окремі епізоди, усі елементи сценарної структури, тобто за допомогою ведучих реалізуються деякі важливі функції, що притаманні сценарному ходові (див. розділ 5.10). Тому роль Ведучих аж ніяк не може бути піднесена до так званих технічних або службових ролей, бо це найголовніша роль в сценарній структурі. Від цього персонажу у повній мірі залежить успіх чи неуспіх майбутнього видовища.

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

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

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

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

В тексті сценарію не повинно бути якихось спеціальних пояснень кількості Ведучих – це повинно витікати з драматичного задуму, а може підказуватись датами, фактами, логікою. Тому сценарист-початківець повинен

усвідомлювати, що випадковою, невиправданою логікою не можна вмотивувати кількість Ведучих.

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

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

Перш, ніж сказати про причини незгоди з цима поглядами, треба згадати про природу драматичного конфлікту. Що ж таке драматургічний конфлікт? Це процес подолання головним героєм або героями життєвих перешкод, що стоять на шляху до певної цілі. І як влучно зауважив О.Червинський, конфлікт – «це сума обставин та перешкод, які героям необхідно подолати на шляху до предмету своїх спрямувань» [13. С. 48]. Можна також сказати, що конфлікт в драматургії – це художній засіб, який полягає у зображенні якогось протистояння, протиборства, драматичної боротьби в ім'я ствердження певних ідеалів і досягнення конкретних цілей. Під час цього протистояння і розв'язується суперечка між представниками протилежних гуртів персонажів, окремих таборів, носіями протилежних поглядів.

Уподобання сценариста завжди належать одному з цих таборів, носіям однієї з ідей, що особливо добре помітно у традиційній театральній драматургії

та у так званих сюжетних сценаріях. Там стає найчіткішим розподіл дійових осіб на *наших* та *ненаших*, на *позитивних* та *негативних* – цей розподіл відбувається саме по конфлікту. Але інколи драматуги афішують таку собі надконфліктність своєї власної позиції. Та ця нейтральність уявлена, бо якщо сценарист демонструє байдужість до подій, що відбуваються у сценарії, то навіщо він взагалі над ним працює, нащо пише?

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

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

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

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

Теоретики драматургії виділяють два головних типи конфлікту – це *зовнішній* конфлікт, тобто такий, який відповідає так званим об'єктивно існуючим мотивуванням вчинків, та *внутрішній* конфлікт, тобто такий, який

відповідає так званим внутрішнім, або особистим мотивам, яким користуються дійові особи твору.

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

Варіант А – конфлікт ідейно-соціальний;

Варіант Б – конфлікт морально-етичний;

Варіант В – конфлікт ситуаційний.

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

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

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

Драматург, який створює логічну послідовність елементів майбутнього сценарію, повинен точно визначити те, які вірогідні факти та документи

вступають у суперечку, у протистояння – і тим самим створюють конфліктну ситуацію. В дещо спрощеному варіанті драматургічний конфлікт може бути виражений відомою формулою «за-проти». Саме він, конфлікт, рухає дію сценарію добре відомими сходинками, що зветься елементами композиції: експозицією, зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією та інколи розв'язкою.

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

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

Що ж воно таке – *конфліктна ситуація*?

Якщо у документальному за матеріалом сценарію масового театралізованого заходу йдеться про долю якоїсь конкретної людини, а факти реальної біографії свідчать про випробування, що припали на життя нашого героя, то, мабуть, не зайвим буде таке питання: а чи не конфліктна ця ситуація? А якщо ні, то що таке тоді ця сама драматургічна конфліктна ситуація? Або якщо у конкретному сценарії завжди відбувається творче змагання виконавців, в результаті якого хтось одержує моральну перемогу, а хтось відчуває поразку, то це хіба не конфліктна ситуація? Відомо, що в сценарії концерту або конкурсно-розважальної програми окремі номери та тематичні блоки номерів розташовуються у послідовності художньої довершеності, а це і є конфліктна структура змагання.

Якщо у сценарії дитячого новорічного свята, що побудовано, як завжди, на дуже умовному, приблизному сюжеті, де відбуваються досить традиційні за

змістом і формою зіткнення добра і зла через взаємовідносини казкових персонажів, то чи це не є конфліктом?

Для більшої переконливоості пошлемось на думку широковідомого режисера-постановника багатьох масових театралізованих заходів Д.В.Тихомирова, який писав: «...Природа драматичного конфлікту в театрі та театралізованій виставі ідентична, тому що у наявності зіткнення життєвих протиріч, зіткнення людських вчинків, ідей, пристрастей і т. ін. Але є суттєва різниця: коли в драматургії театру протиборствують окремі герої або певна соціальна група, що узагальнює явища добра і зла, то у театралізованій виставі, найчастіше, у ролі «героя» виступають основні соціальні сили суспільства, а якщо вводяться окремі персонажі, то вони є яскравими представниками цих сил»[46. С. 32].

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

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

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

Що таке «сценарний хід»?

Як вже згадувалось вище, *сценарний хід* – це художній образ твору, втілення його головної думки, матеріалізована ідея сценарію і, водночас, специфічний конструктивний засіб, за допомогою якого збирається, оброблюється, монтується в єдине ціле увесь драматургічний матеріал. Окрім того, він є формою обособлення надзавдання, акумулювання багатофункціональної метафори, а характером свого використання він більш за все схожий на пісенний рефрен або приспів, тобто тематичний *лейтмотив*. І тому сценарний хід працює таким чином, що час від часу нагадує читачам чи глядачам, навіщо, заради чого створений той чи інший драматургічний твір.

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

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

Методика пошуку сценарного ходу. Знайти вищезгаданий сценарний хід та грамотно сформулювати його часом буває досить важко. Пошук потрібного варіанту сценарного ходу іноді буває занадто складним, особливо для початківців. Саме від них інколи можна почути нарікання на те, що пошук яскравого асоціативного, узагальнюючого художнього образу дуже ускладнює життя сценаристам. І тому в декого з студентів, що вивчають «Сценарну майстерність», виникає наївно-радісне здивування з приводу того, що після довгих пошуків, помилок та невдач цей самий майже невловимий сценарний хід несподівано відшукується та й ще і виявляється дуже простим, яскравим та точним. А справа полягає у тому, що кожний художній образ споконвічно закладений у тому матеріалі, яким володіє драматург, знаходиться у тому матеріалі. Цей образ поки що має форму якоїсь думки, яку ще треба відшукати, ще треба сформулювати та знайти необхідні засоби втілення її у сценарну структуру.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Функція образотворююча. Її зміст полягає в тому, що сценарний хід в умовно-узагальнюючій формі втілює найголовнішу думку сценарію, його образ.

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

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

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

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

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

глядачами того чи іншого варіанту ходу. Саме тому і звертаються сценаристи до «пульсуючого» варіанту проявів сценарного ходу.

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

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

У початкуючих сценаристів може виникнути помилкове уявлення про те, що сценарний хід є якимось стереотипним «кліше», яке постійно бездумно повторюється. Такий сценарист повинен на власному досвіді переконатися в тому, що якщо постійний варіант контакту художнього образу сценарію не працює на ідею, на нього досить швидко перестають реагувати глядачі. Згадаймо, як у телепередачах, коли треба звернути увагу на якийсь запис, зображення тощо, ця деталь починає «миготіти», бліматити, підкреслюючи необхідне. Таким чином, вважати «пульсацію» сценарного ходу якимось

відкриттям, чим-то новим аж ніяк не можна. Це явище існує здавна, можна називати його «пульсацією», можна строкатістю, можна «миготінням» – справа не в назві. Повторення появ сценарного ходу інколи сприймається як прояв непрофесійності сценариста, як причина певної одноманітності, що інколи викликає критичне ставлення до сценарної справи. Але таке сприйняття повторів сценарного ходу, повторів думки, яка висловлюється в різноманітній формі, слід вважати помилковим. Можна нагадати і приклад з приспівом або рефреном у піснях – він повторюється декілька разів дослівно, інколи без усяких змін, і ніколи зайвим не буває, бо саме через него фіксується якась найголовніша думка, ідея пісні у свідомості слухачів. Тому справа не у самому повторенні, а в його якості, в тому, чи грамотно, чи професійно це робиться. Сам же факт повторення – це технічний прийом, форма виразу думки.

Постійне звертання драматурга до сценарного ходу, його повторення організує певний темпо-ритм наступного видовища, а ритм, як вважав відомий дослідник техніки віршування, автор «Поэтического словаря» О.П.Квятківський, «це хвилеподібний процес періодичних повторень...» [14. С. 245].

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

тобто нагадування про те, що зроблено та думки про майбутнє, про ці самі три крапки.

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

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

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

відповідають життєвим проблемам, особливостям використаного матеріалу та обдарованості конкретного автора.

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

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

Сценарист, який має певний задум створення сценарію масового театралізованого заходу будь-якого тематичного напрямку, повинен чітко уявляти собі, в якому саме жанрі він збирається працювати. Невизначеність жанрової структури сценарію тягне за собою невизначеність авторської позиції, тому що жанр літературного твору обумовлюється тим ракурсом, який вибрав для освітлення тієї чи іншої теми сценарист.

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

Таким чином, *жанр*, або *тип*, сценарію визначається за обраною драматургом формою літературного фіксування, за тематичною спрямованістю твору, за методикою опрацювання документально-художнього матеріалу, а

також за специфічними особливостями кожного жанрового різновиду сценарної літератури.

Типологія жанрів сценаріїв масових театралізованих заходів.

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

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

Отже, фахівці, що знаються у теорії драматургії масових театралізованих заходів, неодноразово робили спроби встановлення типологічного ряду найпоширеніших жанрових різновидів сценаріїв. Але, на жаль, однієї загальної схеми, за якою визначаються жанри існуючих варіантів сценаріїв масових театралізованих видовищ, нема і досі. Висловлюючись з приводу складності

класифікації сценарних форм, відомий теоретик вказаного сценарного напрямку О.І.Чечетін зауважив, що «будь-яка класифікація в мистецтві недостатня» [52. С. 181]. Хоча автор робить спробу такої класифікації – ось вона: «агитаційно-художня вистава, літературно-музична композиція, театралізований концерт, масове театралізоване свято» [Там саме, с.8]. Аналогічні спроби робили і деякі інші фахівці цієї справи – І.Г.Шароєв, О.І.Марков тощо.

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

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

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

1. Сценарій літературного монтажу.
2. Сценарій літературно-музичної композиції.
3. Сценарій концерту (збірного, тематичного, театралізованого).
4. Сценарій тематичного масового театралізованого заходу, що побудований на документальному матеріалі.
 - 4.1. Сценарій заходу, що присвячується загальнодержавній даті.
 - 4.2. Сценарій заходу, що присвячується ювілейній даті.

- 4.3. Сценарій заходу, що присвячується представникам певної професії (присвячення у професію).
- 4.4. Сценарій заходу, що присвячується певній людській спільноті, колективу, товариству тощо.
- 4.5. Сценарій заходу, що присвячується певній людині (вечір-портрет).
- 4.6. Сценарій заходу, що присвячується урочистому врученню документів (паспортів, перепусток, студентських квитків).
- 4.7. Сценарій заходу, що присвячується вшануванню заслужених людей (ветеранів, чемпіонів, героїв тощо).
- 4.8. Сценарій сатирично-гумористичної вистави на місцевому матеріалі («капусник»).
5. Сценарій, що присвячується певній релігійній темі.
6. Сценарій урочистого ритуалу.
7. Сценарій конкурсно-розважальної програми.
8. Сценарій заходу, що побудований на зразок відомих телевізійних передач.
9. Сценарій свята, що проводиться просто неба.
10. Сценарій святкового проходження або кавалькади.
11. Сценарій дискотечного заходу.
12. Сценарій заходу для дитячої аудиторії.

