

Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь  
Вучэбна-метадычнае аб'яднанне вышэйшых навучальных устаноў  
Рэспублікі Беларусь па адукацыі ў галіне культуры і мастацтваў

**АСНОВЫ ДРАМАТУРГІІ І СЦЭНАРНАГА МАЙСТЭРСТВА**

*Вучэбна-метадычны дапаможнік*

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Мінск 2011

## **Складальнік**

*А.Я.Камінскі*, старшы выкладчык кафедры рэжысуры абрадаў і свят установы адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”

## **Рэцэнзенты:**

*У.А. Мішчанчук*, дэкан тэатральнага факультэта УА “Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў”, заслужаны артыст РБ, прафесар

*Н.В.Осінава*, галоўны рэжысёр канцэртных залаў установы “Беларуская дзяржаўная ордэна Працоўнага Чырвонага Сцяга філармонія”, лаўрэат Спецыяльнай прэміі Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь дзеячам культуры і мастацтва

Адказы за рэдакцыю

Адказы за выпуск *А.Я.Камінскі*

## ЗМЕСТ

### Уводзіны

### Раздзел I. Прадмет тэорыі драматургіі

- 1.1. Задума драматургічнага твора і яго асноўныя кампаненты.....
- 1.2. Канфлікт у драматургічным творы. Скрызнае дзеянне і супрацьдзеянне.....
- 1.3. Элементы драматургічнай кампазіцыі.....
- 1.4. Сцэнічны эцюд.....
- 1.5. Распрацоўка сцэнарыя гульнявой праграмы.....

### Раздзел II. Інсцэніраванне абрадава-рытуальнай дзеі, літаратурнай прозы, вуснапаэтычнага твора

- 2.1. Творчы працэс сцэнарнай распрацоўкі традыцыйнага абраду...
- 2.2. Этапы работы над інсцэніроўкай літаратурнай прозы і вуснапаэтычнага твора.....

### Раздзел III. Стварэнне сцэнарыяў відовішчаў і прадстаўленняў розных тыпаў і жанраў

- 3.1. Сцэнарная распрацоўка нумара на аснове фальклорнага, музычнага, выяўленчага, вуснапаэтычнага твора .....
- 3.2. Прадстаўленне. Тыпалогія жанраў. Структура прадстаўлення....
- 3.3. Драматургія публіцыстычнага прадстаўлення, мастацка - гістарычнага відовішча.....
- 3.4. Мастацка-спартыўнае прадстаўленне.....
- 3.5 Драматургія тэатралізаванага канцэрта.....
- 3.6. Мюзікл як найвышэйшая форма музычнага тэатралі-заванага прадстаўлення.....
- 3.7. Драматургія шэсця. Спецыфічныя рысы шэсцяў народных свят.....

### Раздзел IV. Драматургія народнага свята

- 4.1. Тыпалогія святочных дзей. Асаблівасці драматургіі народнага свята.....

4.2. Методыка стварэння літаратурнага сцэнарыя  
народнага свята.....

**Заклучэнне**

**Літаратура**

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## УВОДЗІНЫ

Рэжысёрскае мастацтва, як вядома, мастацтва ўвасаблення. Але яно аказваецца бескарысным, калі ў руках рэжысёра няма драматургічнай асновы для ўвасаблення яго ў эцюд, спектакль, гульнявую праграму, абрадавую дзею, відовішча, народнае свята – літаратурнага сцэнарыя, п'есы. У адрозненні ад рэжысёра тэатра, кіно, тэлебачання, рэжысёр тэатралізаваных прадстаўленняў і народна-масавых свят, як правіла, не можа разлічваць на гатовую п'есу або сцэнарыі, напісаную драматургам. Ён павінен сам умець ствараць сцэнарыі, прычым рознастайныя па жанру. Таму прадмет “Асновы драматургіі і сцэнарнага майстэрства” для спецыяльнасці 1-17 01 05 Рэжысура свят (па напрамках), напрамак спецыяльнасці 1-17 01 05-01, рэжысура свят (народныя) з'яўляецца асноватворнай пры падрыхтоўцы высокакваліфікаваных спецыялістаў для галіны святочнай культуры. Працэс навучання сцэнарнаму майстэрству вядзецца ў тэарэтычнай, метадычнай і практычнай сувязі з такімі дысцыплінамі, як “Рэжысура свят”, “Асновы рэжысуры і майстэрства акцёра”, “Моўнае дзеянне ў свяце”, “Мастацка-дэкаратыўнае вырашэнне свят”, “Музычна-шумавое вырашэнне свят”. Назапашаныя веды на пералічаных спецыяльных прадметах будуць садзейнічаць комплекснаму засваенню вучэбнага матэрыялу і стварэнню літаратурных сцэнарыяў гульнявых праграм, абрадаў, тэатралізаваных свят і прадстаўленняў, якія акумуляюць у сабе элементы тэатральнага мастацтва.

Сучасная спецыфіка работы ў галіне масавых святочных формаў патрабуе ад рэжысёра прафесійных ведаў усіх відаў мастацтва і навыкаў выкарыстоўвання іх ў сваёй рабоце. Драма і опера, кінематограф і харэаграфія, сімфанічная і харавая музыка, вакальна-інструментальны жанр, фалькор і пантаміма, народны танец, дзіцячая творчасць, спорт – усё гэта арсенал ведаў сучаснага драматурга і рэжысёра-пастаноўшчыка.

Важнымі для раскрыцця тэмы дадзенай работы з'яўляюцца гістарычныя і тэарэтычныя працы буйных даследчыкаў драматургічнага, тэатральнага, літаратурнага і эстраднага мастацтва. Аналіз тэарэтычных аспектаў драматургіі, як віда мастацтва, які вывучае дзеянне, персанажаў, прастору і час, этапы стварэння рознажанравых тэатралізаваных дзей падаецца ў працах Д.Аля, А.Мітты, П.Паві, Б. Тамашэўскага, В.Халізеева, Е.Холадава. Значнымі працамі, у якіх акрэсліны метадалагічныя асновы і тэхналогіі стварэння сцэнарыяў драматургічных твораў розных тэатральных і масавых формаў, з'яўляюцца даследаванні М.Акімава, Д.Генкіна, П.Гуда, Б.Захавы, Дж. Лоусана, А.Маркава, Б.Пятрова, Г.Таўстанова, Г.Фрумкіна, Ю. Чарняк, А.Чэчэціна, І. Шароева, А.Эфраса.

Вучэбна-метадычны дапаможнік па дысцыпліне “Асновы драматургіі і сцэнарнага майстэрства” мае на мэце фарміраванне ў будучага спецыяліста прафесійнай кампетэнцыі выкарыстання творчых прыёмаў ў практыцы стварэння сцэнарыяў гульнявых праграм, абрадаў і рытуалаў, эстрадных нумароў і мініяцюр, масавых прадстаўленняў і народных свят. Рэалізацыя пастаўленай мэты патрабуе вырашэння адпаведных задач: набыцця тэарэтычных ведаў, якія вылучаюць драму як род літаратуры і разглядаюць яе кампазіцыю ў сувязі з развіццём канфліктнай асновы; засваення і прымянення ў практычнай дзейнасці тэрміналогіі і паняццёвага апарату, навыкаў вызначэння жанравай прыроды і ідэйна-тэматычнай накіраванасці твора; аналізу сістэмы канцэртнай і святочнай драматургіі.

Драматургічны, гістарычны, мастацтвазнаўчы матэрыял у вучэбна-метадычным дапаможніку змешчаны ў асобных тэматычных раздзелах, у якіх разглядаюцца праблемы практыкі і тэорыі тэатральнага мастацтва і святочнай культуры. У першым вывучаецца гісторыя драмы, віды драматургічных твораў, іх змест і форма, асноўныя жанравыя асаблівасці.

Методыка распрацоўкі кампазіцыі, стварэння інсцэнізацыі на аснове драматургічнага, літаратурнага, выяўленчага, музычнага, фальклорнага твораў, стварэння сцэнарыя рытуалу і абраду адлюстраваны ў другім раздзеле дапаможніка.

Унікальнай якасцю відовішча і прадстаўлення, якая адрознівае іх ад іншых святочных формаў з’яўляецца тэатральнасць – жывая актуальная гульня, травестацыя, маскараднасць, набор выразных сродкаў тэатра, абавязковая сцэнарна-драматургічная аснова дзеяння. Варыятыўнасць тэатралізаваных элементаў, драматургія рознажанравых нумароў і мініячур у прадстаўленнях розных тыпаў аналізуюцца ў трэцім раздзеле вучэбнага выдання.

Асноўныя складальнікі сцэнарна-драматургічнай асновы народных свят, іх вытокі, сувязь з абрадавымі і працоўнымі дзеямі, гульнявы характар кампазіцыі, сучасная тыпалогія святочных масавых формаў разглядаецца ў апошняй частцы работы.

Дысцыпліна “Асновы драматургіі і сцэнарнага майстэрства” сваёй структурай і зместам вызначае неабходнасць самастойнай работы не толькі пазнавальнага характару, але і разнастайнай творчай працы, накіраванай на стварэнне драматургічных твораў розных узроўняў складанасці. Сярод актыўных тэхналогій работы са студэнтамі неабходна вылучыць: дыскусійныя метады (групавая дыскусія, мадэліраванне практычных сітуацый, метады кейсаў, аналіз сітуацый з практыкі і інш.); гульнявыя метады (імітацыйныя, дзелавыя, ролевыя гульні, “генерацыя ідэй” і інш.); сенсітыўны трэнінг (трэніроўка самапазнання, рэгуляванне эмацыянальных адносін да сябе і калег); візуальныя метады (метады ілюстрацыі, дэманстрацыі, відэаметад).

## Раздел I. Прадмет тэорыі драматургіі

### 1.1. Задума драматургічнага твора і яго асноўныя кампаненты

*Матэрыял кожны бачыць перад сабой,  
змест знаходзіць толькі той, хто нешта да  
гэтага дадаў, а форма для большасці —  
тайна.*

*Дж. Уільемс.*

Драматургічная творчасць – дзейнасць першаадкрывальніка: мы рэдка ведаем, куды накіроўваемся. Творчы працэс аб'ядноўвае дзве катэгорыі: задума, якая абуджае ў сцэнарыста жаданне стварыць твор і кіруючая ідэя, якая адлюстроўвае сутнасць гісторыі і выяўляецца праз дзеянне і эстэтычную эмоцыю кульмінацыі апошняга акту. Аднак у адрозненне ад кіруючай ідэі задума рэдка ўяўляе сабою закончанае выказванне. Імгненні натхнення або інтуіцыі, могуць быць хаатычнымі і спантанымі, у большасці яны вызначаюцца выпадкам. Тое, што натхняе аднаго творцу, застаецца незаўважаным для другога. Задуму абуджаюць скрытыя ў падсвядомасці вобразы. Увесь жыццёвы вопыт падрыхтоўвае да гэтага моманту, і кожны рэагуе на яго па-свойму.

Асновай мастацкай цэласнасці драматургічнага твора перш за ўсё з'яўляецца дакладнасць і выразнасць задумы. Драматычны і вулічна-плашчадны тэатр – сінтэтычныя, а таму складаныя віды мастацтва. Таму аўтарская задума павінна ахапіць і прывесці да стылістычнага адзінства ўсе складальнікі твораў мастацтва, якімі з'яўляецца спектакль, свята і прадстаўленне. Вырашальным для яе нараджэння ў сцэнарыста-рэжысёра з'яўляюцца багацце ўяўлення, унутраная гармонія інтэлекту і пачуццяў ў актыўным творчым працэсе.

Некаторыя даследчыкі трактуюць *задуму* як “мастацкае бачанне, якое няўмольна праследуе сцэнарыста і рэжысёра да апошняга моманту, да акту ўвасаблення. Але калі раптам змяняецца яе першапачатковы змест, то гэта не значыць, што задума звязвае мастака. Наадварот, у руках



сапраўднага майстра яна менш за ўсё мёртвая догма, яна расце і развіваецца” [53, с. 117-125]. Сапраўды, калі яна эмацыянальна, глыбокая і канкрэтная, то ўтрымлівае ў сабе элементы пэўнай формы – выкрышталізоўваецца ў свядомасці, творчай фантазіі аўтара, у паэтычных рысах, фарбах, асобных мізансцэнах-дзеяннях, каларыстыцы, асвятленні, музычна-шумавым і пластычным вырашэннях. Да асноўных кампанентаў аўтарскай задумы адносяцца: ідэйная распрацоўка твора (яе творчая інтэрпрэтацыя); характарыстыка дзеючых асоб, герояў, персанажаў; стылістычныя і жанравыя асаблівасці акцёрскага выканання; вырашэнне драматургічных дзей ў часе (тэмп-рытме) і прасторы (характары мізансцэн і планіровак); прынцыпы вобразнага, мастацка-дэкаратыўнага і музычна-шумавага вырашэння.

У кожным мастацкім творы асноватворным з’яўляюцца канкрэтныя жыццёвыя з’явы, фактычны прадмет адлюстравання аўтарам – *драматургічны матэрыял*. Нагадаем, што ў шматлікіх выпадках прагматычных жанраў (драме, эпасу, гістарычным рамане) матэрыялам з’яўляюцца перададзеныя вуснапаэтычныя або літаратурныя крыніцы. Лаўрэат Нобелеўскай прэміі ў галіне літаратуры, вядомы драматург Дж. Б. Шоў прытрымліваўся думкі, што “галоўнай асаблівасцю «новай драмы» павінна з’яўляцца звернутасць да сучаснага жыцця і абмяркоўваць праблемы, характары і ўчынкі, якія маюць непасрэднае значэнне для самай аўдыторыі. Драматызм сучаснай п’есы павінен засноўвацца не на знешніх інтрыгах, а на вострых ідэйных канфліктах самой рэчаіснасці” [4, с.7].

Да асноўных кампанентаў задумы драматургічнага твора адносяцца і пытанне аб ўзаемаадносінах фабулы і сюжэта. Ітак, *фабулай* (ад грэч. *mythos* – паслядоўнасць фактаў, якія складаюць апавядальны элемент твора) ў тэарэтычным аспекце з’яўляецца парадак падзей ў сюжэце, у іх лагічнай прычынна-часовай паслядоўнасці. Яна выконвае арганізуючую функцыю, якая аб’ядноўвае элементы кампазіцыйнай пабудовы сюжэту

ў сэнсавае цэлае і дае глядачу ключ да ўспрыняцця. Напрыклад у п'есе А.П. Чэхава “Чайка” фабула ў сваёй большасці знаходзіцца па-за межамі дзеяння. Б. Брэхта лічыў яе “самым важным момантам у тэатры, якая ахоплівае ўсе знешне выяўленыя падзеі, што ўтрымліваюць тыя факты і імгненныя парывы, якія павінны даваць задавальненне глядачам” [32, с. 296]. А сюжэт, на думку даследчыка, ўяўляе сабой вызначаны задумай аўтара рад працэсаў, у якіх выяўляюцца яго думкі аб чалавечым грамадстве [50, с. 400]. Вельмі цікавым, на нашу думку, з'яўляецца выказванне аб сюжэце Эрыка Бэнтлі: “калі драма – гэта мастацтва, якое адлюстроўвае надзвычайныя сітуацыі, то сюжэт – гэта сродак, з дапамогай якога драматург уцягвае нас у гэтыя сітуацыі і (калі ён гэтага захоча) выводзіць нас з іх” [10, с. 51]. Такім чынам *сюжэт* (ад франц. *sujet* – прадмет, прычына, змест) – мастацка аэнсаваная пабудова падзей ў творы [74, с. 33]. Мала стварыць сюжэтную схему, трэба прыдумаць сотні магчымасцяў яе ажыццяўлення і з гэтай сотні абраць адну. Пры пабудове сюжэта важна правільна арганізаваць паслядоўнасць дзей, бо самі па сабе яны пазбаўлены драматычнасці і знаходзяць яе толькі ва ўзаемасувязі, у вызначанай паслядоўнасці. Сюжэтныя лініі даюць нам магчымасць прасачыць, як змяняецца герой, у выніку жыццёвых перыпетый.

Любы мастацкі твор залежыць першым чынам, ад галоўнай думкі, закладзенай аўтарам, або тэмы і ідэі. Ідэйна-тэматычны аналіз вылучае ў творы асноўную, цэнтральную сэнсавую арганізацыю матэрыялу пад паняццямі тэма і ідэя. *Тэма* – гэта асноўная вядучая думка твора, яго галоўная праблема, якая з'яўляецца адзінствам значэнняў асобных элементаў драматургічнага цэлага. “Каб славесная канструкцыя ўяўляла адзіны твор, у ім павінна быць аб'ядноўваючая, эмацыйна афарбаваная тэма, якая выклікае пачуццё абуранасці або спачування, распрацоўваецца ў ацэнкавым плане і раскрываецца на працягу твора [71, с.176-178]. “Тэмай звычайна называюць кола з'яў рэальнасці. Гэта

найпростае, але і абыходкавае вызначэнне як бы падштурхоўвае нас да думкі, што тэма цалкам размяшчаецца па-за межамі мастацкага твора і знаходзіцца ў самой рэальнасці. Самае істотнае як раз у тым, што гэта з’явы, да якіх ужо дакранулася мастацкая думка. Яны сталі для яе прадметам выбару мастака” [14, с.103-104]. Накіраванасць выбару тэмы вызначаецца не толькі індывідуальнымі прыхільнасцямі драматурга і яго жыццёвым вопытам, але і “агульнай атмасферай літаратурнай эпохі, эстэтычнымі накірункамі літаратуры” [14 с.107-108]. Сапраўды, падзеі і характары ў мастацкім творы набываюць для нас значэнне, прыцягваюць увагу і ўзбуджаюць цікавасць толькі тады, калі праз іх у наяўнай, жывой і хвалюючай форме, у мастацкім адлюстраванні, вобразах ажыццяўляецца пазнанне жыцця, сцвярджаецца правільнае стаўленне да рэчаіснасці, да людзей і падзей – спасцігаецца праўда. Для дасягнення гэтага неабходна, каб мастацкая адлюстраванне пераконвала нас у чымсьці патрэбным і важным, каб у яго аснове была ідэя. “Ідэя – гэта тое, дзеля чаго ствараецца твор, што з’яўляецца яго высновай не толькі ў сэнсе разумовага разумення, але і ў сэнсе накірунку і выхавання пачуццяў, узбуджэння любові і нянавісці, спагады і варожасці, захаплення і ганьбавання – эмацыянальна афарбаваных, усхваляваных адносін да людзей і падзей з боку мастака, якія перадаюцца гледачу, чытачу, слухачу” [74, с. 32]. “Сюжэт, які разумеецца як змест мастацкага твора, не вычэрпваецца толькі «тэматычнай арыентацыяй у рэчаіснасці», але з’яўляецца вызначанай ісцінай (ідэяй) пра гэту рэчаіснасць. Не выпадкова ў шырока распаўсюджаным словаўжыванні паняцце «сюжэт» часта замяняюць паняццем «ідэя», а пад фабулай разумеюць гісторыю людзей і падзей, у якой адчуваецца ідэйная значнасць, што ацэньваецца перш за ўсё па прыметах яе жыццёвасці (тэматычнай арыентацыі ў рэчаіснасці), жыццёвай логікі, навізны сітуацый і займальнасці” [74, с. 34]. Такім чынам, мы прыйшлі да высновы, што драматургічны твор пабудаваны на канкрэтным матэрыяле, мае ўласную ідэйна-тэматычную

накіраванасць, вызначанасць падзей і іх мастацкую інтэрпрытацыю. Узнікае абсалютна лагічнае пытанне: што ж адрознівае іх адзін ад анаго? І адказ аказваецца прасцейшы за першапачатковую думку – жанравы падзел твораў мастацтва ў кожным асобным відзе (літаратура, музыка, тэатр і г.д.) ў пэўныя групы, па вызначаным законам і агульным структурным прынцыпам. *Жанр* (ад фр. “genre” – род, вид) гэта – пэўная мастацкая форма, тып драматургічнага твора, які паўстае ў непарыўнай сувязі з “жыццёвай сітуацыяй дадзенага класа, сацыяльнай групы на вызначаным гістарычным этапе” [42, с. 124], у якой ён функцыянуе з тыповымі момантамі існавання аўдыторыі, рознага роду рытуаламі. “Адгэтуль акцэнтаванне ўстаноўкі на аўдыторыю, якая вызначае аб’ём твора, яго стылістычную танальнасць, устойлівую тэматыку і кампазіцыйную структуру” [68, с. 124]. Даследуемы намі тэрмін фарміруе ўяўленне аб спецыфічным аспекце структуры мастацкага твора і выяўляе карціну або “вобраз” свету, якія адлюстроўваюць пэўнае традыцыйна-агульнае або індывідуальна-аўтарскае светаўспрыняцце. “Класічная жанравая тэорыя носіць рэгулятыўны, прадпісаны характар і засноўваецца на вызначаных фіксаваных дапушчэннях псіхалагічнай і сацыяльнай дыферэнцыяцыі. Сучасная жанравая тэорыя, з іншага боку, усё больш становіцца чыста апісальнай і ўсё больш пазбягае любых адкрытых сцвярджэнняў пра жанравую іерархію” [102, с. 82]. “Жанр таксама вызначаецца ідэйным прынцыпам, які пакладзены ў аснову сістэмы ўзаемаадносін дзеючых асоб” [45, с. 74].

Агульнавядома, што сацыялізацыя кожнага індывіда адбываецца праз шлях пераймання. Такім чынам, нецяжка зразумець, што “аб’ект” пераймання з’яўляецца першай катэгорыяй жанравага размежаванні ў мастацтве. Кожны аб’ект патрабуе да сябе адпаведных формаў ўвасаблення. “Пры «высокім аб’екце» мы пераймаем «лепшаму», выдатным справам падобных сабе людзей. Пры «нізкім» аб’екце – справам блagіх людзей, пазбаўленых ўсякай маральнасці” [6, 1448b25].

Такім чынам, карыстаючыся тэрміналогіяй Арыстоцеля, мы кажам аб духоўных памкненнях герояў твора і прынцыпах суадносін ідэалу з рэчаіснасцю. У выніку атрымоўваецца, што адпаведнасць рэальнага ідэальнаму з'яўляецца трагедыйным пачаткам твора, а неадпаведнасць рэальнага ідэальнаму – камедыйным, адпаведна.

Асновай *трагедыі* (ад грэч. *tragodia* – казліная песня) з'яўляецца “канфлікт выключнай асобы, што падобна на багоў і імкнецца да ўзнёслай мэты, з сіламі, якія перавышаюць яе і фатальна прыводзяць да катастрофы. Абавязковая смерць героя нараджае ў глядача трывогу і жаль, што ў адпаведнасці з класічнай тэорыяй суправаджае стан ачышчэння (*katharsis*), выкліканае трагізмам” [103, с. 285-286]. Класічнае вызначэнне сутнасці трагедыі даў Арыстоцель: “трагедыя ёсць перайманне дзеянню важнаму і скончанаму, які мае [вызначаны] аб'ём [які выконваецца] мовай, [нараджаецца] ў дзеянні, а не ў апавяданні і здзяйсненню пасродкам спачування і страху ачышчэння”. Далей Арыстоцель вызначае шэсць асноўных частак, уласцівых трагедыі: сказанне, характары, мова, думка, відовішча і музыка. [6, 1449b25]. Катэгорыя *трагічнага* выяўляе “дыялектыку свабоды і неабходнасці, якая адлюстроўвае самыя вострыя жыццёвыя супярэчнасці (калізіі), сітуацыі і акалічнасці” [95, с. 357], а таксама актыўнасць трагічнага характару ў адносінах да жыццёвых акалічнасцяў, філасофскага асэнсавання стану свету. Трагічнае заўсёды філасафічна і звязана з пошукам выйсця з крызісу фундаментальных асноў быцця, якія прыводзяць у шматлікіх выпадках да гібелі героя, і ўспрымаецца як непапраўнае крушэнне цэлага свету.