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

Необхідні доповнення, або Куди подівся популярний жанр? У наведеному вище типологічному переліку жанрових різновидів масових театралізованих вистав відсутній один з найпопулярніших у нещодавньому

минулому різновид, а саме – сценарій вистави *агітаційно-художніх бригад*. Ці ще нещодавна незліченні агітбригади, які ведуть свій родовід від найпоширеніших у радянському минулому колективів «Живих газет» та «Синіх блуз» 20-30 років, були справою повсякденною. Їх ідеалогізований ентузіазм, що підігрівався лозунгово-декларативним гаслом «Вранці газети – ввечері в куплеті», перетворювався в репертуар, який добре відповідав тим ідеологічним вимогам, тим ортодоксальним партійно-комсомольським догмам, що існували у громадсько-політичному житті колишнього СРСР. Друга хвиля цього жанрового різновиду сценаріїв, хвиля всебічної популярності агітбригадівського руху прийшла на 60-80-ті роки. Але у цей час агітбригади дещо втратили свою агітаційно-ідеологічну спрямованість і інколи сприймалися як такі собі сатирично-гумористичні огляди або вистави так званого «театру місцевої теми». Це був своєрідний синтез виступу власне агітбригад та естрадних оглядів, який не набув достатньої популярності у глядачів та виконавців. Але в цей час у деяких переліках типологічних різновидів жанрів масових театралізованих видовищ агітбригадна драматургія подекуди передувала всім іншим. Та час показав, що театралізована агітка назавжди пішла геть разом з ідеологічними «штампами», з яких вона вийшла. І тому всі спроби реанімації цього жанру в якійсь новій якості не дали ніяких позитивних результатів. З вказаного жанру був вилучений його ідеологічний зміст – і жанр зник. Мабуть, без вороття (див. також розділ 1.3).

5.12. ЗАСОБИ ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ СЦЕНАРІЇВ МАСОВИХ ВИДОВИЩ. Під час роботи над літературним сценарієм майбутнього масового заходу, в процесі його текстової фіксації звичайно відбувається дуже важлива *театралізація* сценарного матеріалу.

Що таке театралізація? Думки з цього приводу навіть у спеціальній літературі існують різні і несхожі. Адже переважна більшість фахівців схиляється до тієї точки зору, яку в найбільш місткій та точній формі висловив свого часу Д.М.Генкін, зауваживши, що, мовляв, театралізація літературного тексту є «його організація за законами театру» [6. С. 91], а автор «Словаря

театра» П.Паві уточнює, що «театралізувати подію або текст – значить інтерпретувати його сценічно з використанням сцени та акторів для того, щоб поставити ситуацію» [29. С. 364].

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

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

В літературному тексті сценарію відсутні зайві технічні деталі, там лише згадується, що під час сценічної дії щось **світить чи звучить** так чи інакше. Таким чином, загальна драматургічна структура та згадані вище технічні постановочні аспекти сценарію разом і складають ту саму **театралізацію**. В сценарії обов'язково повинен існувати розподіл тексту на **пряму мову** дійових осіб та **авторські ремарки**, тобто сценарій повинен бути приведений до форми, в якій споконвіку існує драматургія. А якщо у драматургічну структуру сценарію не закладена навіть згадка про необхідні засоби театралізації, про ті чи інші засоби сценічної виразності, то це може означати, що або сценарист не має потреби використовувати саме ці засоби, або сценарист настільки невмілий та непрофесійний, що не вміє використовувати всі ці надбання.

Однак серед деякої частини сценаристів та режисерів досить розповсюджена така точка зору, що, немов би, у сценаріях масових

театралізованих видовищ взагалі майже не повинно бути нічого, окрім прямої мови дійових осіб та мінімальної кількості авторських ремарок дії (щось на зразок *входить, сідає, сміється* тощо). Такі вкрай суб'єктивні міркування щодо цілей та завдань сценарної справи часом не заважають окремим сценаристам вирішувати цю проблему згідно із своїм особистим розумінням: дехто з авторів робить у своїх творах занадто докладний, навіть емоційно зафарбований опис подій, але є і такі автори, які не дозволяють собі будь-якої описувальності, ніякої літературної барвистості, і в останніх сценаріях нема часом навіть натяків на постановочну технологію видовища. Яка ж з названих вище методик театралізації сценаріїв є найкращою? Це потрібно вирішувати авторам конкретних сценаріїв і кожного разу на тлі конкретного сценарного матеріалу.

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

Особливості ускладнення в сценарній справі виникають під час театралізації документального матеріалу. Справа в тому, що театралізація такого матеріалу повинна бути мінімальною, бо природні якості документу завжди впливають на глядачів більше, залишають яскравіше враження, ніж всі хітромудрі вигадки театралізації. Крім того, співставлення справжнього людського переживання, не прикрашеного ніякою спробою бутафорізації або показом вигаданого життя та персонажів, може створювати в глядачів, попри чекання авторів, відчуття незручності, безтактовності, відсутності смаку. Так,

наприклад, трапляється, коли до хвилюючої розповіді про справжнє життєве випробування додається занадто багато театралізації. Особливо це ріже око, коли в сценарії йдеться про людські долі, пов'язані з Великою Вітчизняною, афганською та чеченськими війнами, Чорнобилем тощо, про справжні, а не вигадані події – і до всього цього додається штучний «вічний вогонь» з червоних ганчірок під вентилятором. Це трапляється лише через непрофесійність сценаристів та постановників, які, мабуть, вже ніколи не здогадаються, що цей самий вогонь або солдатська могила не можуть бути бутафорськими за самою своєю суттю, як не може бути бутафорською пам'ять про загиблих.

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

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

Для того, щоб театралізація сценарного матеріалу дала необхідні результати, сценаристи-початківці повинні мати досить ясне уявлення про місце театралізації та її можливості у структурі різноманітних видовищ.

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

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

Єдина чи наскрізна дія? Чому в цього явища дві назви? А може колись йдеться про єдину дію, а колись про наскрізну? Як їх відрізнити? На всі ці питання треба обов'язково дати відповіді.

Фахівці вважають, що це один і той же необхідний елемент драматичної структури, але перша назва стосується літературного твору, а друга, та, що має відношення до видовищного мистецтва, до вистави, за думкою відомого режисера та великого реформатора театру К.С.Станіславського вже є не *єдина*, а *наскрізна* дія. Термінологічної плутанини тут нема, йдеться, мабуть, про умовність, скоріше про традицію називати цей драматургічний елемент у драмі *єдиною дією*, а у виставі – *наскрізною*.

Методика визначення єдиної (наскрізної) дії. Як, власне, треба формулювати єдину чи наскрізну дію? Тільки за допомогою ретельного аналізу всього сценарного матеріалу та всієї структури сценарію. Для дбайливого та точного визначення єдиної дії необхідно встановити та сформулювати, до якої саме мети прагне кожна дійова особа сценарію та яке спільне прагнення і мета у

всіх разом учасників масового театралізованого видовища, а потім вже починати формулювання єдиної дії.

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

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

Схожа ситуація виникає під час формулювання єдиної дії театральної п'єси: уся метушня персонажів «Ревізора» М.В.Гоголя, кожного зокрема та усіх разом, спрямована на те, щоб **врятуватись**, бо вони турбуються лише про власний порятунок.

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

Будь-яке формулювання єдиної дії не може бути безваріантним, бо можливі різні прочитання, різні трактовки драматургічного матеріалу. І тому обов'язково слід припускати можливість існування його різних варіантів.

Але не рекомендується формулювати єдину дію драматургічного твору словом **перемогти**, хоча, можливо, за змістом це може бути доречно. Однак, таке формулювання помилкове, оскільки у кожному драматургічному творі споконвічно закладений конфлікт, зіткнення, боротьба, а тому хтось з дійових осіб перемагає обставини, а хтось – ні. Через те бажання **перемогти** підходить до кожної п'єси або сценарію. Тому таке визначення єдиної дії використовувати

взагалі не слід, треба шукати інше, більш конкретне визначення дійового спрямування для кожного конкретного твору.

Єдина дія, яка є обов'язковим елементом структури кожного драматургічного твору, в сценаріях масових театралізованих видовищ утворюється за допомогою засобів *монтажу* (див. розділ 5.15), тобто через поєднання окремих частин та елементів сценарію в одне ціле.

5.14. «ПРИВ'ЯЗКА» СЦЕНАРІЮ АБО ЙОГО ОРІЄНТАЦІЯ НА КОНКРЕТНУ АУДИТОРІЮ. Сценарій кожного масового театралізованого заходу завжди повинен бути спрямований до певної конкретної аудиторії, тобто він особливим чином «прив'язується» до цієї аудиторії, щоб зацікавити її. Необхідність використання різних типів «прив'язок» залежить від того, що кожний сценарій масового театралізованого заходу є драматургічним твором *одноразового використання* (див. розділ 2.2) і через те повинен створюватись з врахуванням специфіки і конкретних особливостей певної глядацької аудиторії.

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

Наприклад, проводиться вечір зустрічі випускників звичайної середньої школи. У документально-художньому матеріалі, що зібраний сценаристом, неодмінно треба знайти якусь деталь, дрібницю, що складає специфічну особливість саме цієї школи: це може бути, скажімо, номер школи, чимось особливо примітний – припустімо, № 75. Цифри номеру 75 в сумі складають цифру 12, що дорівнює найвищій оцінці в сучасній школі, а в недовзі буде дорівнювати кількості шкільних років, в школі № 13 можна використати образ такого колективного Ведучого, в ролі якого може виступати бісова дюжина

веселих першокласників, яка буде розважати глядачів різними веселими витівками у паузах. Якщо номер школи нічого не дає, не «працює», то сценарист повинен використати будь-яку місцеву особливість: тематичну (спортивну, мовну, математичну, мистецьку тощо) спрямованість учбового процесу школи, або існування у школі плавального басейну «Золота рибка», або існування на шкільному дворі якогось особливо високого дерева, що добре знайомо не одному поколінню школярів, чи то якесь яскраве прізвище директора (наприклад Петров або Петренко, через що всі випускники звуться, за Пушкіним, «птенцями гнезда Петрова»), чи то назву вулиці, на якій знаходиться ця школа, чи то виробничий профіль підприємства, на якому працює більшість батьків учнів – так буває у заводських містечках тощо. Таким чином, добре знайомий всім факт стає основою «прив'язки», глядачі повинні його відразу впізнати, а це можливо лише в тому випадку, коли обраний сценаристом факт є визначною місцевою пам'яткою. Тому автор сценарію вже під час збирання матеріалу повинен звернути особливу увагу на такі, немовби другорядні речі, в яких сторонні люди і не вбачатимуть особливих пам'яток: це можуть бути назви міст, сіл та вулиць, номери будинків та установ, якісь видатні, незвичайні речі, події та їх особливості. Всі ці факти треба уважно збирати та аналізувати, бо ніколи заздалегідь ніхто не скаже, який саме з цих фактів стане засобом «прив'язування» матеріалу до аудиторії, де саме спрацює так званий «ефект впізнавання», без якого «прив'язки» не буває.

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

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

3. «Прив'язка» географічна.

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

Складові елементи «прив'язки». Процес «прив'язування» сценарного матеріалу до конкретної глядацької аудиторії відбувається за допомогою тематичного підбору потрібних фактів, документів, елементів художнього оформлення, концертних номерів, уривків з прозових та віршованих творів, коментарів Ведучих тощо. Має велике значення і безпомилковість у виборі вигаданих персонажів та запрошення до участі у масовому театралізованому заході реальних учасників подій, про які йдеться у сценарії. Тому успішне використання «прив'язки» цілком залежить від професійного рівня сценариста. Якщо, припустимо, проводяться традиційні новорічні свята для дітей у закладі, який має відношення до медицини, то природно, що маленьких гостей зустрічає та вітає, грає з ними людина у білому халаті. Це може бути казковий доктор Айболить, а події в сюжеті ялинкової видовища можуть розгортатись навкола умовної «хвороби», лікування, ліків тощо. Але той же самий доктор вже аж ніяк не виправданий, якщо на свято збираються діти машинобудівників або кондитерів, тут треба шукати іншого персонажу. На жаль, переважна більшість сценаристів, що працює на дитячу аудиторію, бере до роботи випадкових персонажів, поява яких нічим не виправдана. Так роблять досить часто, а потім дуже дивуються, коли виникає питання про мотивування, про «прив'язування» сценарного матеріалу до місця проведення заходу. А сценаристам-аматорам навіть інколи здається, що нема ніякої різниці в тому, «прив'язаний» сценарій до аудиторії глядачів, чи ні. Саме у цьому і полягає чи не найтипівіша, найхарактерніша авторська безграмотність у сценарній справі. Інколи «прив'язку» зовсім не шукають, навіть не згадують про неї. І це дуже нагадує

шиття одягу без врахування існуючих розмірів конкретних людей – може на когось воно прийдеться, а може й ні.