Катэгорыя *камічнага* па Арыстоцелю характарызуецца як вынік кантрасту, разладу, супрацьстаяння пачварнага і прагожага. Гэта катэгорыя супярэчнасці паміж недасканалымі з'явамі і нейкім станоўчым вопытам, неадпаведнасць мэты сродкам, форме зместу, сутнасці – праявы. Адценні камічнага ў мастацтве вельмі разнастайныя:

гумар, іронія сатыра, сарказм і інш. Аднак гэтаму сфармаваўся шэраг вызначаных мастацкіх сродкаў (прыёмаў) адлюстравання камічнага: камедыйныя характары, акалічнасці, дэталі, перабольшанні, парадыванне, гратэск, арэчаўленне, вастрыня, каламбур, кантраст, трук і інш. Усе гэтыя элементы ўтрымоўваюць у сабе эфект нечаканасці, што з'яўляецца неад'емнай рысай камічнага.

У адрозненне ад трагедыі, камедыя не павінна браць за аснову сюжэту гістарычны ці міфалагічны матэрыял. Яна адлюстроўвае будзённыя, “празаічныя” моманты жыцця людзей. Яшчэ адным з важных адрозненняў з'яўляецца тое, што ў адрозненне ад трагедыі, дзе глядчы актыўна суперажываюць персанажам (“уключаецца” ў іх жыццё) у камедыі адбываецца зусім відавочны падзел паміж глядачамі і персанажамі. Глядач смяецца над героямі, над іх праблемамі, сітуацыямі ў якія яны трапляюць. Але гэты смех – “смех саўдзельніка” на думку П.Паві – абараняе глядача ад трагічнай трывогі і накіроўвае глядача ў пазіцыю “над” падзеямі і героямі [50, с. 146-154]. Калі трагедыя прапануе глядчы цэласны свет, то камедыя, насупраць, прапануе кантрасны, часам супярэчлівы погляд на свет. Такім чынам, камедыя (ад грэч. *komos, ode* – шэсце з фалічнымі спевамі ў гонар бога Дыяніса, песня) адзін з асноўных відаў драмы, у якім калізія, дзеянне і характары трактуюцца ў формах смешнага ці прасякнуты камічным. Камедыя паказвае распуснае і пачварнае перш за ўсё як выяўленне унутранай чалавечай непаўнаважнасці, якая прыносіць сябе ў ахвяру смеху. Асноўнымі сродкамі камедыйнай характарыстыкі з'яўляюцца гратэск, гіпербала, карыкатура. Паводле традыцыі камедыя вызначаецца трыма крытэрамі: персанажамі – людзьмі сціплага становішча; шчаслівай развязкай; канчатковай мэтай – смехам публікі.

Жанр *трагікамедыі* з'яўляецца не проста механічным злучэннем трагедыі і камедыі ў межах аднаго творца. Гэта складаны жанравы твор з уласцівай яму арыгінальнай структурай. Тэрмін “трагікамедыя”

з’яўляецца ўжо ў камедыі рымскага камедыёграфа Ціта Макцыя Плаўта “Амфітрыён” для таго, каб растлумачыць дапушчаную ім вольнасць (багі Юпітар і Меркурый у камедыі дзейнічаюць на ўзроўні побытавых сцэн). У пралозе Меркурый так кажа пра гэту камедыю:

*Сплошную даць камедию никак нельзя:*

*Цари и боги в действии участвуют*

*Так как же быть? А роль раба имеется:*

*Вот и возможно дать трагикомедию.*

Трагікамічны эфект узнікае ў тых вузлах п’есы, дзе падзеі ці герой, выступаюць у камічным і трагічным свеце. Абодва гэтыя полюса узаемна актывізуюцца, ажыццяўляюцца адзін праз аднаго і выяўляюць трагізм камічнага і камізм трагічнага («смех скрозь слёзы»). Трагікамічны пачатак можа выяўляцца ў самых розных і разнастайных формах. На думку знакамітага англійскага літаратуразнаўцы і даследчыка драматычнага тэатра Эрыка Бэнтлі “ў новым «сярэдным жанры» – жанре *comédie larmoyante* або *tragedie bourgeoise* – камедыя страціла сваю шырыню, а трагедыя – глыбіню. Пошукі «сярэдняга шляху» уяўлялі сабой адхіленне ад больш сур’ёзных тэм, думак і сюжэту” [10, с. 353].

*Драма* (ад грэч. *drama* – дзеянне) – “гэта драматычная паэма, тэкст, напісаны для розных роляў і на аснове канфліктнага дзеяння” [50, с. 84]. Сакрэт яе поспеху ў тым, што яна спалучае ў сабе трагічныя моманты, камічныя, меладраматычныя. Драма з’яўляецца нейкім сінтэзам з розных жанраў – драматургічнай паліфаніяй. Таму можна лічыць драму самым “вышэйшым” (на сённяшні дзень), самым складаным і самым яскравым у гісторыі тэатра драматургічным жанрам. На погляд аўтараў англійскага слоўніка сучасных крытычных тэрмінаў драма не можа быць вызначана праз літаратурныя тэрміны. У тэатры яна набывае зусім іншае значэнне. Яна залежыць ад акцёраў і ад глядачоў. Тэатральныя прадстаўленні, нават у пастаноўцы аднаго і таго ж рэжысёра з адным і тым жа акцёрскім складам, будуць адрознівацца адзін ад аднаго, і часта

кардынальна, ад спектакля да спектакля; і гэта разнастайнасць будзе, у першую чаргу, залежаць ад рознай глядацкай аўдыторыі, і ад рэакцыі на яе акцёраў. Тут няма такога вызначанага аб'екта для разгляду, як у выпадку твора жывапісу ці надрукаванага літаратурнага тэксту. Фактычнае тэатральнае прадстаўленне з'яўляецца неад'емнай часткай таго, што мы завём драмай. І таму “Кароль Лір” у адзін вечар можа аказацца абстрактным разважаннем на тэму Прыроды, а на наступны вечар – ашаламляльнай бурай, якая заончыцца маўчаннем [102, с. 51-53].

Як мы бачым, вельмі складана па якой-небудзь адной прыкмеце ўстанавіць межы вызначэння жанру. Для гэтага даследчык тэатральнай драматургіі І. Чысцюхін прапануе сістэмны падыход у аснове якога падзел драматургічных твораў па трох асноўных прынцыпах: тэматычнага, структурнага, функцыянальнага.

*Тэматычны* прынцып – гэта падзел твораў па іх сэнсавым зместу, розніцы ў “аб'екце пераймання”. Так адрозніваюцца паміж сабой камедыя, драма, трагедыя, гэтак жа і камедыя характараў ад камедыі сітуацый.

*Структурны* – адрозненне ў спосабе пабудовы, тэхналогіі, у элементах, якія вызначаюць прыроду мастацкага твора, а таксама па выкарыстаных прыёмах: смерць героя ў трагедыі; шчаслівы фінал (напрыклад вяселле) у камедыі.

*Функцыянальны* – адрозненне ў спосабах ігры акцёраў, пастаноўкі, ажыццяўленні сэнсу (фарс, вадэвіль).

Толькі пры падобным, сістэмным падыходзе можна пазбегнуць блытаніны ў вызначэнні жанравых прыкмет любога мастацкага твора. Кожны новы жанр пашырае родавае кола, не замяняе існуючыя, а складаецца з іх. Унутры ажыццяўляюцца перагрупоўкі элементаў. Мастаку застаецца толькі камбінаваць па-новаму ўжо гатовы матэрыял. “Але ў той жа час кожны значны новы жанр аказвае ўплыў на



ўвесь спектр традыцыйных – ён робіць іх больш свядомымі і дапамагае лепш акрэсліць свае магчымасці і межы” [67, с. 117-125].

Напісанне сцэнарыя – гэта мастацтва ператварэння прыдуманых ў нешта матэрыяльнае. Мы ствараем візуальна-дзеяснае ўвасабленне ўнутранага канфлікту – не дыялогі ці суправаджальны тэкст, які апісвае ідэі і эмоцыі, а вобразы рашэнняў і дзеянняў персанажа, якія выяўляюць думкі і пачуцці.

Сучасны сцэнарый у гатовым для пастаноўкі выглядзе ўяўляе сабой складаную пабудову вызначанага аб’ёму, якая ўстаноўлівае храналагічна дакладную і абавязковую паслядоўнасць дзеяння (сцэн, эпизодаў), распрацоўвае ў пэўнай форме (мізансцэны) кожны асобны момант, ігру акцёраў, дыялогі, гука-шумавое вырашэнне, адлюстроўвае мастацкае афармленне дзеі, эфекты асвятлення, прыёмы мантажу і дэмантажу дэкарацый, перамяшчэнне ў прасторы галоўных дзеючых асоб, артыстаў удзельнікаў масавых сцэн, тэкставых мантажных пераходаў ад эпизоду да эпизоду.

Для таго, каб распрацоўваць поўны літаратурны сцэнарый драматургічнага твора неабходна мець загадзя падрыхтаваны матэрыял. Незалежна ад таго, ці ствараецца сцэнарый ад пачатку да канца сіламі аднаго аўтара ці некалькіх, можна казаць аб наступных выпрацаваных практыкай этапах яго распрацоўкі:

— напісанне *лібрэта* (ад лац. *libretto* – кароткі пераказ зместу п’есы, план сцэнарыя), *сінопсісу* (ад грэч. *synopsis* – агляд; лац. *conspectus* – канспект, апісанне без падрабязнай аргументацыі, у вольным стылі), *экспозэ* (ад. франц. *expose*; ад лац. *expono* – сціснуты змест, або вытрымкі з тэксту);

— напісанне пашыранага лібрэта (ад грэч. *long synopsis* – доўгі сінопсіс), *трытмента* (ад англ. *treatment* – распрацоўка) – паэпизоднага плана сцэнарыя, (без дэталёвай распрацоўкі сцэн і дыялогаў) у якім раскрываюцца самыя эфектныя і эмацыянальныя моманты;

— стварэнне літаратурнага (пастановачнага) сцэнарыя

Падсумоўваючы ўсё сказанае, можна вызначыць істотныя і неабходныя прыкметы “разгорнутага сюжэту”, скончанага драматургічнага твора:

— наяўнасць фабулы, якая разумеецца як узаемасувязь і ўзаема раскрыццё герояў (характараў) і падзей у завершаным працэсе дзеяння. У пэўным мастацкім творы падзеі і характары злучаны паміж сабою, але пры аналізе драматургічнага твора магчыма і непазбежна разглядаць характары не толькі па той ролі, якую яны іграюць у ажыццяўленні дадзенага скончанага кола падзей, але таксама і ў адцягненні ад іх “фабулярнай функцыі” – разглядаць з пункту гледжання іх жыццёвай тыповасці і значнасці, глыбіні і яркасці характараў, псіхалагічнай складанасці ці спрощанасці;

— ідэалагічны аспект твора, яго ідэйная ўсталёўка, якая раскрываецца ў мастацкім творы ў адзінстве формы і зместу ва ўсёй вобразнай сістэме твора (вобразах людзей, характараў і адлюстраванні падзей), у жанравай накіраванасці, кампазіцыі твора, якая разумеецца шырока – не толькі як знешняе размяшчэнне, сувязь асобных частак, але і як унутраная форма, абумоўленая думкай і пачуццём, вызначаным стаўленнем аўтара да матэрыялу. Ідэя мастацкага твора, яго філасофія, можа быць сфармулявана самім аўтарам і выкладзена ім ад свайго імя.

## 1.2. Канфлікт у драматургічным творы.

### Скразное дзеянне і супрацьдзеянне

*Класічная пабудова музычных твораў, драм, кінастужак або ўзораў жывапісу амаль заўсёды трымаецца на барацьбе супрацьлегласцей, звязаных ў адзіным канфлікце.*

*С.Эйзенштэйн*

Пачынаючы размову ад драматычным канфлікце, неабходна ў першую чаргу высвятліць яго мастацкую прыроду. Канфлікт у драматургічным творы не можа быць тоісным якому-небудзь жыццёваму канфлікту. Асноўныя сілы ў п'есе персаніфікаваны ў пэўных героях, таму часцей за ўсё размова або канфлікце вядзецца пераважна з пункту гледжання разбору паводзін таго, ці іншага персанажа. Сярод розных тэорый ўзнікнення і эвалюцыі драматычнага канфлікту, нам найболей дакладным здаецца вызначэнне Гегеля: “уласна драматычны працэс ёсць пастаянны рух наперад да канчатковай катастрофы. Гэта тлумачыцца тым, што менавіта калізія складае цэнтральны момант цэлага. Таму, з аднаго боку, усё імкнецца да выяўлення гэтага канфлікту, а з іншага боку, як раз разлад і супярэчнасць процілеглых настрояў і думак, мэтай і дзейнасці мае патрэбу ў вырашэнні і імкненні да такога свайго выніку” [11, с. 548-549]. Як вядома, першапачаткова канфлікт існуе да прадстаўленых падзей у п'есе (у “прапанаваных абставінах”), а дакладней – падзеі з'яўляюцца вырашэннем ужо існуючага канфлікту. Затым адбываецца нейкая падзея, якая парушае раўнавагу і канфлікт пачынае разгортвацца, набываючы знешнюю форму.

Адным з пераўтваральных і дынамічных элементаў, які дазваляе лагічны і часовы пераход з адной сітуацыі ў другую і развіваюць канфліктную аснову драматычнага цэлага, з'яўляецца *дзеянне* (ад англ. *action*) – “паслядоўнасць сцэнічных падзей, якія адбываюцца,

галоўным чынам, у залежнасці ад паводзін персанажаў” [50, с. 62]. Дзеянне – гэта форма развіцця тэмы, сцвярджэнне ідэі наглядным, а не дэкларатыўным спосабам. Гэта галоўны сродак развіцця і пераўтварэння тэмы ў ідэю. Найважнейшая задача сцэнарыста – развіваць дзейсны – мастацкі бок драматургіі. Нават апісанні ў сцэнарыі павінны рухаць дзеянне, інакш яны проста не патрэбныя.

Як мы адзначалі вышэй ў дзеянні абавязкова павінны прысутнічаць драматызм і канфлікт. У аснове драматызму ляжыць падаўленне свабоды волі, старасць і непазбежнасць смерці. Яно становіцца нупражаным, драматычным, калі герою (або героям) неабходна зрабіць жыццёва важны выбар – з непрадказальнымі наступствамі, аб якіх ён не здагадваецца. Яму прыйдзеца пераадолюваць рознастайныя перашкоды, уступаць у барацьбу за дасягнення мэты. Бязвыхаднае становішча *пратэганіста*, калі ціск абставін мацней, чым магчымасці яго характару называецца *драматычнай сітуацыяй*. Яна прымушае персанажаў драмы не разважаць, а здзяйсняць учынкi. Рамэа з’яўляецца на балі варожай сям’і Капулецці – гэта небяспечна! Раптам юнак бачыць у цэнтры залы самую прыгожую дзяўчыну – Джульету, ён набліжаецца да яе і ўлюбяецца. Ворогі пазнаюць Рамэа – драматычная сітуацыя прымушае шукаць героя выйсце і ўступаць у барацьбу з *антаганістам* – з тым, хто яму пагражае – братам Джульеты Цібальдам. Пагроза, якая прымушае дзейнічаць у драматычнай сітуацыі называецца *альтэрнатывным фактарам*. Ён дае “дакладны адказ на пытанне – што будзе з героем, калі ён не пераадолее драматычную сітуацыю.” [44, с. 65]. Пратэганіст становіцца ўдзельнікам розных перыпетый – змен удач няўдачамі, шчасця няшчасцем. Мы ўспрымаем падзеі як напружаныя, драматычныя часцей за ўсё, калі становімся сведкамі якога-небудзь супрацьдзеяння, проціборства, сутыкнення інтарэсаў дзеючых асоб. Гэта значыць становімся сведкамі канфлікту.

Такім чынам, *канфлікт* (ад лац. *conflictus* – сутыкненне або барацьба)

– аснова любой драмы, падмурак, на якім яна будуюцца. Раман можа быць філасафічным, верш лірычным, а драма павінна быць канфліктная. Гэта правіла застаецца заўсёды незалежна ад жанравай накіраванасці твора. Могуць быць цікавыя характары, сітуацыі і асобныя эпізоды, але без канфлікту не атрымаецца цэласны сцэнарый. Драматычны канфлікт узнікае тады, калі сустракаюцца розныя інтарэсы, змагаюцца ясныя, дакладна выяўленыя сілы, якія абавязкова павінны канцэнтравана ў абліччы пэўных пратаганіста і антаганіста. У “Вішнёвым садзе” – продаж маёнтка, у “Гамлеце” – забойства караля, у “Рамэа і Джульеце” – варожасць дзвюх сямей. Канфлікт – гэта не проста абстрактная катэгорыя, ён “ачалавечаны” ў п’есе і разгортваецца ў дзеянні. Вызначыць паняцце дзеяння як канфлікт у развіцці, якому ўласцівы дынамізм. “Драматычнае дзеянне – пісаў Гегель – не абмяжоўваецца простым і спакойным дасягненнем вызначанай мэты; насупраць, яно развіваецца ў стане канфліктаў і сутыкненняў і падпарадкаваны ціску абставін, напору запалу і характараў, якія яму процідзейнічаюць і супраціўляюцца. Гэтыя канфлікты і калізіі, у сваю чаргу, параджаюць дзеянні і рэакцыі, якія ў вызначаны момант выклікаюць неабходнасць пагаднення” [50, с. 161-162].

Пратаганіст, які стварае канфлікт і рухае п’есу наперад *з’яўляецца восевым характарам* драмы. У знакамітай драме У. Шэкспіра “Атэла” восевы характар – Яга, чалавек дзеяння. Пакрыўджаны ён помсціць, сеючы разлады і рэўнасць – пачынае канфлікт. Пэўная ўнутраная або знешняя неабходнасць прымушае яго дзейнічаць – вырашаць важнае пытанне гонару, здароўя, грошай і г.д. Эдзіп настойвае на пошуку забойцы цара. Ён – восевы герой, і яго настойлівасць выклікана пагрозай Апалона загубіць яго царствы чумой, калі ён не знойдзе забойцу. Стаць восевым персанажам яго прымушае народнае шчасце.

Той, хто стрымлівае апантанага пратаганіста, напружвае ўсе свае сілы, розум, вынаходлівасць для барацьбы, непазбежна становіцца

супернікамі або антаганістамі. Канфлікт узнікае са шматлікіх сітуацый і на працягу ўсяго твора мы назіраем за тым, як змагаюцца процілеглыя інтарэсы. Адзін перамагае, другі прайграе – кожны імкнецца да сваёй мэты. Але антаганіст у любым творы абавязкова павінен быць такім жа моцным, нястрымным, як пратаганіст. Барацьба займальная толькі тады, калі персанажы роўныя па сілах. Яга – пратаганіст. Атэла – антаганіст. Улада і аўтарытэт Атэла настолькі вялікія, што Яга не вырашаецца на адкрытую барацьбу, але ўсё роўна, нават і ў скрытым бою, ён шмат чым рызыкуе, нават жыццём. Значыць Атэла – дастойны антаганіст.

У канфлікце важнымі з’яўляюцца намеры персанажаў, дамінанты іх паводзін, то, чым яны зараджаны на працяглы тэрмін. Вядомы рэжысёр і даследчык драматургіі А. Мітта вызначае асноўныя, на яго погляд, арыенціры для канфлікту:

- чым больш кантраст персанажаў, тым ярчэй выглядае канфлікт;
- у персанажаў павінны быць дзве розныя амбіцыі;
- дзве розныя матывацыі сутыкаюць персанажаў у канфлікце;
- у канфлікце сутыкаюцца дзве розныя варагуючыя мэты;
- герой і антаганіст дзейнічаюць ў розных масках;
- неразуменне адзін аднаго – важны элемент развіцця канфлікту;
- персанажы павінны быць зараджаны ўніверсальнымі эмоцыямі [44, с. 130–133].

У кожным драматургічным творы сцэнарыст павінен максімальна падкрэсліць асноўны канфлікт з дапамогай дадатковых. Пры гэтым неабходна вызначыць з чаго складаюцца супярэчлівыя адносіны паміж пратаганістам і антаганістам, іх мэты, любыя філасофскія ідэі. Канфлікт – гэта дыялог дзеянняў. Адзін ніколі не ведае, што зробіць іншы. Героі “часта змагаюцца ў канфлікце не таму, што адзін дрэнны, а другі добры. Не. Яны абодва ўцягнуты ў драматычную сітуацыю з-за агульнай праблемы, у якой сутыкнуліся іх лёсы, і кампраміс немагчымы. Наша задача – не прымірыць персанажаў, а падштурхнуць развіццё

канфлікту да катастрофы” [44, с. 120–121]. Калі ў канфлікце ўзнікае катастрофа, адбываецца нечаканае развіццё дзеяння, рэзка пагаршаецца сітуацыя або ствараюцца непрадбачныя наступствы. Калі галоўны герой выходзіць за межы зыходнай падзеі, ён уступае ў прастору сюжэтаў і перыпетый, рух якіх адбываецца толькі праз канфлікт.

На наш погляд можна вылучыць некалькі відаў (узроўняў) канфліктаў канфліктаў, на якіх грунтуюцца гісторыі. У тэатральным аспекце канфлікт адбываецца на сцэне або сярод персанажаў (драматургія закрытай формы) або паміж персанажам і глядзельнай залай (драматургія адкрытай формы). Па сэнсавым прынцыпам можна вылучыць некалькі ўзроўняў канфлікту: унутраны, узаемаадносін, сацыяльны, сітуацыйны, касмічны.

Калі герой не ўпэўнены ў сабе, у сваіх дзеяннях, ці ў сваіх жаданнях – ён знаходзіцца ў канфлікце з самім сабой. *Унутраны канфлікт* раскрывае досыць моцныя рознагалосі героя з сям’ёй, грамадствам і асяроддзем, аднак галоўная ўвага надаецца тым бітвам, якія бушуюць у яго думках і пачуццях. Прагаганіста нельга назваць інэртным, але звычайна знешне ён толькі рэагуе на рэчаіснасць, пасіўнасць кампенсуецца моцнай унутранай барацьбой.

Часта ўнутраны канфлікт можа быць выяўлены праз пачуцці да якога-небудзь знешняга персанажа. Галоўны герой актыўны і энергічны, ён свядома імкнецца да ажыццяўлення свайго жадання праз абвастрэнне канфлікту. Зразумела, што ён схільны да моцных унутраных супярэчнасцяў, але тым не менш больш яскрава выяўляецца барацьба з іншымі людзьмі, сацыяльнымі інстытутамі і сіламі матэрыяльнага свету. Такое узаемадзеенне ў драме прынята называць *канфліктam узаемаадносін*.

У шматлікіх драматургічных творах канфлікт разгортваецца паміж адным чалавекам і групай людзей – бюракратыяй, урадам, сям’ёй, карпарацыяй і г.д. Гэта *сацыяльны канфлікт*, бо сутыкаюцца інтарэсы

асобных сацыяльных груп ці груповак са станоўчым героем, які змагаецца з імі.

У некаторых сюжэтах зыходнай канфліктнай падзеяй з'яўляецца крызісная сітуацыя (*сітуацыйны канфлікт*), у якую трапляюць героі і па-рознаму пачынаюць выяўляць сябе. Аднак без канфліктаў ва ўзаемаадносінах персанажаў, якія былі выкліканы здарэннем, галоўны сітуацыйны канфлікт доўга трымацца не можа.