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

І якщо хтось з діючих режисерів-постановників, який не дуже розуміється в сценарній справі, бере до роботи чужий сценарій, навіть той, який нещодавно з великим успіхом був реалізований кимось з колег, але в інших постановочних умовах, він повинен враховувати, що запозичений сценарій для нього не є сценарієм, а є лише сценарним матеріалом, який ще потребує «прив'язки». І тут йдеться не про типові або «каркасні» сценарії (див. розділ 3.5), в яких передбачено використання особливим чином обумовлених місць, особливих «кишень», куди вписується конкретний місцевий матеріал, що, власно, і є «прив'язкою». Кожному шанувальнику вже використаних сценаріїв треба заздалегідь поцікавитись специфікою та характером нової глядацької аудиторії, знайти та літературно грамотно сформулювати «прив'язку», звести її з загальною сценарною схемою.

Нема і не може бути аудиторії, глядацького загалу, до якого неможливо було би «прив'язати» хоч-який сценарний матеріал, бувають лише сценаристи, які неспроможні це зробити.

Досвідчені та вмілі фахівці будуть обов'язково шукати найточніший, оптимальний варіант «прив'язки», який знайти дуже важливо. І тому такі автори шукатимуть саме таку сценарну ситуацію, коли *«прив'язка» водночас виконуватиме обов'язки сценарного ходу – і навпаки*. Домогтись такого збігу найважливіших елементів сценарію дуже важко, але прагнути до цього необхідно.

Наведемо приклад ситуації, про яку щойно йшлося: більшість масових театралізованих заходів, які ставляться для сільського глядача, робляться за такою найпростішою схемою – нехай буде не дуже оригінально, навіть занадто традиційно, але звично і перевірено, «як у людей», бо керівництво не бажає

ризикувати. Тому спокійніше використати хоч набридлу, але неодноразово перевірену схему. Згадаємо відомі свята, що присвячені закінченню збирання врожаю, «ужинкам». Що саме відбувається на цих святах? У більшості випадків проходять виступи керівників всіх рівней, вручення якихось нагород чи відзнак, подарунків та грамот, невеличкий концерт – і знов промови. Змінити щось у цій набридлій схемі наказом неможливо, вона не має нічого спільного з давнім обрядом «ужинок», що перевірений часом. І всі саморобні сценарії нових «ужинок» не мають і натяку на якусь там «прив'язку». Але автор одного з таких сценаріїв вибрав з багатьох цікавих фактів несподіваний та неповторний факт – поетичну назву села, де відбувається свято. А ця назва – Кринички! А тому в сценарії з'явився образ криниці, чистої води з неї. Ведучі згадували про казкову живу та мертву воду, дівчата з цеберками з'являлись на сцені та в залі, пригощали глядачів чистою криничною водою. Інколи в цих цеберках були якісь цифри, прізвища, подарунки тощо. І в цьому випадку «прив'язка» сценарію працювала як сценарний хід, а сценарний хід був «прив'язкою».

Про термін «прив'язка». Цей термін ще й досі носить умовний характер. В спеціальній літературі інколи зустрічаються деякі згадки про адресу сценарію, про розрахунки сценаристів на більш-менш конкретну аудиторію слухачів-глядачів. Та якогось узагальнюючого терміну або назви цього явища, на жаль, досі не існує. І тому під час багаторічної апробації терміну *«прив'язка»* в процесі навчання майбутніх сценаристів педагогами кафедри мистецтвознавства Харківської державної академії культури було доведено, що цей запропонований термін відповідає вимогам сучасної сценарної творчості. Але звикнути до нього, мабуть, важко, а тому стане він загальноприйнятим чи ні – покаже час.

5.15. ГРАФІК МОНТАЖУ СЦЕНАРНОГО МАТЕРІАЛУ. Працюючи над сценарієм масового театралізованого заходу, автори кожного разу вирішують проблему з'єднання окремих частин сценарію та їх послідовності. Подекуди сценаристи зустрічаються з необхідністю з різних причин

переглянути послідовність епізодів сценарію, змінити цей порядок, щось додати або виключити.

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

ведучі, які своїм появленням та коментарем подій зв'язують окремі частини сценарію за певною авторською логікою;

наскрізні персонажі, які можуть виконувати ті ж самі функції, що і ведучі, а можуть бути самостійними елементами сценарію;

різноманітні тематичні зв'язки, що виникають не лише проміж епізодами, але і можуть проходити через них;

різноманітні мовні, пластичні, художньо-декоративні засоби, які забезпечують зв'язок окремих епізодів та номерів, навіть тих, які з якихось причин не завершені.

Багато хто з сценаристів з'єднує окремі частини сценарію в єдине ціле, не використовуючи для цього ніяких особливих пристосувань, роблячі це в усній формі, нічого не записуючи, хоча всім відомі засоби, за допомогою яких можна істотно полегшити роботу з перестасування окремих епізодів сценарію та його більш дрібних елементів. Як саме це робиться?

Основи теорії драматургічного монтажу. Процес поєднання окремих частин цілого в єдину структуру носить назву *монтажу*. Він є дійовим засобом організації матеріалу, що викликав до життя кінематограф. Найвідоміші кінорежисери розробляли мистецтво монтажу, хоча називали це явище по-різному: С.М.Ейзенштейн, який разом зі своїми товаришами і розробив основи теорії монтажу, спочатку називав його *зіткненням*, В.І.Пудовкін звав це ж саме явище *зчепленням*, Д.У.Гріфіт говорив про *драматургічну концентрацію*, а О.П.Довженко вже писав про *з'єднання* або про *монтаж*. Дехто з фахівців вважає, що процес творчого монтажу ближче до понять синтезу або колажу, в

якому різноманітний за фактурою матеріал об'єднується та перетворюється у самотійний драматургічний твір.

У сфері видовищних мистецтв монтажний принцип побудови нового твору полягає у використанні різних варіантів з'єднань окремих частин цілого у необхідній послідовності. Робиться це за допомогою різних монтажних засобів, бо за думкою П.Паві, «монтаж – це мистецтво використання того, що вже є: монтаж нічого не створює ex nihilo» [34. С. 193], тобто з нічого. Дійсно, драматург використовує під час монтажу лише той матеріал, який вже є, вже існує, а сенс монтажу полягає у пошуку нових, нетрадиційних сполучень фактів та фрагментів матеріалу. За допомогою цих сполучень демонструються нові можливості сценарного матеріалу.

В процесі монтажу окремих епізодів сценарію драматург немовби збирає з окремих вузлів принципово нову структуру. Тому, мабуть, зміст процесу монтажу може бути переданий через елементарну формулу, що може мати такий вигляд:

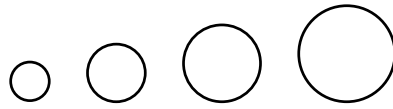
$$A + B = C$$

Висновок з цієї формули може бути лише один: монтаж – *це процес, у якому від складання у логічній послідовності декількох різних елементів утворюється щось нове.*

Слід нагадати також і про те, що фундатор та винахідник кіноматографічного монтажу С.М.Ейзенштейн не дарма стверджував, що мистецтво цирку та мюзік-холу є найкращою школою оволодіння так званім монтажним засобом побудови сучасної театральної справи.

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

1. ***Монтаж по висхідній*** – це такий варіант монтажних з'єднань, коли окремі фрагменти сценарної структури розташовуються за принципом послідовного зростання їх емоційної насиченості. І умовна схема цього варіанту монтажних з'єднань може мати такий вигляд:

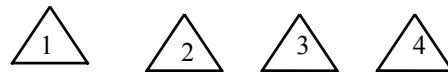


2. **Монтаж за контрастним співставленням** – це такий варіант монтажних з'єднань, коли окремі фрагменти та частини сценарної структури розташовуються в послідовності алогічній, контрастній, тобто кожний наступний фрагмент ніяк не зв'язаний з попереднім, що надає сценарію певної строкатості. І умовна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



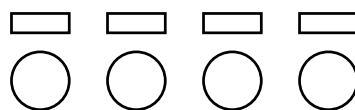
Послідовність окремих елементів у цьому випадку немає ніякого значення, вона може бути будь-якою, на відміну від варіантів 1 та 3.

3. **Монтаж послідовно-хронологічний.** Це такий варіант монтажних з'єднань, коли окремі фрагменти сценарної структури розташовуються у хронологічній послідовності всіх подій, що відбуваються насправді. І умовна схема цього варіанту монтажних з'єднань може мати такий вигляд:



Послідовність окремих елементів у цьому випадку визначається за тією датою, коли відбувалась та чи інша подія.

4. **Монтаж паралельний** – це такий варіант монтажних з'єднань, коли окремі фрагменти сценарної структури розташовуються в послідовності, якої вимагає використання водночас кількох сюжетних ліній або тем, тобто відбувається одночасна розповідь про кількох персонажів або подій. І умовна схема цього варіанту монтажних з'єднань може мати такий вигляд:



Можливість демонстрації паралельного розвитку дії дає можливість демонструвати обидві дії, показати, що в одночас робиться у різних місцях.

Окремі частки сценарію можна розподілити на ще більшу кількість дрібних частин та поєднати таким чином, що виникає враження паралельної дії.

У тих випадках, коли це дозволяє сценарний матеріал, можливо використання в одному сценарії кількох різних варіантів монтажних з'єднань, але можливо і використання тільки одного з вказаних вище варіантів монтажу.

Щодо термінологічної типології монтажної справи. У фаховій літературі часом зустрічаються думки щодо термінологічної типології різновидів монтажу. Так, дослідники Д.М.Генкін та А.А.Конович називають лише три з вищезгаданих різновидів, а один з найпоширеніших типів монтажу – монтаж по висхідній – в їх переліку відсутній. С.В.Руденський пропонує зовсім інший типологічний ряд: монтаж послідовний (не зовсім зрозуміло, про яку саме послідовність йдеться !?), ретроспективний, контрастний та паралельний. Більш складний перелік варіантів монтажних з'єднань запропонував О.І.Чечетін: монтаж контрастний, паралельний, лейтмотив (може в цьому випадку йдеться про «миготіння» сценарного ходу?), монтажні засоби стику, накладання та уподобання. Дехто називає цілих десять (!) монтажних варіантів, а з них співпадають із запропонованими вище лише три. Як бачимо, це ще один варіант типологічної ситуації, де все не збігається. Це положення досить типове для тих прошарків гуманітарних знань, де поки ще немає загальноприйнятих поглядів на питання теорії та її термінологічні аспекти.

Графік монтажу сценарного матеріалу та методика його використання. Для грамотного та зручного монтажу окремих частин сценарію розроблене методичне пристосування, яке зветься **графіком монтажу сценарного матеріалу**. Цей графік уявляє з себе умовне зображення структури сценарію, яке розподілене на окремі частини або епізоди у відповідності із сценарним планом (див. розділ 5.5), тобто він є зображенням послідовності частин сценарію, їх взаємозв'язку. До цих частин або елементів сценарної структури слід віднести дії, картини, явища, сцени, концертні номери та тематичні блоки номерів, епізоди тощо. У кожному окремому випадку

драматург може вибрати конкретну структурну одиницю, яка стане основою монтажної схеми сценарію.

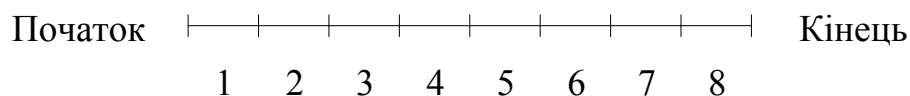
Графік монтажу сценарного матеріалу є методичним пристосуванням, що суттєво полегшує процес монтажу та оволодіння різними монтажними засобами. Якщо, створюючи сценарний план, автор приходить до того чи іншого висновку щодо певної кількості номерів (епізодів, фрагментів тощо), то він малює у своїй чорнетці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



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



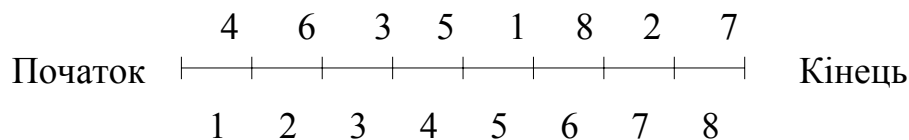
Потім ця схема поділяється на таку кількість однакових частин, скільки епізодів повинно бути у сценарії за думкою автора. Наприклад, епізодів у сценарії планується вісім. Тоді схема поділяється на вісім однакових частин, які порядково номеруються за вибраною автором послідовністю:



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

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

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



Послідовність всіх епізодів сценарію автор повинен шукати у суворій відповідності зі своїм творчим задумом, це його особиста справа. Але створити такий варіант монтажною схемою, який задовольнив би всі важливі аспекти авторської концепції та був би до вподоби всім постановникам, виконавцям та глядачам, мабуть, неможливо. У кожної людини, яка має якесь відношення до сценарію, може виникнути свій варіант послідовності частин сценарію, але відповідно якійсь іншій концепції.

5.16. НАЗВА СЦЕНАРІЮ. Яку саме назву дати щойно створеному сценарію? Це зовсім не формальне питання сценарної творчості, а дуже важлива проблема. Вміння дати сценарію точну, образну, обгрунтовану назву є не менш потрібним та не менш важливим вмінням, ніж пошук імені новонародженої людини.

Треба застерегти сценаристів-початківців від дуже, на жаль, поширеної помилки, яка полягає в тому, що замість назви сценарію та заходу в цілому використовується не лише на титульному аркуші сценарію, а навіть на афішах та запрошеннях вказівка на жанр видовища. За назву сценарію та заходу невмілі

автори можуть видати формулювання жанру, (наприклад, «Новорічне дитяче свято» або «Свято присвячення в студенти» тощо). Але це ж не назва, а лише її сурогат, лише назва жанрового типу або різновиду. І ця помилка повторюється занадто часто.

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

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

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

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

У сценарній практиці існує досить поширена ситуація, коли сценарій вже майже готовий, а цікавої назви у автора нема. Та дуже тривалий пошук потрібного варіанту назви може лише засвідчити невпевненість, невиразність загальної драматургічної ситуації. В цьому випадку має місце не справжній творчий пошук, не натхнення, а формальний перелік можливих варіантів назви, часом нейтральних та байдужих, вони не мають змістовного відношення до теми сценарію або виглядають надмірно дзвінками та порожніми і ніяк не відповідають творчому задуму. Серед професійних сценаристів та журналістів пошуки найвиразнішої та влучнішої назви доручається найбільш кваліфікованим та досвідченим фахівцям. Часом остаточна назва сценарію

народжується вже в процесі його постановки, а її авторами бувають не лише сценаристи, але і режисери, і виконавці. Та все ж таки сценарист повинен обов'язково запропонувати свій варіант назви, може навіть декілька. Незграбна та невдала назва, занадто складна та незрозуміла, може вкрай зашкодити всій справі.

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

Лапки чи «лапки»? Лапки та назва сценарію. Чи є лапки неодмінною належністю назви художнього твору? А якщо вони потрібні, то коли саме? Ці питання неодноразово задають викладачам курсу «Сценарна майстерність». Справа полягає в тому, що у сценаристів-початківців широко розповсюджена дивна звичка завжди і усюди брати назву сценарію у лапки. А чи слід це робити взагалі? Треба обов'язково запам'ятати, що назва сценарію (і не тільки сценарію, але кожного художнього твору) береться у лапки не завжди, а лише у **певних випадках**, тобто:

1. Лапки ставляться у випадку, коли назвою є цитата (наприклад: «Думи мої, думи!..», «Гори, гори, моя звезда»! тощо);
2. Лапки ставляться у випадку, коли назва сценарію стоїть в якомусь оточенні, інакше – контексті (наприклад: ...Улюбленій порі року присвячений сценарій «Весно ясна, весно красна!», в якому йдеться ...):
3. Лапки ставляться у випадку, коли назвою є слово або фраза, що вживається у зворотньому розумінні (наприклад: сценарій зветься «Добрість», а йдеться в ньому, навпаки, про людську жадібність, тобто лапки підкреслюють авторську іронію).

В усіх інших випадках лапки у назвах *не ставляться*.

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

1. Назва сценарію повинна бути оригінальною та несхожою на інші, щоб не виникала плутанина.
2. Назва сценарію повинна бути не дуже складною або надто довгою.
3. Назва сценарію повинна добре запам'ятовуватись.
4. Назва сценарію повинна поєднувати в собі як цінну інформацію щодо змісту сценарію, так і мати певне емоційне забарвлення.

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

РОЗДІЛ 6. ОБСЯГ ТА ХРОНОМЕТРАЖ СЦЕНАРІЮ МАСОВОГО ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО ЗАХОДУ

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

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

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

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

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

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

6.2. РОЗРАХУНОК ТРИВАЛОСТІ МАЙБУТНЬОГО МАСОВОГО ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО ЗАХОДУ. Кожен раз, коли сценарист розпочинає роботу над сценарієм майбутнього масового театралізованого заходу, перед автором обов'язково постає проблема розрахунку обсягу сценарію та тривалості наступного видовища. Цю проблему переважна більшість сценаристів вирішує майже інтуїтивно, на власний смак, хоча здавна існує добре відомі критерії, за якими визначаються варіанти обсягу сценаріїв та тривалості поставлених за ними заходів.

Розрахунок тривалості масового театралізованого заходу. Згадаємо, що тривалість демонстрації звичайних повнометражних художніх фільмів дорівнює приблизно 1,5-1,75 години. А чому саме так? Тому, що через

об'єктивно існуючі причини людина неспроможна зосередитись на чомусь більше ніж на годину-півтори без шкоди для справи, якою вона займається. Про це яскраво свідчать закони психології сприйняття та деякі фізіологічні особливості людини. Не випадково тривалість вузівської лекції також складає ті ж самі півтори години, та ще й з перервою. Існують і інші приклади тривалості різноманітних видовищних заходів: скажімо, акт чи дія у театральній виставі майже ніколи не перевершує годину.

Про це слід обов'язково пам'ятати всім сценаристам та режисерам-постановникам, бо, на жаль, всі ми частенько буваємо свідками та глядачами умовно кажучи «безрозмірних» масових театралізованих заходів, які тягнуться без будь-якого натяку на перерву по дві, три години та більше. А такого не повинно бути, бо така тривалість заходу є проявом професійної безпорадності. І йдеться в цьому разі зовсім не про так звані симультанні заходи, різні частини яких проводяться водночас у різних місцях, як це буває, наприклад, у поширених у сьогоднішні «Днях міста». Масові театралізовані свята такого типу складаються з декількох окремих театралізованих заходів, кожний з яких окремо майже ніколи не переважає ті ж самі півтори години. І винятки з цього правила зустрічаються не дуже часто. Вони торкаються, в першу чергу, заходів, які проводяться за участю дуже великої кількості виконавців та глядачів, наприклад – свята просто неба. В цих випадках часто-густо відбувається зміна глядачів. І ті, що пішли, витримали, знов-таки, півтори – дві години. Більше людина витримати не в змозі.

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

Таким чином виходить, що в усіх випадках, коли видовище поділяється на дві частини, друга частина повинна бути коротшою приблизно на третину. Але та ж сама друга частина повинна бути значно цікавішою, яскравішою у

художньо-творчому відношенні, щоб її запам'ятали краще, щоб її сприйняття та враження від неї було більш значущим. У всіх випадках розподіл видовища на дві частини, співвідношення між ними повинно відповідати пропорції 3:2 на користь першої частини.

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

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

Але реальну чи умовну тривалість враховує в своєму творі сценарист, то все одно півтори години можна вважати оптимальним варіантом тривалості масового театралізованого заходу. Максимальною тривалістю такого заходу

можуть бути дві години без перерви, хоч це і занадто. А масові заходи на три – чотири години *неприпустимі*.

РОЗДІЛ 7. ПОПЕРЕДНЯ ІНФОРМАЦІЯ ПРО МАСОВИЙ ТЕАТРАЛІЗОВАНИЙ ЗАХІД.

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

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

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

7.1. АФІША ТА ЇЇ ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ. Що ж таке *афіша*? Це великий або малий (частіше перше) аркуш паперу, інколи тканини, картону чи фанери, на якому написана інформація про те, що саме за захід відбувається, де і коли він буде проходити, за якою адресою. Отже, афіша, в якій відсутня відповідь хоча б на одне з питань відомої інформаційної формули «Що? Де? Коли?», є лише напівфабрикатом, невдалою чорнеткою. Приблизний текст афіши готується тоді, коли вже добре відпрацьований загальний творчий задум, існує остаточний варіант сценарного плану усього заходу або взагалі готовий

сценарій, існує загальна домовленість про зміст, час і місце проведення, а також найважливіший елемент, без якого не може бути афіши – *назва* заходу.

Уточнюючи основні питання, на які повинна відповідати афіша, можна запропонувати до відома зацікавлених осіб деяку додаткову інформацію про видовище. Це може бути вказівка на можливий жанр (конкурсно-розважальна програма, концерт, ювілейний вечір, ялинкове свято тощо), на зміст видовища (програма, що містить відомості про твори, які будуть виконуватись, про склад виконавців, про професійність або аматорство учасників, про те, хто запрошений на свято тощо). Афіша може сповіщати про деякі інші важливі речі, а саме: керівництво колективами, акомпанемент, почесні звання, лауреатство, авторство творів, що виконуються, реальних учасників подій і т. ін.

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

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

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

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

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

7.2. ЗАПРОШЕННЯ ТА ЙОГО ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ.

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

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

Але, мабуть, кожній людині приємно одержати особисте запрошення, якщо воно не надруковано у великій кількості, що не дає практичної можливості звернутись до кожного запрошеного особисто. Звідси і вписування прізвищ або інших звертань на вільне місце. Але вже добре розповсюджений у сьогоденні комп'ютер дає змогу шановливого особистого звернення до кожної запрошеної особи.

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

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

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

7.3. ПРОГРАМА ТА ЇЇ ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ. Інколи до афіші та запрошення додається ще і *програма* або, як частіше її називають – *програмка*, якщо захід потребує певної додаткової інформації. Такого роду програмка вже давно існує в театрі і глядачі мають змогу не тільки одержати в особисте користування перелік дійових осіб, виконавців ролей або концертних номерів, короткий переказ змісту вистави – лібретто, але і забрати все це з собою на спогад. Так саме в програмці можуть знайти своє місце деякі важливі дрібниці, які не знайдеш ані в афіші, ані в запрошенні. Крім того, святково оформлена, оригінальна за змістом і формою програмка часто-густо спонукає глядачів на співучасть, поразуміння з тим, що відбувається, вона не тільки інформує, але і допомагає емоційному сприйняттю видовища. Програмка, якщо над нею попрацював грамотний та вмілий сценарист, а потім ще й оформлювач,

може стати чудовим пам'ятним сувеніром. Але це можливо лише у тому випадку, коли автори добре продумують всі складові частини програмки, ретельно відредагують текст, загальну концепцію та формат, а на обкладинці, окрім необхідних написів, розмістять малюнки, фотографії, всіляки логотипи тощо.

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

РОЗДІЛ 6. НАЙТИПОВІШІ ПОМИЛКИ СЦЕНАРИСТІВ-ПОЧАТКІВЦІВ.

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

Найпоширенішими вадами сценарної творчості початківців слід вважати саме такі:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

11. Низький загальний рівень **мовної культури**, стилістики.

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

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

14. Відсутність в сценарії **переліку дійових осіб**.

15. Відсутність в сценарії **переліку використаної літератури**.

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

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

ДЕЯКІ ВИСНОВКИ ТА СПОСТЕРЕЖЕННЯ ПО ДОРОЗІ ДО КОРИНФУ, АБО РОЗДУМИ НА ЗАКІНЧЕННЯ

Закінчення роботи студента над учбовим сценарієм і навіть позитивна оцінка, яку він одержав за нього, ще не є доказом успішного та перспективного оволодіння сценаристом-початківцем всім складним процесом створення драматургічної першооснови масового театралізованого видовища будь-якого жанрового різновиду. Кінець роботи над сценарієм – це, мабуть, не кінець сценарної роботи студента взагалі, а лише її початок: початкуючому сценаристові ще довго треба буде вчитися, одержувати необхідні знання та навички, необхідний досвід, усвідомлювати всі складності сценарної творчості.

Ось чому студент, який серйозно та професійно підходить до розв'язання проблеми створення своїх перших драматургічних спроб, який прийняв до виконання всі умови цього роду творчої діяльності, запропоновані педагогом, може створити сценарні твори належного рівню, додержуючись в них всіх об'єктивно існуючих правил та засобів побудови драматургічної структури. І якщо ця сценарна робота відповідатиме головним професійним вимогам – студент може спокійно братися до постановки свого драматургічного твору, маючи впевненість в тому, що сценарій його не підведе.

Отже, якщо учбовий посібник прочитаний, уважний читач, можливо, одержав з нього деяке уявлення про велику кількість проблем, які постають перед кожним, хто вирішив перевірити свої творчі можливості у справі практичної драматургії.