*Касмічны канфлікт* – першапрычына драмы ўзнікае і грунтуецца на ўзаемаадносінах паміж чалавекам і звышнатуральнымі сіламі, богам або д'яблам.

Іншымі словамі, канфлікт выконвае ў гісторыі тую ж функцыю, што і гук у музыцы. Музыкай гісторыі з'яўляецца канфлікт. Пакуль ён займае нашы думкі і пануе над эмоцыямі, час ляціць непрыкметна. Але ў выпадку яго адсутнасці мы губляем увагу і не ўспрымаем тое, што адбываецца ў драматургічным творы.

Можна вылучыць яшчэ некалькі ўзроўняў канфлікту. Напрыклад, барацьба паміж суб'ектыўным і аб'ектыўным; метафізічная барацьба чалавека (пераадоленне самога сябе). Акрамя гэтага, існуе некалькі відаў канфлікту, якія падзяляюцца на *ўнутраныя* і *знешнія* па тым, дзе яны адбываюцца: у душы героя ці паміж персанажамі. Унутраны від канфлікту. Ён у душы чалавека. Напрыклад, паміж розумам і пачуццём; абавязкам і сумленнем; жаданнем і мараллю; свядомасцю і падсвядомасцю; асобай і індывідуальнасцю; сутнасцю і існаваннем і г.д. Знешні від канфлікту: персанаж – персанаж; персанаж – група; персанаж – асяроддзе; група – група; персанаж – метафізічнае паняцце.

Асновай любой супярэчнай сітуацыяй у сцэнарыі з'яўляецца ўзаемасувязь скразнога дзеяння і супрацьдзеяння. Бар'ер – гэта тое, што павінен пераадольваць пратаганіст і антаганіст, для ажыццяўлення ўласнай мэты. Калі герой у сюжэтнай лініі пераадольвае ўсё больш высокія бар'еры – гэта прыцягвае нас да драматургічнай гісторыі



“Бесперапынны ланцужок бар’ераў героя будуюцца ў адзінае *скразное дзеянне*. А такі ж бесперапынны парадак дзеянняў антаганіста складае *скразное супрацьдзеянне*. Чым актыўней дзеянні кожнага персанажа, тым ярчэй праяўляецца характар” [44, с. 194]. Як сюжэт мае вызначаную лінію развіцця, якая залежыць ад завязкі, цэнтральнай падзеі і кульмінацыі, так і характар на працягу сцэнарыя здзяйсняе вызначанае *скразное дзеянне*. *Скразное дзеянне* персанажа залежыць і будуюцца па прынцыпу “матывіроўка – дзеянне – дасягненне мэты”. Усе тры найважнейшыя элементы павінны быць яснымі і зразумелымі. Дзейная матывіроўка – самы моцны сродак развіцця драмы. Неабходна, каб яна прымушала рухацца героя ў вызначаным накірунку – да кульмінацыі. Аднак, гэта магчыма пры ўмовах блізкай і зразумелай для нас галоўнай мэты героя, наяўнасці антаганіста, абавязковай змены персанажа ў выніку барацьбы. Толькі ў гэтым выпадку нам адразу стане зразумелым жаданне, героя і неабходныя дзеянні для дасягнення мэты. Калі адзін з элементаў будзе прапушчаны, лінія характару стане нелагічнай і незразумелай.

### 1.3. Элементы драматургічнай кампазіцыі

*У творы пабудова сцэн і відавочных  
вобразаў перадаюць мудрасць больш  
глыбокую, чым та, якую паэт укладае ў  
словы і паняцці*

*Ф. Ніцша*

Драматургічная кампазіцыя можа быць вызначана як спосаб, з дапамогай якога ўпарадкоўваецца драматычны твор (у прыватнасці тэкст), як арганізацыя дзеяння ў прасторы і часе. [50, с. 159]. Этымалогія дэфеніцыі *кампазіцыя* ад лац. *compositio* вызначаецца як складанне, злучэнне. Аналіз прац ў галіне драматургіі паказвае, што тэарэтыкі і

практыкі ў большасці пад гэтым паняццем разумеюць асаблівасці пабудовы мастацкага твора, узаемазвязаныя з яго ідэяй, прызначэннем, зместам, характарам, тыпам канфлікту, якія ў значнай ступені вызначаюць яго ўспрыняцце. Драматургічная кампазіцыя вызначаецца даследчыкамі як “як сетку адносін паміж сюжэтамі, якія ахопліваюць увесь твор” [35, с. 509]. Акрамя таго, кампазіцыя п’есы залежыць ад прынцыпу размеркавання і арганізацыі літаратурнага тэксту паміж персанажамі, адносінны фабулы да сюжэту. Першапачаткова кампазіцыя афармляецца як своеасаблівы аўтарскі план, сутнасць якога максімальна выказаць задуму і асноўную ідэю твора. Задача кампазіцыі на дадзеным этапе ў раскрыцці, развіцці і вырашэнні асноўнага канфлікту. Таму калі разглядаць канфлікт як сутыкненне характараў то, кампазіцыя – гэта рэалізацыя канфліктаў у драматычным дзеянні. Правільна пабудаваная кампазіцыя фарміруе з асобных фрагментаў цэласную драматургічную адзінку. Асновы кампазіцыі былі закладзены ў “Паэтыцы” Арыстоцеля, які вылучаў яе асобныя часткі: фабулу, характары, думкі, сцэнічная дэкарацыя, тэкст, музычная кампазіцыя [6, 1450a15-1450a20]. На сучасным этапе часткі драматычнага твора маюць наступныя назвы: экспазіцыя, завязка, развіццё дзеяння, кульмінацыя, развязка і фінал (эпілог). Кожны элемент структуры мае сваё функцыянальнае прызначэнне.

У экспазіцыі (ад лац. *exposition, exponere* – выстаўляць на паказ) драматург раскрывае неабходную інфармацыю, біяграфічныя звесткі і характарызацыю, для ацэнкі сітуацыі і разумення дзеяння. Уменне раскрыцьць экспазіцыю азначае, што сцэнарыст здольны зрабіць яе нябачнай. Тады па меры развіцця гісторыі мы будзем ўспрымаюць усё, што нам трэба, нават не ўсведамляючы гэтага. Экспазіцыя служыць дзвюм мэтам. Яе асноўная задача – спрыяць хутчэйшаму ўзнікненню канфлікту, а дадатковая – прадстаўляць інфармацыю. Знакаміты французскі даследчык тэатральнага мастацтва П. Паві выказваў думку

аб супярчнасці паміж драматургамі на конт меса экспазіцыі ў драматургічным творы. З аднаго боку яна можа з'яўляцца “абасобленай часткай п’есы, на шталт кульмінацыі ці эпілога, а з другога боку можа быць «раскідана» па ўсяму тэксце [50, с. 430]. На наш погляд, у творах класічнай драматургіі існавала нематываваная экспазіцыя, канцэнтравалася ў пачатку і лакалізавалася ў банальным маналагічным апавяданні або абмене інфармацыяй паміж персанажамі. У сучаснай драматургіі экспазіцыя будзе паслядоўна, ствараецца драматургічнымі сродкамі – інфармацыя размяркоўваецца па ўсёй гісторыі, часта раскрываецца толькі ў кульмінацыі апошняга акту. Спачатку паведамляюцца найменш важныя факты, затым больш істотныя, а ў фінале тое, што мае крытычнае значэнне. Калі аўтар хутка раскрывае шмат інфармацыі, чытачы і гледачы змогуць прадставіць кульмінацыю задаўга да таго, як яна наступіць. Факты экспазіцыі павінны накоплівацца, каб павярнуць гісторыю ў нечаканым накірунку. Экспазіцыя дзейсна падрыхтоўвае завязку, якая рэалізуе канфліктныя магчымасці, прадстаўлення і больш ці менш распрацаваныя ў экспазіцыі. Экспазіцыя і завязка ўяўляюць сабой непарыўныя элементы адзінага пачатковага этапа драмы, выток драматычнага дзеяння. У большасці драматургічных твораў узнікаюць праблемы менавіта з завязкай дзеяння. У некаторых выпадках яна невыразная, нематываваная або недастаткова канцэнтраваная. Сэнс завязкі дзеяння заключаецца ў тым, каб даць усю неабходную інфармацыю для пачатку гісторыі, вызначаны накірунак, у якім будзе развівацца сюжэт. Яна завязвае сітуацыю ў сюжэтную лінію. У завязцы задаецца пытанне, на які будзе дадзены адказ у кульмінацыі. Звычайна ставіцца нейкая праблема, ці сітуацыя, якая павінна быць вырашана. Штосьці вельмі важнае павінна быць пастаўлена на карту. Калі цэнтральная праблема акрэсліна, завязка сюжэту завершана і гісторыя гатовая да развіцця. Пачатак “Цара Эдзіпа” – гэта рашэнне Эдзіпа знайсці забойцу. “Рамэа і

Джульета” пачынаецца не з узнікнення варожасці сямействаў, не з таго моманту, калі Рамэа пакахаў Разалінду, а калі Рамэа, не звяртаючы ўвагі на пагрозу смерці, прыйшоў у палац да Капулеці і ўбачыў Джульету.

Першая галоўная падзея, якая адбываецца непасрэдна з галоўным героем ці выклікана ім самім, распачынае асноўны канфлікт твора і карэнным чынам парушае баланс сіл у жыцці антаганіста ў станоўчы або адмоўны бок. І ён сваімі дзеяннямі і ўчынкамі павінен аднавіць яго. Здарэнне ў завязцы павінна “зачапіць” аўдыторыю, выклікаць ў яе глыбокі і безумоўны водгук. Гэта рэакцыя павінна быць не толькі рацыянальнай, але і эмацыянальнай. Палярныя каштоўнасці добра і зла павінны выяўляцца праз канкрэтнае вобразнае рашэнне, тады ідэя драмы будзе ўспрымаецца лепей. “У «Вішнёвым садзе» сам сад – рай, куды імкнуцца героі, каб адпачыць параненай душой” [44, с. 217].

Несумненна, складаней за ўсё ствараць кульмінацыю апошняга акту: гэта душа гісторыі. Аднак на другім па складанасці месцы – першы паваротны пункт асноўнага сюжэту. Каб знайсці яго – неабходна адказаць сабе на некалькі пытанняў. Якая самая вялікая непрыемнасць можа здарыцца з галоўным героем? Як пераўтварыць яе ў шчасце? Што самае добрае можа здарыцца з ім? Ці стане гэта прычынай няшчасця? Гэта мадэль змены знешняй сітуацыі можа паўтарацца ў гісторыі не аднойчы. Мы звяртаемся да “самага лепшага” і “самага горшага”, таму што добрая драматычная гісторыя расказвае не аб пасрэдным чалавечым вопыце.

Наступны элемент кампазіцыйнай пабудовы драматургічнага твора – развіццё дзеяння, якое ўтварае асноўную частку гісторыі і доўжыцца да кульмінацыі. На працягу гэтага часу жыццё персанажаў становіцца ўсё складаней. Прагрэсія ўскладненняў выклікае нарастанне канфлікту, калі героі сутыкаюцца з усё больш магутнымі сіламі антаганізму, і фарміруе паслядоўнасць падзей. У гэтай частцы драмы ад падзеі да падзеі ствараецца максімальнае напружанне – рэальная змена жыццёвай

сітуацыі. Таму ў цэнтры яе ўвагі знаходзяцца перыпетыі, якія адбываюцца з персанажамі. Ад грэч. *peripeteia* – раптоўны заварот, пералом, нечаканая змена ў плыні дзеяння або лёсу персанажа. Згодна Арыстоцелю – гэта шлях героя ад шчасця да няшчасця, змена ў супрацьлегласць [6, 1079]. “У сучасным сэнсе перыпетыя ўжо не атаесамляецца з трагічным момантам п’есы; яна азначае ўзлёты і падзенні дзеяння” [50, с. 226]. Развіццё дзеяння ў драме – гэта канфлікт галоўнага персанажа супраць астатніх.