На деякі питання, що цікавлять драматургів-початківців, у цьому учбовому посібнику були дані більш-менш вичерпні відповіді. Але у новобранців

драматургії будуть весь час виникати все нові і нові питання – це природно та логічно. А хто ж дасть відповіді на всі ці нові питання? Час, досвід та здібності. А ще – робота.

Тому, мабуть, не треба вважати, що цей учбовий посібник є абсолютною панацеєю, яка страхуватиме студента від усіх драматургічних негораздів. І кожна людина, якій забажалось спробувати себе у практичній драматургії, нехай і без надії на великий успіх, може вважати, що вона зазирнула у саму середину складного механізму на ім'я *драматургія*. Професійним драматургом така людина, скоріше за все, не стане, але сенс та зміст цієї роботи вона зрозуміє.

Ї ще: обов'язково треба пам'ятати про те, що було сказано колись людьми, що розумілись у житті:

Non licet omnibus adire Corintum...

В перекладі з урочистої латини це значить:

Не кожний може потрапити до Коринфу...

Саме так – не кожний. А ті, кому не судилося потрапити до Коринфу професійної драматургії, нехай задовольняться розумінням законів виникнення та існування драматургічних творів. А це не так вже і мало.

ДОДАТКИ

1. Творча заявка
2. Творча заявка
3. Контрольне завдання
4. Титульний аркуш

ДОДАТОК 1

ТВОРЧА ЗАЯВКА
НА ЛІТЕРАТУРНИЙ СЦЕНАРІЙ ТЕАТРАЛІЗОВАНОЇ ВИСТАВИ
«СЛОБОЖАНСЬКИЙ ЯРМАРОК»

Сценарій масової театралізованої вистави «Слобожанський ярмарок» (назва умовна) буде, мабуть, уявляти з себе літературний запис головних подій та найважливіших епізодів святкового народного гуляння, яке поєднано з яскравим театралізованим концертом. Це гуляння-ярмарок пропонується провести в межах традиційного святкування «Дня міста». Свято може проходити в улюбленому всіма харків'янами місці – на одному з найстаріших міських майданів, який зараз зветься площею Конституції, в історичному центрі Харкова. На цій площі існують два архітектурні підвищення, що можуть бути використані як своєрідні сцени: сходи великого бекетовського будинку, де зараз міститься Автодорожний технікум, а з протилежної сторони площі є ще один невеличкий кон – дах вентиляційної системи метрополітена, що позаду Історичного музею. На цих двох концертних майданчиках по черзі чи одночасно можуть відбуватись різні видовища, перш за все – концерти, в яких приймуть участь виконавці професійні та самодіяльні: вокальні та танцювальні ансамблі, музично-інструментальні гурти та окремі виконавці. Тут виступатимуть і представники українського національного репертуару, а також виконавці, котрі презентуватимуть різні національні об'єднання Харківщини.

Навколо двох вищевказаних концертних конів будуть вирувати справжні карнавально-ярмаркові веселощі та розваги: тут і різні атракціони та веселі змагання, і поява різноманітних літературних та мистецьких персонажів – невмирущого Шельменка, героїв «Сорочинського ярмарку», а також героїв славозвісної картини І.Ю.Репіна «Запорожці» та веселих бурсаків, що з'являються з боку старовинної бурси, яка зараз зветься Академією культури,

може з'явитися майже справжній циган із ведмедем тощо. Всі ці названі та неназвані персонажі блукатимуть у натовпі, звеселяючи його.

А ще усюди будуть щось купувати та продавати – ярмарок є ярмарок!

Може, девізом або слоганом стане вітання – запрошення «Ласкаво просимо до нашої хати!» – і тому на площі на час свята з'являться карнавальні будиночки: казкова хатиночка на курячих лапках та славетний терем-рукавичка, казацький курінь та слобожанський шинок і т. ін. Ці будиночки будуть удавати себе за своєрідні торговельні та розважальні центри ярмарку.

Гуляння на площі продовжуватиметься з ранку до сутінок, до ночі, коли всіх присутніх приємно здивують вогняні квіти феєрверку, одна концертна програма змінить іншу... І весь цей час серед глядачів блукатимуть веселі «троїсті музики», виступатимуть оркестри, співаки та танцюристи, серед яких усі бажаючі – коротше кажучи, гуляй, ярмарок!

Безумовно, що під час ретельної розробки сценарію деталі свята будуть уточнюватись та змінюватись.

Підпис автора

Дата

Прізвище, ім'я та по-батькові автора, його адреса та телефон

ТВОРЧА ЗАЯВКА
НА ЛІТЕРАТУРНИЙ СЦЕНАРІЙ ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО КОНЦЕРТУ
«ВЕЧОРНИЦІ ЗБИРАЮТЬ ДРУЗІВ...»

Сценарій театралізованого концерту передбачається присвятити традиційній дружбі представників різних народів, що споконвіку мешкають на землях України.

Сценарію цьому може бути надана зовнішня форма традиційних українських вечорниць. На святковий вогник до гостинної української хати, яка буде побудована на тимчасовій сцені одного з міських парків, завітають виконавці не лише суто українського репертуару, класичного так і сучасного естрадного, але і гості-сусіди, які вже не одне сторіччя мешкають поруч: росіяни та поляки, вірмени та євреї, цигани та німці, болгары та греки, угорці та чехи тощо. Саме тому за звичайний сценарний хід може бути використаний такий наочний засіб знайомства глядачів з учасниками концерту та їх репертуаром: до теплої, доброї, веселої хати, до українського дому завітали сусіди. І господарі, в ролі яких автор бачить персонажів славетної опери Гулака – Артемовського «Запорожець за Дунаєм» – Карася та Одарку, в притаманній їм манері спілкуватимуться поміж собою та із своїми гостювальниками.

Передбачається створити сценарій так званої вільної структури або, інакше кажучи, сценарій каркасного типу. Він буде побудований таким чином, щоб кожен блок концертних номерів можна було б легко переставити, або також легко вилучити із сценарію або вставити у нього. І у тому вигляді, в якому буде записаний сценарій, він навряд чи колись буде здійснений у конкретній постановочній ситуації, бо, мабуть, на Україні не знайти такого регіону, де б жили разом всі перелічені та неназвані народи. Але, можливо і таке, що авторові не поталанило і він не зміг передбачити всіх можливих національних варіантів. В такому випадку постановнику слід побудувати новий, непередбачений сценаристом епізод на зразок вже існуючих.

За задумом цей сценарій не вимагає якогось особливого художнього рішення, в ньому лише використовується національне вбрання, невеличка кількість атрибутів, простий реквізит.

З дійових осіб, що пройдуть через увесь сценарій концерта – свята, слід визначити пару Ведучих, про яких йшлося вище, та по парі Ведучих для кожного національного блоку номерів.

Автор вважає, що час оновлення української національної культури та формування нового національного менталітету є часом духовного відродження і періодом становлення нових відношень проміж представниками багатьох народів, які здавна живуть на Україні, нових відношень не лише до своєї особистої культури, але і до культури інших народів-сусідів.

І тому авторові здається, що такий театралізований концерт нікого з глядачів не залишить байдужім.

Робочий варіант назви сценарію – «Вечорниці збирають друзів...». Мова сценарію – українська.

Загальний обсяг сценарію – 15-20 сторінок машинопису без конкретних концертних номерів, які встановлюватимуться вже постановником.

Той факт, що пропонується дещо незвичний сценарій – як за жанром, так і за побудовою – є наслідком досить нетрадиційної ситуації у соціально-політичному та культурному житті України.

Якщо відповідь на цю заявку не затримується, автор гарантує сдачу сценарію через два-три тижні.

Підпис автора

Дата

Прізвище, ім'я та по-батькові автора, його адреса та телефон

ДОДАТОК 3

КОНТРОЛЬНА РОБОТА З КУРСУ «СЦЕНАРНА МАЙСТЕРНІСТЬ»

Контрольна робота з курсу «Сценарна майстерність» має за ціль перевірку ступеню засвоєння студентами учбового матеріалу, одержання ними необхідних теоретичних знань, оволодіння фаховою термінологією та одержання важливих практичних навичок роботи над сценарієм масових театралізованих заходів всіх тематичних напрямків та жанрових різновидів. Тему та жанр контрольного сценарію студент вибиратиме за власним бажанням: це може бути сценарій тематичного документального заходу, концерту, «капусника», будь-якого свята, урочистого церемоніалу, дитячого ялинкового заходу тощо. Сценарії можуть бути як оригінальними, так і компілятивними. Якщо студент не є єдиним автором контрольного сценарію, то хоча би часткова участь у його створенні є обов'язковою вимогою.

Сценарій повинен бути написаний за усіма існуючими правилами та законами літературної фіксації драматургічного твору, мати додаток у вигляді сценарного плану, що містить відповіді на всі питання схеми, а також список використаної літератури, творчу заявку, макети афіши та запрошення.

Контрольна робота повинна бути чітко та акуратно переписана від руки або надрукована на аркушах формату А-4 українською або російською мовами без закреслень та виправлень.

Загальний обсяг сценарію – не більше 10-15 сторінок.

Посилання на джерела цитування обов'язкові.

Контрольну роботу треба здати лаборанту кафедри в перші три дні від початку чергової учбової сесії.

ДОДАТОК 4

ТИТУЛЬНИЙ АРКУШ СЦЕНАРІЯ

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
Факультет театрального та кіно-, телемистецтва
Кафедра мистецтвознавства

НОВІ ПРИГОДИ ДІДА МОРОЗА
Літературний сценарій дитячого новорічного свята

Учбова робота з курсу «Сценарна
майстерність» студентки 2 курсу,
спеціалізація «Режисери масових
видовищ», групи 1м
Светлани Петрівни Іванової

Педагог – кандидат мистецтвознавства,
доцент О.І.Петрова

ХАРКІВ

2004

**МАЛИЙ ТЛУМАЧНИЙ СЛОВНИК ТЕАТРАЛЬНО-ДРАМАТУРГІЧНОЇ
ТЕРМІНОЛОГІЇ**

- АВАНСЦЕНА** – передня частина сцени перед завісою, теж саме, що і **ПРОСЦЕНІУМ**.
- АДАПТАЦІЯ** – пристосування якогось тексту до потреб сценарію, переробка тексту.
- АКТ** – частина драматургічного твору, окрема ДІЯ.
- АЛЕГОРІЯ** – абстрактне поняття, яке втілене в окремому художньому образі.
- АМПЛУА** – тип ролі, якій відповідає актерській індивідуальності: герой, трагик, інженю тощо.
- АМПФЛІКАЦІЯ** – збільшення обсягу тексту за рахунок різних вставлень та доповнень.
- АНОНС** – коротка попередня інформація про майбутню виставу, свято тощо.
- АНСАМБЛЬ** – художня узгодженість різноманітних елементів, а також одночасний виступ кількох музикантів та співаків, колективів з кількох виконавців.
- АНТИЧНИЙ** – той, що має відношення до грецької або римської історії і культури.
- АНТРАКТ** – перерва між діями вистави, відділеннями концерту.
- АНТРЕ** – на естраді та в цирку: невеличка сатирично-гумористична сценка.
- АНТАГОНІСТ** – в античній драматургії персонаж, який знаходиться у конфлікті з іншими персонажами і веде з ними драматичну боротьбу.
- АНШЛАГ** – об'ява про те, що всі квитки на видовище продані та про відсутність вільних місць в глядацькому залію
- АПАРТ (АПАРТЕ)** – мова персонажа, яка звернута ним до самого себе і яку, немовби, не чують інші дійові особи.
- АПОФЕОЗ** – заключна урочиста частина, масова остання сцена вистави, уславлення, звеличання когось чи чогось, **ЕПІЛОГ**.
- АРЛЕКІН** – один з найпопулярніших персонажів італійської «комедії масок», а ще тканини, які обрамовують сценічну арку, колись у зморшках цієї тканини ховався А.

АРХІТЕКТОНІКА – основний принцип побудови сценарної структури, взаємозв'язок окремих її частин. Іноді А. називають зовнішньою структурою драми. Те ж саме, що і **КОМПОЗИЦІЯ**.

АТЕЛАНА – коротенька п'єса фарсового характеру з постійними персонажами.

АТРАКЦІОН – технічне пристосування для розваг, у цирку – великий номер, що підпорядкованій якійсь певній темі або жанру циркового мистецтва.

АФІША – текстова інформація про те, де, коли і яка саме відбудеться подія, видовище, найчастіше – паперовий аркуш з потрібним текстом, малюнками, фото тощо.