У аснове кульмінацыі – цэнтральная падзея, якая з’яўляецца карэнным пераломам у дзеянні п’есы. Рашучая змена каштоўнасцяў – ад негатыўных да пазітыўных не абавязкова павінна быць шумнай і імклівай, яна павінна быць напоўнена сэнсам. Але ў той жа самы час варта паклапаціцца пра тое, каб яна развівалася нечакана для аўдыторыі.

Развязка дзеяння – гэта заключная падзея канфлікту, якая вынікае з галоўнай кульмінацыі сюжэту, канчаткова вырашае супярэчнасці, “аднаўляе баланс, дзякуючы перамозе адной з тэндэнцый, якія выступаюць у дзеянні; прыносіць або дасягненне мэты героем, або яго крушэнне – катастрофу – перамогу процілеглых сіл” [103, с.229].

З улікам спектру існуючых пунктаў гледжання мы вызначаем фінал драматычнага твора як яго эмацыйна-сэнсавае завяршэнне, якое ўключае ў сябе развязку і завяршальны пасаж. Разнастайнасць канкрэтна-паэтычных вырашэнняў праблемы фіналу рознымі драматургамі, мы разглядаем заключную частку твора ў апазіцыі “адкрытасці” і “закрытасці”. Адкрыты фінал мае такую структуру, калі асноўны канфлікт, заяўлены напачатку п’есы і рэалізаваны на працягу ўсяго драматычнага дзеяння праз сутыкненне антаганістычных персанажаў у пэўным хранатопе, вырашаецца, але фінал, акрамя гэтага, утрымлівае ў сабе завязку новага, аналагічнага толькі што вырашанаму канфлікту. Такое можа адбыцца у выпадку, калі пераможаны персанаж адмаўляецца прыняць сваё паражэнне або ў яго ў фінале з’яўляецца намеснік, які мае

імкненне працягнуць барацьбу. Другой уласцівасцю адкрытага фіналу, з'яўляецца яго неадназначнасць, якая ствараецца пры увядзення у сюжэт сэнсавых супярэчнасцяў і недамоўленасцяў. Такім чынам, адкрыты фінал – варыятынны – як у плане далейшага працягу падзей, так і ў плане інтэрпрэтацыі. Адкрыты фінал спецыфічны ў аспекце глядацкага (чытацкага) успрыняцця: могуць узнікаць здзіўленні, шматлікія спробы працягнуць сюжэт, адчуванні адсутнасці развязкі. Апазіцыю адкрытаму – складае фінал, які імкнецца да адназначнай інтэрпрэтацыі і цалкам вырашае канфлікт. Адкрыты фінал уяўляе сабою своеасаблівы дыялог дзвюх “праўд”, у той час як закрыты фінал – канчатковы, моналагічны вынік.

“Адкрытасць” або “закрытасць” фіналу далёка не заўсёды з'яўляецца абсалютнай характарыстыкай таго ці іншага драматычнага тэксту: ёсць мноства пераходных выпадкаў. Так, намёк на тое, што пераможаны герой будзе працягваць барацьбу, можа быць больш ці менш відавочным. Нязначанасць фіналу таксама можа выяўляцца ў тэксце ў большай ці меншай ступені. Так, напрыклад, у фінале камедыі “Жаніцьба” М.В. Гоголя Падкалесін выскаквае ў акно. Тым самым ажыццяўляецца развязка асноўнага канфлікту: “самастойнасць” у прыняцці рашэння перамагае над “механістычнасцю”. Завязка новага канфлікту звязана з выразам Качкарова: “Гэта глупства, гэта не так, я пабягу да яго, я вярну яго!”. Гэта рэпліка паказвае на тое, што канфлікт паміж “механістычнасцю” і “самастойнасцю”, які толькі што быў вырашаны, у будучыні можа быць адноўлены ў іншым фактычным напаўненні. Гледачу застаецца толькі здагадацца, атрымаецца ў Качкарова вярнуць Падкалесіна, ці не, дадумаць, што будзе далей. Менавіта такое ўспрыманне і характэрна для адкрытага фіналу.

Уяўленне аб пабудове літаратурнага твора як адзінага цэлага, узаемасувязь яго састаўных частак і элементаў ў традыцыйным літаратуразнаўстве суадносілася з паняццем архітэктонікі. У адносінах

да апавядальнага тэксту паняцці кампазіцыі і архітэктонікі варта прынцыпова супрацьпастаўляць: калі кампазіцыя з'яўляецца абстрактнай мадэллю суадносін элементаў твора, то архітэктоніка ўяўляе сабой канструктыўную арганізацыю тэксту.

Паняцце «архітэктанічнай» пабудовы ўпершыню ўвёў прадстаўнік еўрапейскага фармальнага накірунку В.Гільдэбранд і азначыў ім канструктыўны прынцып, у адпаведнасці з якім “твор мастацтва з'яўляецца замкнёным у сабе цэлым, кожны элемент якога мае сваё значэнне не ў суадносінах з чым-небудзь па-за творам, а толькі ў самозначнай, самацэльнай структуры свайго цэлага. Кожны элемент мае перш за ўсё чыста канструктыўнае значэнне ў творы” [42, с. 26]. М. Бахцін атаясамляў кампазіцыю з формай твора і супрацьпастаўляў ёй архітэктоніку ў якасці зместу. Даследчык інтэрпрэтуе паняцце архітэктонікі ў якасці эстэтычнага спосабу засваення рэчаіснасці, мастацкага бачання, які матэрыялізуецца ва ўсіх элементах кампазіцыі. Твор узнікае як вынік ажыццяўлення зыходнай творчай задумы, якая мае архітэктанічную будову, пры прымяненні неабходных прыёмаў кампазіцыі. “Кампазіцыйныя формы, якія арганізуюць матэрыял, носяць тэлеалагічны, службовы характар і выконваюць тэхнічныя функцыі адэкватна ажыццяўляюць архітэктанічнае заданне” [9, с. 17-18].

Аўтарскія прыёмы архітэктонікі ствараюць вызначаны, непаўторны стыль. Раманы Тургенева, напрыклад, характарызуюцца храналагічна непарушаемай паслядоўнасцю падзей, лагодны ход апавядання, гарманічны тэкст і абавязковая апісанні пейзажаў. А вось архітэктоніка раманаў Дастаеўскага зусім іншая. Тут дзеянне можа пачынацца з сярэдзіны, затым пераскокваць на пачатак, і так – некалькі разоў. У “Ідыёце” ўсе персанажы спачатку з'яўляюцца, здзяйсняюць дзеянне, і толькі пасля адбываецца зварот да “зыходнай падзеі”, дзе і тлумачацца іх учынкі. Апісанні прыроды або гарадскіх пейзажаў практычны і не з'яўляюцца самадастатковымі. Яны знаходзяцца ў строгім

падпарадкаванні сюжэту. У той жа час у Тургенева можна зусім спакойна выключыць любое апісанне пейзажу, і сюжэтная лінія не парушыцца. Выключная архітэктоніка – гэта не проста адзінства элементаў твора, гэта і яго самабытнасць, прыгажосць і ўнікальнасць.

#### 1.4. Сцэнічны эцюд

*Мастацтва сцэнарыста і рэжысёра складаецца з умення бачыць і ўмення перадаць.*

*А.Д. Папоў*

Эцюд, на наш погляд – гэта адмысловы жанр драматургічна-тэатральнай педагогікі. Гэта і не практыкаванне і не элемент трэнінгу. Да эцюда неабходна ставіцца як да самастойнага сцэнічнага твора, у якім выканаўца выступае яшчэ і ў ролі драматурга і рэжысёра. Як паказвае шматгадовая педагогічная практыка, найбольш глыбокімі і змястоўнымі з’яўляюцца эцюды, якія былі прыдуманы самімі студэнтамі без падказкі выкладчыка, аднакурснікамі. Чужы сюжэт ніколі не выклікае такой асабістай зацікаўленасці ў выканаўцы, якая з’яўляецца пры самастойнай падрыхтоўцы, трактоўцы і ўвасабленні. У сутнасці гэта і ёсць самае важнае ў выхаванні асобы – дапамагчы ў выяўленні не толькі прафесійнага ўдасканалення, але і глыбокага асабістага светаадчування студэнта сродкамі акцёрскай прафесіі.

Эцюд (ад фр. *étude*, ад лац. *studium* – руплівасць, стараннасць) – невялікі твор, які ўяўляе сабой першапачатковы накід, эскіз, які можа з’яўляцца часткай кампазіцыйнага цэлага. У рабоце над эцюдамі (адзіночнымі, парнымі, масавымі і масавымі сцэнамі) перад студэнтамі паўстае комплекс новых складаных задач. У гэтым працэсе не толькі выкарыстоўваюцца ўсе элементы творчасці і замацоўваюцца



першапачатковыя навукі авалодання прафесіяй, але і ўстаноўліваецца сувязь з наступнымі раздзеламі вучэбнай дысцыпліны – сцэнарнай распрацоўкай нумара, мініяцюры, тэматычнага эпизода, якія з’яўляюцца часткай тэатралізаваных прадстаўленняў і масавых свят. Студэнты павінны разумець, што эцюд – гэта не толькі сродак выхавання творчай фантазіі, элементаў рэжысёрскага і выканальніцкага майстэрства, але і адно з найважнейшых спецыфічных выразных сродкаў тэатралізаванага дзеяння, якое можа выкарыстоўвацца ў сучаснай святочнай культуры і эмацыянальна-вобразна адлюстроўваць жыццёвыя факты.

У рабоце над эцюдамі ў першую чаргу трэніруюцца творчае ўяўленне і фантазія як здольнасць спалучаць жыццёвы вопыт ў адпаведнасці з творчай задачай ў трох накірунках: сцэнарным, рэжысёрскім і выканальніцкім. Развіваць фантазію ў сцэнарным плане – значыць навучыцца ствараць новыя сюжэты, канфлікты, творы, характары дзеючых асоб, якія раскрываюцца праз дзеянні, учынкi, выказванні (маналогі, дыялогі). Для гэтага неабходна навучыцца назіраць за навакольнай рэчаіснасцю і ўспрымаць “драматургію жыцця”, умець бачыць, творча асэнсоўваць і ўвасабляць ў эцюдзе рэальнасць.

Работа над сцэнарным эцюда пачынаецца з творчага назірання, з роздуму аб жыцці, людзях, з абуджэння інтарэса да чалавечай псіхалогіі, яе сакрэтаў, нечаканасцей, з супастаўлення характараў і ўчынкаў. Гэта павінен быць вынік уласных назіранняў і роздуму аб падзеях жыцця. Ствараючы эцюдна-сцэнічны драматургічны твор, рэжысёр-драматург адбірае тое, што каштоўна для ўвасаблення яго думкі, што выяўляе і даказвае яе. Самастойна падрыхтаваны і ўвасоблены эцюд – гэта першы спектакль з вызначанай мэтай, цікавай, празрыстай і заразлівай для аўдыторыі думкай. Ён павінен ўсхваляваць глядача. У сцэнарным плане эцюда перш за ўсё павінны быць акрэсліны прапанаваныя абставіны: час і месца – калі і дзе адбываецца дзеянне, характарыстыка дзеючых асоб, дзейсны змест эцюда, фабула, сюжэт, з якіх дакладна бачны прычыны

дзеяння герояў, іх мэты. Ствараючы эцюд, будучы рэжысёр упершыню звяртаецца для перадачы сваёй думкі не да слоў, а да дзеяння – асноўнаму выразнаму сродку.