БАЛАГАН – різновид видовищного народного мистецтва гумористичного напрямку з дуже поверховою і досить брутальною драматургією. Б. працювали на ярмарках, гуляннях тощо.

БЛОК – об'єднання відносно дрібних елементів сценарію в єдину структурну одиницю, наприклад, Б. концертних номерів.

БОГ З МАШИНИ (DEUS EX MACHINA) – невинуватене з'явлення персонажу драми, який повертає дію та вирішує конфлікт. Ще у античному театрі боги іноді з'являлись за допомогою різних пристосувань. В переносному значенні – невинуватений та несподіваний поворот сюжету.

БУРЛЕСК – комічне зображення якогось явища чи характеру, форма кумедного перебільшення, розмова про серйозні речі у жартівливій манері.

БУТАФОРІЯ – штучні речі, створенні для використання у виставі, які імітують справжні.

БУФОНАДА – жартівлива сценка, яка побудована на перебільшенні.

ВАР'ЄТЕ – різновид видовищного мистецтва, невеличкий ресторан чи бар, в якому виступають актори різних жанрів, переважно гумористичного напрямку, естрадний театр, те ж саме, що і **КАБАРЕ**.

ВАРІАНТ – одна з декількох редакцій твору, його відозміна.

ВЕНТРОЛОГІЯ – «черевомовлення», особлива техніка сценічного мовлення, коли актор розмовляє, не рухаючи губами.

ВЕРБАЛЬНИЙ – неписьмове висловлення, незафіксований у письмовій формі твір літератури.

ВЕРСИФІКАЦІЯ – техніка віршування, процес створення віршів.

ВЕРТЕП – в українському ляльковому театрі – невеличкий ящик-скринька, переносний ляльковий театр, де демонструвались кумедні сценки переважно побутового характеру.

ВИСТАВА – видовище, показ того, про що йдеться в сценарії або п'єсі.

ВОДЕВІЛЬ – жанровий різновид комедійної драматургії, вистава з куплетами і танцями, легка комедія.

ВОКАЛ – спів, виконання музичних творів засобом співу.

ГЕГ – комедійний трюк, вставний трюковий номер у комедії.

ГЕРОЙ – в драматургії та театрі – головний персонаж.

ГІПЕРБОЛА – перебільшення якихось якостей того, про що йдеться, щоб підсилити виразність та наочність.

ГРАДАЦІЯ – послідовне збільшення у певному порядку.

ГРАФІК – наочне логічне зображення умовного типу, що відбиває якийсь процес.

ГРОТЕСК – зображення чогось або когось у потворно-комічному вигляді.

ДЕКЛАМАЦІЯ – мистецтво виразного читання вголос, іноді – занадто театральна, штучна манера акторського виконання.

ДЕКОРАЦІЯ – елемент художнього оформлення сценічного простору.

ДЕФІНІЦІЯ – невелике за обсягом визначення якогось поняття, формулювання.

ДИВЕРТИСМЕНТ – вистава, що складається з окремих номерів чи фрагментів, колись виконувалась наприкінці видовища.

ДІАЛОГ – розмова між двома чи декількома персонажами.

ДІАПРОЕКЦІЯ – зображення, що висвітлюється на екрані за допомогою проєкційного апарату.

ДІЯ – у видовищному мистецтві – послідовність сценічних подій, сума вчинків персонажів, з яких складається сюжет, а також частина драматургічного твору, те ж саме, що і АКТ.

ДРАМА – драматургічний твір взагалі, род літератури, жанр драматургії, драматична за характером життєва ситуація.

ДРАМАТИЧНА БОРОТЬБА – низка подій, що відбуваються у п'єсі та сценарії, прояв конфліктної сутички, змагання, протиборство.

ДРАМАТУРГ – письменник, який пише драматургічні твори – п'єси, сценарії, тощо.

ДРАМАТУРГІЯ – мистецтво створення творів драматургічного роду літератури, теорія побудови драматургічних творів.

ДРУКАРСЬКИЙ АРКУШ – одиниця вимірювання обсягу літературного твору, що дорівнює 24 сторінкам машинописного або комп'ютерного тексту, передрукованого через два інтервали на аркуші формату А-4.

ЕКСПОЗИЦІЯ – епізод сценарної структури, який стоїть на чолі композиції, перед зав'язкою, його метою є введення глядачів у дію, ознайомлення з драматургічним матеріалом та персонажами, з умовами сценічного існування.

ЕПІЗОД – закінчена частина сценарію, його фрагмент, що має самостійне значення.

ЕПІЛОГ – епізод сценарної структури, який завжди стоїть на останньому місці в композиції, після розв'язки (в сценаріях масових заходів іноді після кульмінації або співпадає з нею), в якому підбиваються підсумки сценічної дії, інколи у формі урочистого АПОФЕОЗУ.

ЕСТРАДА – сцена, підмостки, на яких проходять виступи виконавців, а також видовищне мистецтво, концертна діяльність.

ЕТИМОЛОГІЯ – походження слова чи виразу, їх первісне значення.

ЄДИНА ДІЯ – сума вчинків дійових осіб драматургічного твору, які вони роблять на шляху до певної цілі, те ж саме, що і НАСКРІЗНА ДІЯ в театрі.

ЄДНІСТЬ МІСЦЯ, ЧАСУ І ДІЇ – вимоги до побудови драматургічного твору, що існують ще з давніх часів: дія відбувається в одному місці на протязі недовгого часу навколо однієї глловної історії.

ЖАНР – тип мистецького твору, який характеризується схожими рисами, підпорядкований певним правилам.

ЗАВ'ЯЗКА – епізод сценарної структури, з якого починається сценічна дія і який стоїть між експозицією та розвитком дії.

ЗВУКОНАСЛІДУВАННЯ – актерське вміння відтворення різноманітних звуків.

ЗОНГ – музичний вставний номер драматичної вистави, текст якого скоріше вимовляється, ніж співається.

З'ЯВЛЕННЯ – в драматургії і театрі – поява персонажу, частина **КАРТИНИ**.

ІДЕЯ – головна думка художнього твору, заради якої він створюється.

ІМБРОЛІО – складна та заплутана ситуація в сюжеті драми, яка заважає персонажам чітко зрозуміти події, що відбуваються.

ІМПРОВІЗАЦІЯ – непередбачене одночасне створення та виконання якогось твору, те, що створене таким чином.

ІНТЕРМЕДІЯ – невеличка гумористична сценка, яку колись демонстрували між актами великої вистави, а також вставка між номерами концерту або номерами циркового видовища, междія.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ – особисте розуміння та відчуття твору постановником чи виконавцем, погляд з іншого боку, те ж саме, що і **ТРАКТОВКА**.

ІНТРИГА – багатозначний термін, який може означати основну ситуацію сюжету, зловмисність дії, підступні наміри одних дійових осіб щодо інших, схему подій, які відбивають боротьбу персонажів поміж собою.

КАБАРЕ – різновид видовищного мистецтва, невеличкий ресторан чи бар, де виступають актори різних розважальних жанрів, те ж саме, що і **ВАР'ЄТЕ**.

КАМЕРНИЙ – твір чи виконання твору, який призначений для вузького кола читачів, а також музичний твір для невеличкого складу виконавців та твір ліричного або філософського напрямку.

«КАПУСНИК» – сатирично-гумористична вистава на місцевому матеріалі, переважно на театральні теми.

КАРНАВАЛ – масове свято, гуляння з переодягненими персонажами, розвагами, конкурсами, з вуличними процесіями, танцями тощо.

КАРТИНА – у драматургії та театрі: закінчена самостійна частина акту.

КАТАРСИС – обов'язковий елемент трагедії, емоційне очищення через співчуття, жаль та страх.

КАТАСТРОФА – одна з частин античної трагедії, кінець дії, загибель героя, трагічна розв'язка.

КВІПРОКВО – непорозуміння, за допомогою якого одного персонажа приймають за іншого.

КОЛАЖ – техніка образотворчого мистецтва, наклеювання на основу різноманітних матеріалів, у переносному значенні – твір, який зібрано в єдине ціле з дрібних часток.

КОМЕДІЯ – один з головних жанрів драматургії, в якому сюжет будується на смішних, кумедних ситуаціях.

КОМЕДІЯ МАСОК (COMMEDIA DELLA ARTE) – відомий різновид театального видовища Італії 16-17 століть, що побудований на імпровізації та буфонаді з використанням образів персонажів-«масок», характери яких не змінюються у будь-якому сюжеті.

КОМПІЛЯЦІЯ – запозичення чужих творів, а також складений з них несамотійний твір.

КОМПОЗИЦІЯ – багатозначний термін, який у драматургії сприймається як побудова твору, його структура, взаємозв'язок окремих її частин, іноді К. називають внутрішню структуру драми, а також один з відомих жанрів масових театралізованих видовищ – літературно-музичну композицію. Те ж саме, що і **АРХІТЕКТОНІКА**.

КОНТАМІНАЦІЯ – поєднання у літературному монтажу різних редакцій одного твору, їх змішування.

КОНТЕКСТ – словосполучення, яке оточує певне слово або фразу, за допомогою якого визначається зміст цього слова та всього висловлення.

КОНТРАПУНКТ – побудова драматичного сюжету за принципом контрасту.

КОНТРАСТ – різке протиставлення, протилежність, несхожість.

КОНФЛІКТ – обов'язковий елемент структури драматургічного твору – зіткнення протилежних ідей та поглядів, загострення суперечностей, яке має форму драматичної боротьби.

КОНЦЕРТ – особлива форма видовища, специфіка якого полягає у прилюдному виконанні різноманітних творів.

КОРИФЕЙ – керівник хору в античній трагедії, який безпосередньо контактував з акторами, у подальшій історії – ведучий театральний діяч, класик театрального мистецтва, майстер своєї справи.

КОТУРНИ – в античному театрі – особливе акторське взуття з товстою підошвою для збільшення зросту виконавця, у переносному значенні «стояти на котурнах» – поводити себе занадто гордовито, зневажливо відноситись до оточення.

КУЛЬМІНАЦІЯ – епізод сценарної структури, який стоїть після розвитку дії та попереду розв'язки і в якому відбувається найбільше напруження всіх фізичних та моральних сил, відбувається головне і найважливіше зіткнення за конфліктом.

КУПЛЕТ – окрема частина пісні, що може супроводжуватись приспівом або рефреном.

ЛАЦІ – різноманітні трюки та кумедні номери і імпровізації, які ніяк не пов'язані з сюжетом. Вони вводились у вистави італійської комедії масок.

ЛЕЙТМОТИВ – важливий драматичний елемент – сценарний хід, головна думка, яка неодноразово повторюється в різних варіантах.

ЛІБРЕТТО – стислий переказ сюжету опери чи балету, будь-якої вистави.

ЛОГОТИП – у давнину – найпотрібніші літери, склади та слова, що використовувались у першодруках, пізніше – символічне зображення, яке є фірмовим знаком установи чи продукції.

МАНІПУЛЯЦІЯ – демонстрування фокусів, побудоване на швидкості рук та використанні різних пристосувань.

МЕЛОДЕКЛАМАЦІЯ – читання вголос віршів або прози у музичному супроводі.

МЕЛОДРАМА – різновид драми з сюжетом побутового характеру, з перебільшеними емоціями, несподіваними випадковостями та обов'язковою перемогою добра над злом.

МЕТАФОРА – образне втілення поняття, те ж саме, що **АЛЕГОРІЯ**.

МЕТОД – засіб або сума засобів в якій-небудь сфері людської діяльності.

МЕТОДИКА – сукупність методів виконання певної роботи.

МЕТОДОЛОГІЯ – вчення про метод, сукупність методів дослідження, які використовуються в тій чи іншій науці.

МІЗАНСЦЕНА – розташування виконавців на сцені в окремі моменти вистави.

МІМ – в античні часи – коротка сценка побутового характеру з кумедними подіями, пізніше – актор-виконавець пантоміми.

МІМІКА – передача певних почуттів за допомогою м'язів обличчя.

МІМОДРАМА – вистава, в якій передача інформації відбувається без слів, за допомогою рухів та міміки, те ж саме, що і **ПАНТОМІМА**.

МІРАКЛЬ – різновид середньовічної драматургії моралізаторського характеру, в якому йшлося про дива, що роблять Богоматір та святі.

МНЕМОТЕХНІКА – «відгадування» думок на відстані за допомогою умовних слів та рухів.