Рэжысёр-драматург вучыцца карыстацца сродкамі тэатра лаканічна, умець ствараць вобразнае рашэнне сцэнічнай прасторы, месца і часа дзеяння, атмасферу падзей, іх дынаміку. Намечанаму сюжэтныму ўчынку рэжысёрская фантазія надае пэўныя падрабязнасці паводзін. Распрацоўваючы ланцужок непарыўных, паслядоўных дзеянняў персанажаў, падрабязнасцей іх паводзін, рэжысёр асвятляе кожную падзею свімі адносінамі, сваёй рэжысёрскай трактоўкай. Вось тут і патрабуецца ад пастановачнага калектыву фантазія, веданне жыцця, разуменне таго, аб чым ідзе размова з гледачом. Мастак павінен браць з жыцця тое, што найболей ярка ўвасабляе яго задуму, яго ідэю. Эцюд ў большасці атрымоўваецца, калі за аснову ўзята добра знаёмая тэма, народжаная жыццёвым вопытам. Калі аўтар кажа пра тое, што ведае, тады ён бачыць, адчувае падзеі ўнутраным слыхам і зрокам. Яму на дапамогу прыходзіць эмацыянальная памяць. Нараджаецца дакладнае фізічнае самаадчуванне, тэмпарытм жыцця, ўнутраны маналог і надзвычайна каштоўнае ў мастацтве, што называецца атмасферай падзеі, праўдай ўзаемаадносін з навакольным светам.

Драматургічная распрацоўка эцюда – гэта пошук дакладных паводзін акцёраў, адбор выразных учынкаў, дзеянняў персанажаў. Дакладна адабраныя дзеянні могуць раскрываць атмасферу падзеі, узаемаадносіны, фізічнае самаадчуванне чалавека, яго характар, думкі. Усё пачынаецца з вызначэння галоўнай падзеі, якая не заўсёды здзяйсняецца на вачах у гледача. Яна можа толькі рыхтавацца або адбывацца за кулісамі да пачатку эцюда, але заўсёды будзе вызначаць прычыну ўсіх ўчынкаў і дзеянняў дзеючых асоб і іх звышзадачу – канчатковую мэту. Гэтая падзея з’яўляецца спружынай, якая прыводзіць у дзеянне ўсе часткі драматургічнага механізму.

Калі правільна вызначыць прычыну і мэту паводзін герояў, неабходна пабудаваць складаны працэс развіцця актыўнага дзеяння, праз якое глядач зможа угадаць і прычыну і мэту пратаганіста і антаганіста, бо сыграць іх нельга, яны звычайна застаюцца па-за сцэнай. Дзеянне ўзнікае на сцэне пры ўліку ўсіх прапанаваных абставін. У іх, акрамя падзей, якія нараджаюць і рухаюць скразное дзеянне, павінны быць і перашкоды, ускладняючыя дасягнення мэты. Што такое перашколды? Гэта пэўныя нечаканасці, непрадказальныя факты, якія неабходна пераадолюцца на шляху развіцця скразнога дзеяння. Яны стануць галоўнымі аб'ектамі увагі персанажаў. У прапанаваных абставінах з кожнай новай перашкодай з'яўляецца новая задача, новае дзеянне, новыя прыстасаванні, але пры гэтым звышзадача і скразное дзеянне застаюцца ранейшымі. Аб'ектам увагі для герояў могуць з'яўляцца любая падзея, з'ява прыроды, чалавек, яго ўчынак, думка, прадмет, гук – усё, што даступна чалавечаму ўспрыманню. Каб іх пераадолець, неабходна ацаніць іх і знайсці спосаб пераадолення – здзейсніць патрэбны для гэтага ўчынак. Аб'ект, ацэнка, дзеянне – гэта аснова, на якіх будуюцца лінія паводзін акцёра на сцэне. Прычым дзеянне – гэта ўжо дзейсны момант. Яно імправізуецца кожны раз у момант творчасці на сцэне. Дзеянне заўсёды – вынік ацэнкі, дакладнага ўнутранага працэсу “жыцця чалавечага духу”, вынік бесперапыннага “ўнутранага маналогу”, які ў жыцці міжвольна ўласцівы кожнаму чалавеку, на сцэне ж яго неабходна ўзнаўляць кожны раз фантазіяй акцёра.

Драматургічная распрацоўка эцюда пачынаецца праз пошук і адбор перашкод, якія ўзнікаюць не выпадкова, стыхійна, а заканамерна і лагічна, з уліку кола прапанаваных абставін. Каб пабудаваць працэс барацьбы, неабходна ў першую чаргу вызначыць з кім або з чым змагаецца герой. У эцюдзе павінен прысутнічаць канфлікт – працэс барацьбы і нечаканы паварот ў дзеянні, у якім абавязкова павінна прысутнічаць супрацьдзеянне. Калі нават няма знешняга канфлікту,

дзеянне павінна стаць пераадольваннем чаго-небудзь.

У супрацьлегласць практыкаванням, сцэнічны эцюд уяўляе сабой адабраную і зафіксаваную логіку развіцця палзей і паводзін дзеючых асоб, але пры кожным паўторы эцюда неабходна навучыцца адносіцца да добра вядомым фактам, падзеям, дзеянням, як да новых, якія ўзніклі тут і зараз. Вось чаму для драматургічнай распрацоўкі эцюда неабходна выбіраць праблемнае жыццёвае поле, а не бытавыя эпізоды.

Назва эцюда павінна выяўляць кропку бачання сцэнарыста і рэжысёра на адбываючыся падзеі. У назве неабходна зыходзіць з ідэйнага і тэматычнага зместу, ад сутнасці, а не ад сюжэтнай лініі. Такім чынам, спачатку неабходна вызначыць тэму, у якой адлюстраваны змест канфлікту, сутнаць працэсу барацьбы.

Назіранні за адным чалавекам не раскрываюць усіх тыпічных рыс зносін і не дае поўнага матэрыялу для творчасці, бо працэс зносін чалавека з неадушаўлённымі аб'ектамі часцей за ўсё бывае механічным. Сродкі і прыёмы зносін чалавека з чалавекам больш разнастайныя і складаныя, якія увабляюцца праз рухі, жэсты, міміку і вербальна. У парных эцюдах дзейнічаюць тыя ж законы і прыёмы, што і ў індыўідуальных, але на гэтай ступені цыкл задач ускладняецца і патрабуе засваення шэрагу новых паняццяў і элементаў. У працэсе зносін раскрываецца сутыкненне супрацьдзеючых інтарэсаў, імкненняў, захапленняў герояў, гэта і стварае канфліктную сітуацыю ў развіцці дзеяння. Таму працэс узаемадзеяння з партнёрам павінна разглядацца як працэс непарыўнай барацьбы. Тут важны дзеянні не толькі аднаго, але і супрацьдзеянні другога. У той жа час, нягледзячы на тое, што дзеяннямі супрацьлеглых персанажаў рухаюць розныя мэты, самастойна іх дзеянні развівацца не могуць. Па-першае, яны залежаць адзін ад аднаго, па-другое, ад тых падзей, па якіх развіваецца скразная дзея твора. У парным эцюдзе кожны герой нясе на сабе пэўную тэму, якая ляжыць у аснове яго звышзадачи і рэалізуецца ў канкрэтных дзеяннях і ўчынках.

Пры стварэнні масавага эцюда драматург, рэжысёр і акцёры павінны ўзнаўляць ў сцэнічнай форме сваі жыццёвыя назіранні, правільна тлумачыць іх і знаходзіць спосаб выяўлення да іх сваіх адносін. У масавым эцюдзе простая жыццёвая падзея, якая аб'ядноўвае ўсіх ўдзельнікаў і пераводзіцца ў плоскасць мастацкай выдумкі. Тут выключаецца выпадковасць у развіцці дзеяння, а насупраць фіксуецца логіка яго развіцця. Для драматурга-рэжысёра гэта добры вопыт спазнання законаў сцэнічных зносін, працэсаў барацьбы, дакладнага ўзаемадзеяння партнёраў. У большасці выпадкаў аўтары масавых эцюдаў сутыкаюцца з цяжкасцямі пластычнага вырашэння сцэнічнага дзеяння і выяўлення ідэйна-мастацкай сутнасці эцюда, з пластычнай выразнасцю, тэмпам і рытмам развіцця дзеяння, з арганізацыяй групавых і масавых мізансцэн.

Трэба памятаць, што ідэю хоць і маленькага, але ж спектакля, будзе шукаць і знаходзіць сам глядач. Гэта будзе яго адкрыццё! Ідэя не знаходзіцца на павярхоўнасці, не дыктарыруецца, а застаецца ў сэрцы і свядомасці глядачоў як іх асабістая думка аб жыцці. Галоўнае – праявіць у канкрэтных паводзінах, учынках, узаемадзеянні герояў, распрацаваць канфлікт, тады і экстракт самага важнага раскрыецца для глядача сам сабой.

### **1.5. Распрацоўка сцэнарыя гульнявой праграмы**

Гульнявая дзейнасць носіць універсальны характар, яна прыцягвае да сябе людзей практычна ўсіх узростаў. Шматлікія назіранні за практыкай падрыхтоўкі і правядзення сюжэтна-гульнявых і культурна-адпачынкавых праграм сведчаць аб тым, што іх поспех у значнай меры залежыць ад уключэння ў структуру прыёмаў актывізацыі, якія стымулююць у аўдыторыі імкненне да спаборніцтва, імправізацыі і творчасці. На сучасным этапе існуе наступная класіфікацыя народных гульнёва-забаўляльных праграм: каляндарна – абрадавыя (згодна святам

каляндарнага цыкла); сямейна-бытавыя (падчас вяселля, радзін, юбілеяў, дзён народжанняў); праграмы экалагічнай накіраванасці (свята лесу, свята кветак, свята птушак, свята на вадзе); праграмы, прымеркаваныя да свят беларускай культуры (дзень ведаў, дзень пісьменства, юбілеі памятных гістарычных падзей, свята народнай музыкі, фестываль мастацтваў, свята гумару); праграмы па ўзроставым прынцыпе (дзіцячыя, падлеткавыя, маладзёжныя); па прымеце месца правядзення (на адкрытым паветры, ў памяшканні); па прыметах сюжэтнага характару (конкурсныя, драматычныя, творчыя, спартыўныя); па характары арганізацыі калектыву (з раздзяленнем на каманды, без раздзялення).

Сцэнарый гульнявых праграм – гэта падрабязнае літаратурнае апісанне дзеяння. Ён ўяўляе сабой падрабязную літаратурна-драматургічную распрацоўку тэмы, канфлікту. У ім выразна вызначаюцца гульнявыя эпізоды, іх паслядоўнасць, форма і час судзейства, уключэнне відовішчых заставак. Пачынаецца распрацоўка сцэнарыя з вызначэння ідэйна-тэматычнага аналізу праграмы – жыццёвага факта, актуальнага для аўдыторыі. Напрыклад, падчас калядных урачэсасцей тэмай праграмы можа з’яўляцца знаёмства аўдыторыі з беларускім традыцыйным абрадава-гульнявым фальклорам, на фестывалі музыкі – папулярызацыя лепшых узораў і твораў нацыянальнай музычна-песеннай спадчыны, у дзень беларускага пісьменства гульнявая праграма можа прымаць форму сюжэтнай віктарыны, якая дасць магчымасць падлеткам больш глыбока зазірнуць у таямніцы гісторыі свайго народа, рэгіёна, горада, даведацца аб выбітных дзеячах культуры, славурых першаасветніках. Ідэяй, у межах дадзенага жанру, павінна стаць для сцэнарыста асэнсаванне канчатковага сэнсавага выніку праграмы – што засталася ў свядомасці глядачоў, навошта яны так апаптанна ўдзельнічалі ва ўсіх эпізодах. Наступным крокам павінна з’яўляцца збор гульнявога, фальклорнага, музычнага,

харэаграфічнага матэрыялу, уключэнне маналогаў вядучага, лагічных, рытмічных пераходаў і тэкставых звязак, тлумачальных прамоў, насычэнне яго мовы жывымі рэплікамі, прымаўкамі, прыказкамі.

У сцэнарнай практыцы існуюць традыцыйныя два спосабы ўзаемадзеяння сцэнарыста і матэрыялу. У першым выпадку – сцэнарыст даследуе факты, звязаныя з вызначанай падзеяй (або шэрагам падзей), фарміруе сваю канцэпцыю гульнявой дзеі і стварае свой уласны сцэнарыў на аснове вывучанага матэрыялу. У другім – сцэнарыст падбірае дакументы (тэксты, аўдыё-відэаматэрыялы), мастацкія творы або фрагменты з іх (вершы, урыўкі з прозы, вакальныя, інструментальныя і харэаграфічныя канцэртныя нумары) і ў адпаведнасці са сваёй задумай аб'ядноўвае іх па законах мастацкага мантажу. Такі сцэнарыў называецца кампільтацыйным.