МІСТЕРІЯ – спочатку таємничі релігійні обряди, пізніше – вистава релігійного змісту у європейському середньовічному театрі.

МОНОЛОГ – мова одного персонажу драми, інколи не звернута до іншого персонажу, характеризується відсутністю обміну думками.

МОНТАЖ – сценарний термін, процес з'єднання частин в єдине ціле, а також жанровий різновид масових театралізованих видовищ – літературний монтаж.

МОРАЛІТЕ – драматургічний твір з алегорічними персонажами, який має дидактично-повчальний характер.

МОТИВ – багатозначний термін: найпростіша одиниця розповіді, складова частина фабули, привід для якоїсь дії, довід на користь чогось, музична тема тощо.

МЮЗИКЛ – п'єса та театральна вистава, що побудована на використанні різних видовищних жанрів: опери, оперети, балету, естради, драми тощо. Можуть бути побудовані не лише на комедійному, але і на драматичному та трагічному сюжетах.

МЮЗІК-ХОЛ – різновид естрадного театру, де демонструються невеличкі різноманітні номери, які складаються або у концерт, або у виставу з нескладним сюжетом – РЕВЮ чи ОГЛЯД.

НАРРАТОР – ведучий, оповідач, людина від театру, читець, найчастіше зустрічається у епічній, романтичній драматургії, у інсценівках, посередник між дійовими особами та глядачами.

НАСКРІЗНА ДІЯ – сума вчинків дійових осіб театральної вистави на шляху до певної цілі, те ж саме, що і ЄДИНА ДІЯ в драматургії.

НОМЕР – в концертній діяльності та цирку – окремий закінчений виступ, невеличка сценічна дія одного чи кількох виконавців.

ОБРАЗ – художнє уявлення про якесь явище чи ситуацію, засіб та форма показу дійсності в мистецтві.

ОГЛЯД – показ творчих досягнень виконавців, а також естрадна вистава, яка складається з окремих сцен та номерів, що поєднані загальною темою, інколи – легким сюжетом.

ОПЕРА – театральна вистава, в якій інструментальна музика поєднується з вокалом.

ОПЕРЕТА – театральна вистава лірично-комедійного характеру, де розмови персонажів поєднуються зі співом та танцями.

ПАНТОМІМА – вистава, в якій передача інформації відбувається без слів, за допомогою рухів та міміки, те ж саме, що і МІМОДРАМА.

ПАРАД – урочиста процесія, в цирку – урочистий вихід всіх учасників на початку вистави.

ПАУЗА – перерва в розмові, мовчання.

ПЕРСОНАЖ – дійова особа художнього твору.

ПЕРСОНІФІКАЦІЯ – втілення певної ідеї у конкретний сценічний образ персонажу, уявлення про абстрактне явище у конкретному образі.

ПЕРФОРМАНС – авангардний напрямок сучасного мистецтва: видовище, у якому мистецьким об'єктом стає тіло виконавців, оточуючі побутові речі, іде безпосереднє спілкування з глядачами. П. іронізує над традицією.

П'ЄСА – літературний твір, що має драматургічну форму, який можна і читати, і ставити у театрі.

ПІДТЕКСТ – зміст, який не висловлений в розмові, але мається на увазі.

ПОДІЯ – в драмі: вчинок персонажу, який приводить до важливих змін в долі дійових осіб, який є наслідком попередніх подій та готує наступні.

ПРЕМ'ЄР – актор, який виконує головні, найважливіші ролі.

ПРЕМ'ЄРА – перша театральна вистава, перший показ.

ПРАКТИКАБЛЬ – справжні, небутафорські частини сценічного оформлення, які використовуються у повсякденному житті.

ПРЕСТИДИЖИТАЦІЯ – різновид маніпуляції, вміння робити швидкі, спритні рухи руками, показ фокусів за допомогою лише рук.

«ПРИВ'ЯЗКА» – елемент сценарної структури видовища, за допомогою якого відбувається зв'язок виконавців з глядачами та який має відношення до всіх присутніх.

ПРОГРАМА (ПРОГРАМКА) – паперовий аркуш, на якому розміщують перелік номерів, персонажів та виконавців, всіх, хто створив виставу чи приймає участь в концерті, інколи в програмі розміщується стислий опис сюжету вистави – ЛІБРЕТТО.

ПРОЛОГ – необов’язковий елемент сценарної структури, який стоїть попереду експозиції, своєрідний вступ, що вводить глядачів в матеріал та настрій видовища, **УВЕРТЮРА**.

ПРОТАГОНІСТ – ведучий дію в античній трагедії, виконавець головної ролі.

ПРОСЦЕНІУМ – найближча до глядачів частина сцени перед завісою, **АВАНСЦЕНА**.

ПРОЦЕСІЯ – урочисте та багатолюдне проходження.

РАМПА – край сцени, лінія розподілу театрального простору на сцену та зал, в переносному значенні – сцена або театр взагалі.

РАУС – невеличкий балкон на фасаді цирку або балагану, з якого запрошували глядачів на виставу у давнину.

РЕВЮ – естрадний огляд, вистава, яка складається з окремих сцен та номерів, що інколи поєднані загальною темою або легким сюжетом.

РЕЖИСЕР – фахівець, який створює виставу, постановник п’єси або сценарію

РЕЖИСУРА – мистецтво створення вистав та різноманітних видовищ.

РЕЗЮМЕ – висновок, який містить основні теоретичні положення праці, підсумок.

РЕКВІЗИТ – всі речі, які потрібні виконавцям під час вистави.

РЕКВІЄМ – вокально-інструментальний музичний твір, що має скорботно-пам’ятний характер.

РЕМАРКА – стислі пояснення автора в тексті драматургічного твору.

РЕМІНІСЦЕНЦІЯ – риси художнього образу або події, які нагадують про когось або щось.

РЕПЕРТУАР – перелік творів, що виконуються в театрі або з яким виступає окремий виконавець чи творчий колектив.

РЕПЛІКА – один з елементів сценічного діалогу, заперечення, відповідь однієї дійової особи іншій.

РЕПРИЗА – на естраді та в цирку – жартівлива репліка або сценічний трюк, дотепний жанр або номер.

РЕФРЕН – повторення віршованих рядків, речень або слів у пісні, приспів.

РЕЧИТАТИВ – наспівна декламація, поєднання читання вголос та співу.

РИТМ – послідовне та рівномірне чергування різноманітних елементів, які складають твір.

РИТУАЛ – сформований через звичай та встановлений традицією порядок проведення якоїсь дії, **ЦЕРЕМОНІАЛ**.

РОЗВ'ЯЗКА – епізод сценарної структури, який стоїть після кульмінації та в якому відбувається розв'язання всіх сюжетних проблем. В сценаріях масових театралізованих заходів зустрічається не завжди.

РОЛЬ – частина тексту драматургічного твору, яка зображує певну людину та має виконуватись актором, художній образ.

СИНКРЕТИЗМ – суміш різноманітних за матеріалом елементів сценарію, їх з'єднаність, нерозчленування.

СИМУЛЬТАНІСТЬ – одночасність дії, проведення кількох заходів в межах єдиного свята.

СИТУАЦІЯ – сума певних умов та обставин, які складаються в те чи інше становище.

СКАНДУВАННЯ – одночасні голосні вигукування слова або вислову.

СКЕТЧ – невеличка п'єса в одній дії, комедійна сценка.

СОЛО – виконання музичного твору одним виконавцем, а також твір, передбачений для такого виконання.

СТАТИСТ – актор, який виконує другорядні ролі, учасник масової дії.

СТРУКТУРА – взаємозв'язок складових частин єдиного цілого, внутрішня побудова, те, що має певну організацію.

СХЕМА – зображення або опис чогось у загальних рисах, у спрощено-узагальненому вигляді.

СЦЕНА – майданчик, підмостки, на якому відбувається дія театральної вистави, а також частина драматургічного акту чи дії, ще видовище і подія, а також театр взагалі.

СЦЕНАРІЙ – колись – план драматургічного твору, сюжетна схема театральної вистави, пізніше – драматургічний твір, за яким створюється кінофільм, радіопередача, телепередача, масове театралізоване видовище.

СЦЕНАРИСТ – драматург, який створює сценарії, автор сценарію.

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

СЦЕНОГРАФІЯ – мистецтво художнього оформлення сцени, вистави, видовища.

СЮЖЕТ – поступовий ряд подій, що пов'язані поміж собою та які складають зміст твору.

ТЕАТР – особливий вид видовищного мистецтва, в якому життя відображується за допомогою драматичної дії, а також споруда, де відбуваються вистави.

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

ТЕАТРОЗНАВСТВО – наука, яка вивчає історію театру та театральне сьогодення, теоретичні засади сценарного мистецтва.

ТЕАТРОЗНАВЕЦЬ – вчений, який вивчає різні аспекти життя театру.

ТЕМА – найголовніша проблема та певне коло конкретних явищ мистецького твору, в якому відбувається дія.

ТИП – літературний образ, в якому узагальнюються окремі риси зовнішності чи характеру персонажу, його соціальної, національної та професійної приналежності.

ТИПОВИЙ – характерний, той, що відповідає певному стандарту, уявляє з себе зразок.

ТИПОЛОГІЯ – розподілення чогось за найхарактернішими ознаками, класифікація.

ТИТУЛ (ТИТУЛЬНИЙ АРКУШ) – перша сторінка книги чи рукопису, на якому містяться відомості про автора, назва твору, визначення жанру та місце і рік видання або створення, інакше кажучи – заголовний аркуш.

ТРАГЕДІЯ – один з головних жанрів драматургії, який має в основі дуже загострений конфлікт, непримиренну боротьбу, загибель головних героїв, у переносному значенні – страшна, невиправдана подія, загибель, КАТАСТРОФА.

ТРАГІКОМЕДІЯ – драматичний твір, що має риси трагедії та комедії.

ТРАКТОВКА – своє особисте розуміння чогось, свій варіант, те ж саме, що і ІНТЕРПРЕТАЦІЯ.

ТРЮК – незвичайно коротка дія, вправна та ефектна, на естраді та цирку- основний структурний елемент видовища, його структурна одиниця.

УВЕРТЮРА – музичний вступ до вистави, у переносному значенні – те, що передує основній дії, ПРОЛОГ.

ФАБУЛА – стислий переказ найголовніших подій, які складають сюжет художнього твору в їх логічній послідовності.

ФАРС – середньовічна форма гротескної драматургії, за змістом та настроєм інколи брутальна і непристойна. Демонструвалась як междія, а інколи самостійно.

ФЕЄРІЯ – вистава з різноманітними сценічними ефектами, яскравими трюками та незвичайними драматургічними ситуаціями.

ФРАГМЕНТ – дрібна частина цілого, шматок якогось твору.

ФУНКЦІЯ – певний обов'язок, який треба неодмінно виконати.

ХАРАКТЕР – сукупність рис та особливостей, які притаманні певній людині або явищу.

ХОР – колективний персонаж античного театру, у сьогоденні – колектив виконавців вокальних творів.

ХЕПЕНІНГ – форма сучасного театралізованого видовища, коли виконавці не дотримуються якогось певного тексту, з елементами імпровізації та

випадковості, з використанням різних технічних засобів та оточуючого середовища.

ХОРЕОГРАФІЯ – мистецтво створення танцювальних номерів та вистав, сукупність явищ, що мають відношення до танців.

ХОРЕОГРАФ – майстер постановки танців.

ХОРМЕЙСТЕР – керівник хорового колективу.

ХРОНІКА – викладення подій у часовій послідовності, жанровий різновид п'єс, в яких йдеться про певні події, що викладаються у хронологічній послідовності.

ХРОНОЛОГІЯ – послідовність подій у часі.

ХРОНОМЕТРАЖ – вивчення протікання процесу у часі, вимірювання часу.

ЦЕРЕМОНІАЛ – загальноприйнятий, офіційно встановлений порядок урочистих дій, процесій, різноманітних заходів, **РИТУАЛ**.

ЧИТЕЦЬ – актор, який виступає з читанням художніх та документальних текстів, іноді – Ведучий, Людина від театру, Нарратор тощо.

ШОУ – сучасна естрадна вистава з великою кількістю спецефектів та, бажано, за участю досить відомих виконавців. Цей термін інколи додається до назв різноманітних видовищ для надання назві більш сучасного вигляду, наприклад, шоу-концерт, шоу-балет тощо.

ЮВІЛЕЙ – урочисте святкування роковин, головним чином тих, які кратні десяти, інколи – п'яти, тобто «круглій» даті, роковини подій у житті окремої людини, людського гурту, установи тощо.

ЯВИЩЕ – у драматургії та театрі – частина картини, яка визначається з'явленням кількох чи одного персонажів, а також театральна дія, що має відношення до з'явлення персонажів.

ЯРМАРОК – великий базар, масове торговище, на якому влаштовуються різні розваги, атракціони, балагани, наприклад – Сорочинський ярмарок.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ:

1. Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение /Г.Л. Абрамович. – М.: Просвещение, 1970. – 390 с.
2. Алексеев А.Г. Серьёзное и смешное /А.Г. Алексеев. – М.: Искусство, 1984. – 309 с.
3. Ардов В.Е. Разговорные жанры эстрады и цирка /В.Е. Ардов. – М.: Сов. Россия, 1968. – 183 с.
4. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса /М.М. Бахтин. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1965. – 527 с.
5. Волькенштейн В.М. Драматургия /В.М. Волькенштейн. – М.: Сов. писатель, 1960. – 338 с.
6. Генкин Д.М. Массовые праздники /Д.М. Генкин. – М.: Просвещение, 1975. – 140 с.
7. Генкин Д.М. Сценарное мастерство культпросветработника /Д.М. Генкин, А.А. Конович. – М.: Сов. Россия, 1984 – 136 с.. – (Б-чка «В помощь клуб. работнику», № 11).
8. Голубкина Л.В. Работа над сценарной заявкой /Л.В. Голубкина. – М.: ВГИК, 1974. – 35 с.
9. Грин М.Я. Публицист на эстраде: Заметки эстрадного драматурга /М.Я. Грин. – М.: Искусство, 1981. – 157 с.
10. Житницкий А.З. Сценарное мистерство: Метод. указания /А.З. Житницкий.– Х.: ХГИК, 1988. – 32 с.
11. Зайцев В.П. Режиссура эстрады та масових видовищ / В.П. Зайцев. – К.: Дакор, 2003. – 304 с.

12. Захава Б.Е. Мастерство актёра и режиссёра /Б.Е. Захава. – М.: Просвещение, 1973. – 320 с.
13. Как хорошо продать хороший сценарий: Обзор амер. учеб. сценар. мастерства. – Книга первая /Сост. Александр Червинский. – М.: [Б.и.], 1993.– 120 с. – (Прилож. к журн. «Киносценарии»).
14. Квятковский А.П. Поэтический словарь /А.П. Квятковский. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – 276 с.
15. Клитин С.С. Эстрада: Проблемы теории, истории и методики /С.С. Клитин. – Л.: Искусство, 1987. – 190 с.
16. Краткая литературная энциклопедия. Т.1 /Гл. ред. А.А. Сурков – М.: Сов. энциклопедия, 1962. – 1086 с.
17. Краткая литературная энциклопедия. Т. 3 /Гл. ред.А.А. Сурков – М.: Сов. энциклопедия, 1966 – 976 с.
18. Литературный энциклопедический словарь /Под ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
19. Лоусон Дж. Теория и практика создания пьесы и киносценария /Дж. Лоусон. – М.: Искусство, 1988. – 158 с.
20. Марков О.И. Сценарно-режиссёрские основы художественно-педагогической деятельности клуба /О.И. Марков. – М.: Просвещение, 1988. – 158 с.
21. Маршак М.И. Клубный сценарий /М.И. Маршак. – М.: Профиздат, 1975. – 119 с.
22. Маршак М.И. Сценарное мастерство кинолюбителя: Замысел и сценарий фильма /М.И. Маршак. – М.: Сов. Россия, 1975. – 127 с.
23. Массарский С.М. Как научиться сценарному мастерству /С.М. Массарский // Клуб и художеств. самодеятельность. – 1983. – № 24. – С. 20 – 22.
24. Массарский С.М. Драматургия художественно-массовых представлений: Метод. рекомендации /С.М. Массарский. – Л.: ЕНМЦ НТ и КПП, 1987. –62 с.

25. Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII – нач. XX века /А.Ф. Некрылова. – Л.: Искусство, 1988. – 191 с.
26. Немчинский М.И. Драматургия циркового номера /М.И. Немчинский. – М.: ГИТИС, 1986. – 82 с.
27. Обертинська А.П. Основи теорії драми та сценарної майстерності: Навч. посіб. /А.П. Обертинська. – К.: Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, 2002. – 182 с.
28. Ожегов С.И. Словарь русского языка /С.И. Ожегов. – М.: Сов. энцикл., 1975. – 846 с.
29. Пави П. Словарь театра /П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
30. Плотниченко И.Ф. Клубная драматургия: Учеб. пособие /И.Ф. Плотниченко, А.З. Житницкий. – Харьков: ХГИК, 1975. – 121 с.
31. Режиссура и организация массовых зрелищ. Хрестоматия: Учеб. пособие /Сост., ред., примеч. и вступ. ст. В.К. Айзенштадта. – Харьков: ХГИК, 1973. – 136 с.
32. Родари Д. Грамматика фантазии: Введ. в искусство придумывание историй /Д. Родари. – М.: Прогресс, 1978. – 215 с.
33. Рубб А.А. Пока занавес закрыт /А.А. Рубб. – М.: Сов. Россия, 1987. – (Б-чка «В помощь клуб. работнику», № 5).
34. Руденский Е.В. Сценарное мастерство: Метод. пособие /Е.В. Руденский. – Кемерово: КГИК, 1979. – 41 с.
35. Савкова Э.В. Искусство литературной композиции и монтажа Э.В. Савкова. – М.: ВНИИ ТИ и КИР, 1986. – 106 с.
36. Самойленко В.М. Массовые музыкальные представления: Театрализованный концерт: Опыт. Традиции развития /В.М. Самойленко. – М.: Музыка, 1989. – 144 с.
37. Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь /В.А. Сахновский-Панкеев. – Л.: Искусство, 1969. – 231 с.

38. Сахновський-Панкєєв В.О. Драма і театр/В.А. Сахновський-Панкєєв. – К.: Мистецтво, 1982. – 132 с.
39. Словарь иностранных слов. – 14-е изд., испр. – М.: Рус. язык, 1987. – 608 с.
40. Словник іншомовних слів. – К.: Укр. рад. енцикл., 1977. – 776 с.
41. Советский энциклопедический словарь. – М.: Сов. энцикл., 1980. – 1600 с.
42. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве /К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1980. – 430 с.
43. Сценарно-методические рекомендации по проведению клубных мероприятий / Сост. Н. Дмитренко и др. – Минск: МК БССР, 1989. – 55 с. – На бел. яз.
44. Терминологические проблемы музееведения: Сб. науч. тр. //Ред. кол. Л.И.Арапова и др. – М.: ЦМР СССР, 1986. – 136 с.
45. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы /Л.И. Тимофеев. – М.: Просвещение, 1976. – 548 с.
46. Тихомиров Д.В. Беседы о режиссуре театрализованного представления /Д.В. Тихомиров. – М.: Сов. Россия, 1977. – 126 с.
47. Туманов И.М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта /И.М. Туманов. – М.: Просвещение, 1976. – 87 с.
48. Уварова Е.Л. Эстрадный театр: Миниатюра, обзоры, мюзик-холл. 1917-1945 /Е.Л. Уварова. – М.: Искусство, 1978. – 239 с.
49. Хализеев В.Е. Драма как явление искусства /В.Е. Хализеев. – М.: Искусство, 1978. – 239 с.
50. Хрестоматія з теорії драми: Особливості драматург. мистецтва в істор. розвитку: Від антич. часів до поч. ХІХ ст. /Упоряд. П.П. Нестеровський – К.: Мистецтво, 1978. – 183 с.
51. Хрестоматія з теорії драми: Особливості драм. мистецтва ХІХ – ХХ ст. /Упоряд. П.П. Нестеровський – К.: Мистецтво, 1988. – 224 с.
52. Чечетин А.И. Искусство театрализованных представлений /А.И. Чечетин. – М.: Сов. Россия, 1988. – 136 с. – (Б-чка «В помощь клуб работнику», №7).

53. Чечетин А.И. Основы драматургии театрализованных представлений: История и теория /А.И. Чечетин. – М.: Просвещение, 1981. – 102 с.
54. Шароев И.Г. Драматургия массового действия /И.Г. Шароев. – М.: ГИТИС, 1979. – 67 с.
55. Шароев И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений /И.Г. Шароев. – М.: Просвещение, 1986. – 463 с.
56. Энциклопедический словарь юного литературоведа / Сост. В.Новиков. – М.: Педагогика, 1987. – 416 с.
57. Эскин А.М. В нашем доме /А.М. Эскин. – М.: ВТО, 1973. – 286 с.
58. Эстрада России. Двадцатый век. Лексикон / Рук. проекта, отв. ред. Е.Д.Уварова. – М.: РОССПЭН, 2000. – 784 с.
59. Юнаковский В.С. Сценарное мастерство /В.С. Юнаковский. – М.: ВГИК, 1974. – 52 с.
60. Яхонтов В.Н. Театр одного актёра /В.Н. Яхонтов. – М.: Искусство, 1958. – 455 с.

ЗМІСТ

Вступ.....	
Додаток до вступу, або Чи можна навчитись сценарній справі?.....	
Розділ 1. Сценарій масового театралізованого видовища як характерний різновид драматургії в цілому та об'єкт вивчення.....	
1.1. Дещо про термінологію.....	
1.2. Чи є сценарій масового театралізованого заходу літературним твором?.....	
1.3. До питання про виникнення драматургії масових театралізованих видовищ.....	
1.4. Слово в сценарії.....	
1.5. Дія в сценарії.....	
1.6. Режисерське бачення сценарію.....	
1.7. Імпровізація як важливий елемент сценарію.....	
Розділ 2. Сценарій театралізованого масового видовища та театральна п'єса: риси схожості та відмінності.....	
2.1. Риси схожості сценарію та п'єси.....	
2.2. Риси відмінності сценарію та п'єси.....	
Розділ 3. Різновиди сценаріїв театралізованих масових видовищ.....	
3.1. Сценарії оригінальні та компілятивні.....	
3.2. Сценарії тематичні та сюжетні.....	
3.3. Сценарії художні та документальні.....	
3.4. Сценарії перелічувальні та описові.....	
3.5. Сценарії типові, або каркасні.....	
Розділ 4. Найголовніші етапи роботи над сценарієм масового театралізованого заходу.....	
4.1. Складання сценарного плану.....	
4.2. Збирання сценарного матеріалу.....	

4.3. Створення творчої заявки на сценарій.....	..
4.4. Створення чорнетки сценарію.....	..
4.5. Створення остаточного (чистового) варіанту сценарію.....	..
Розділ 5. Методика створення сценарного плану.....	..
5.1. Схема сценарного плану.....	..
5.2. Позиції схеми сценарного плану.....	..
5.3. Тема сценарію.....	..
5.4. Ідея сценарію.....	..
5.5. Основні епізоди сценарію.....	..
5.6. Теми основних епізодів.....	..
5.7. Композиція сценарію.....	..
5.8. Дійові особи сценарію.....	..
5.9. Конфлікт сценарію.....	..
5.10. Художній образ сценарію (сценарний хід).....	..
5.11. Жанр сценарію.....	..
5.12. Засоби театралізації сценарію.....	..
5.13. Єдина (наскрізна) дія сценарію.....	..
5.14. «Прив'язка» сценарію або його орієнтація на конкретну аудиторію.....	..
5.15. Графік монтажу сценарного матеріалу.....	..
5.16. Назва сценарію.....	..
Розділ 6. Обсяг та хронометраж сценарію масового театралізованого заходу.....	..
..	..
6.1. Розрахунок обсягу сценарію.....	..
6.2. Розрахунок тривалості майбутнього масового театралізованого заходу.....	..
Розділ 7. Попередня інформація про масовий театралізований захід.....	..
7.1. Афіша та її характерні особливості.....	..
7.2. Запрошення та його характерні особливості.....	..
7.3. Програма та її характерні особливості.....	..

Розділ 8. Найтипівіші помилки сценаристів – початківців.....	..
Деякі висновки та спостереження по дорозі до Коринфу, або Роздуми на закінчення.....	..
Додатки: 1. Творча заявка.....	..
2. Творча заявка.....	..
3. Контрольне завдання.....	..
4. Титульний аркуш.....	..
Малий тлумачний словник театральнo-драматургічної термінології.....	..
Список літератури.....	..