Увесь сабраны сцэнарыстам матэрыял неабходна кампазіцыйна пабудаваць. Наступны крок – пошук прыёму падачы матэрыялу. У практыцы існуе такое паняцце, як “ход”. Яго называюць часам драматургічным, рэжысёрскім, сцэнарным або аўтарска-рэжысёрскім. Але самае галоўнае, каб гэты прыём быў зафіксаваны гледачамі і ўдзельнікамі не толькі ў вербальных канструкцыях вядучага, але самае галоўнае і ў дзеянні, гульнявым радзе. Прыкладам такога ходу можа служыць традыцыйны калядны абыход вёскі рознымі каляднымі гуртамі. Такі прыём у народзе называўся “перазовамі”. Той, хто паспее абыйсці большую колькасць аднавяскоўцаў і назбіраць падарункаў, той і перамагаў ў гэтым спаборніцтве. У некаторых рэгіёнах спаборнічалі дзявочы і хлапечы гурты. Некаторыя сцэнарысты для асновы аб'ядноўваючага прыёму выкарыстоўваюць пэўны прадмет, які выклікае ў гледачоў і ўдзельнікаў пэўныя эмоцыі і асацыяцыі (на кірмашовым свяце – чугун, печку і ўхват, садавіну і гародніну, посуд з цэгля, рушнікі, тканіны, стужкі; вянок і пярсцёнак – на конкурсе закаханых; хлеб – на свяце нацыянальных культур і інш.). Такім чынам, гэта

вобразна-сэнсавы стрыжань, які пранізвае ўвесь сцэнарыі, цэментуе дзеянне ў яго лагічным развіцці, у кампазіцыйнай пабудове. Тэатралізаваная сюжэтная аформленая праграма ўяўляе сабой своеасаблівы аповяд, які вядзецца на мове віктарын, аўкцыёнаў, эстафет, інтэлектуальных і мастацкіх конкурсаў, жартаў, танцаў і песень. Дзякуючы ўмелай рэжысёрска-драматургічнай арганізацыі гэты аповяд ператвараецца ў цэласнае, гульнява-масавое прадстаўленне. Увядзенне у яго структуру персаніфікацыі, сюжэт дазваляе лагічна пабудаваць гульнявыя эпізоды ў стройную скончанасць, забяспечыць такое размяшчэнне забаў, пры якім агульная гульнявая лінія развіваецца па ўзыходнай, а напруга і цікавасць не змяншаюцца, а ўзрастаюць.

У гульнявых праграмах ёсць яшчэ адзін, уласцівы для драматургіі элемент – дзеючыя асобы, разнастайнасць характараў. Перш за ўсё гульня заўсёды выяўляе галоўнага героя – лідара. Сярод персаніфікаваных вядучых знаходзяць сабе месца такія характары як: гарачы, бесшабашны, разважлівы, ашчадны, асцярожны, схільны да самаахвяравання і рызыцы; выяўляюцца таксама і адмоўныя рысы – лягота, баязлівасць, стрыманасць і г.д.

Галоўнымі сродкамі сцэнарыста з'яўляюцца *ўмовы гульні* (пры іх маніпуляцыі ствараюцца новыя гульнявыя сітуацыі, нават сцэнарыі з іншай дынамікай, псіхаэмацыянальным станам і адпаведна з новым сюжэтам). Асноўнымі патрабаваннямі да тлумачэння ўмоў з'яўляюцца сцісласць, лагічнасць у спалучэнні з дакладнасцю і паслядоўнасцю ў тлумачэнні правіл, якое павінна ўключаць: назву гульні, ролю ігракоў і іх месца размяшчэння, ход і правілы гульні, яе мэту. Для дэманстрацыі выканання ўмоў гульні ў канву сцэнарыя можна ўвесці персанажаў беларускага фальклору, клоунаў, скамарохаў, мімаў. Таксама неабходна ўлічваць спосабы падзелу каманд па прафесійнай, творчай, дэмаграфічнай прыметах, з улікам узросту або месца жыхарства. Адною з галоўных функцый вядучых сюжэтная-гульнявых праграм з'яўляецца



кіраванне працэсам гульні. Дзея для ўсіх удзельнікаў пачынаецца з сігнала да пачатку, вядучы павінен стымуляваць ініцыятыву ігракоў, назіраць за выкананнем правіл, патрабаваць дысцыпліны ад ігракоў і глядачоў, падтрымоўваць настрой ўдзельнікаў і арганізоўваць работу журы гульнявой дзеі пры падвядзенні вынікаў.

Такім чынам пры падрыхтоўцы уласнай сюжэтна-гульнявой праграмы студэнт павінен улічваць наступныя элементы:

- сцэнарна-рэжысёрскі ход праграмы;
- разнастайнасць гульнявога жанру;
- кампазіцыйная пабудова;
- чаргаванне гульнявых жанраў;
- насычанасць рэплікамі, прымаўкамі, прыказкамі;
- увядзенне персаніфікацыі;
- прыёмы актывізацыі глядачоў;
- рэквізіт і бутафорыя;
- музычнае і мастацкае афармленне праграмы.

Ускладняючыся ў сваім сюжэтна-змястоўным нападзенні, асобныя гульні з фэа і залы сыходзяць на сцэну і прымаюць новую форму гульнявога прадстаўлення – тэатралізаваных конкурсных праграм. Яны маюць развітую сцэнарна-літаратурную аснову і прадугледжваюць вялікую працу арганізатара-пастаноўшчыка. Некаторыя заданні ў дадзеным выпадку не могуць быць выкананы ўдзельнікамі імправізацыйна – яны патрабуюць папярэдняй падрыхтоўкі і рэпетыцый. Па свайму зместу гульнявыя конкурсы – гэта складаны сплаў традыцыйных віктарын, эстрадных выступленняў, спартыўных, побытавых і мастацкіх спаборніцтваў. Гульнявыя конкурсы амаль заўсёды носяць комплексны характар. Яны патрабуюць ад удзельнікаў эрудыцыі, кемлівасці, мастацка-выяўленчых здольнасцяў, фізічнага спрыту, вынаходлівасці. Высокі відовішчны прэстыж гэтых мерапрыемстваў тлумачыцца іх арыгінальнасцю. У іх практычна

адсутнічае шаблоннасць у выкарыстанні заданняў, а такім чынам, і ва змесце дзеяння. Традыцыйнымі застаюцца толькі сама ідэя гульнявых спаборніцтваў і некаторыя іх структурныя элементы.

На сучасным этапе ўсё большую папулярнасць у параўнанні з традыцыйнымі сюжэтнымі праграмамі набываюць ролевыя гульні. У якасці яскравага прыкладу можна прывесці каманднае спаборніцтва “Прагулка ў стылі Геакешынг”. *Геакешынг* (ад грэч. geo – зямля і англ. *cache* – тайнік) – гульня з прымяненнем спутніковых навігацыйных сістэм, якая складаецца з пошуку тайнікоў, схаваных іншымі ўдзельнікамі. Мэтай гульні з’яўляецца развіццё пазнавальнай, матывацыйнай, эмацыянальнай сферы асобы, яе самасвядомасці, развіццё кампітэнтнасці (самастойнасці, інфармацыйнай граматынасці, упэўненасці, здольнасці прымаць рашэнні, арыентавацца на канчатковы вынік, адказнасці). Звычайна гульня складаецца з некалькіх этапаў і ўвасабляецца па ўсіх правілах кампазіцыйнай пабудовы. Напрыклад, экспазіцыйная частка складаецца з распрацоўкі маршруту руху каманд у час гульні, падрыхтоўкі абсталявання, пытанняў, закладкі тайнікоў на вызначанай тэрыторыі і трэнінгу для лідэраў перад пачаткам спаборніцтва. Аднай кропкай дзеяння, з якой пачнецца развіццё канфліктнай асновы, з’яўляецца адначасовы старт ўсіх удзельнікаў з пэўнай кропкі. У кожнай з іх свой маршрут (пакуль што невядомы) з каардынатамі тых кропак, на якія яны павінны трапіць пры дапамозе GPR-навігатора. Кожная каманда павінна прайсці свой маршрут, знайсці 5 кропак з тайнікамі (каардынатамі наступнай кропкі – ключавым словам), выканаць заданне, патэлефанаваць майстру гульні, назваць каманду, месцазнаходжанне, сфатаграфаваць каманду і адказаць на пытанне (па загадзя вызначанай тэматыцы гульні). Пасля кожнай кропкі ў меню GPR –навігатора выбіраецца ключавое слова наступнай кропкі, каб навігатар сам паказаў, куды бегчы далей. Паспяховае і хутчэйшае выкананне усіх заданняў ацэньваецца майстрам ў пэўную колькасць

балаў. Пад час развіцця дзеяння кожная з каманд можа заробіць “бонусныя балы” і выканаць незапланаваныя заданні (творчага напрамку, сабраць як мага больш смецця ў спецыяльныя пакеты, актывізаваць да ўдзелу пасіўных сузіральнікаў і г.д.).

У канчатковым выніку каманды павінны сабрацца ў адным месцы. Майстар, журы і ўсі каманды-ўдзельнікі ў форме творчай справаздачы, з прадстаўленнем фота і відэа матэрыялаў, падводзяць вынікі гульні. Кульмінацыяй становіцца ўзнагароджанне каманды, якая набрала найбольшую колькасць балаў. Фінальнай кропкай павінен стаць скурпулёзны аналіз- гульнявой дзеі. Можна абмеркаваць тыя гульнявыя моманты, якія найбольш спадабаліся, якія былі дапушчаны памылкі і няўдачы асобнымі ўдзельнікамі, хто лепш за ўсіх справіўся з гульнёй і, нарэшце, прпановы і пажаданні арганізатарам.

Як бачна дадзеная гульня з’яўляецца сучаснай, крэатыўнай, з выкарыстаннем навацыйных тэхнічных сродкаў, формаў непасрэднай актывізацыі ўдзельнікаў мерапрыемства. Можа выкарыстоўвацца ў выхаваўчым працэсе і ў час свята.

## Раздел II. Інсцэніраванне абрадава-рытуальнай дзеі, літаратурнай прозы, вуснапаэтычнага твора

### 2.1. Творчы працэс сцэнарнай распрацоўкі традыцыйнага абраду

*Шматвекавы рух нацыянальнай культуры, яе архаічных міфаў, абрадаў і фальклору, якія адлюстроўвалі духоўнасць этнасу, нарадзіў у іх нетрах жанры літаратуры, у тым ліку драматургію.*

*А. Білюкіна*

Звычаі, абрады, рытуалы, аб'яднанія традыцыяй, суправаджаюць чалавека на працягу ўсяго жыцця – ад нараджэння да смерці. Узніклі яны на глебе веры, працоўнай дзейнасці і быту людзей, іх адпачынку. Тыя, што дайшлі да нас, маюць сінкрэтычны характар і ўвабралі элементы язычніцкай, хрысціянскай і свецкай культур. Адною з відавочных і зменлівых праяў рэалізацыі традыцыі з'яўляецца *звычай*, які ахоплівае ўсе сферы жыцця чалавека і абмяжоўваецца праяўленнем стэрэатыпных нормаў паводзін індывідуума ў штодзённым жыцці грамадства ці сацыяльнай групы. Звычаі выконваюць ролю дасканалага прыкладу паводзін у працэсах увядзення новых пакаленняў у культурную дзейнасць. Асноўнымі яго прыметамі з'яўляюцца: апора на грамадскі аўтарытэт, устойлівасць і паўтаральнасць, абрадавае афармленне, карыснасць, трансфармацыя ў асобны элемент духоўнай культуры. Крайнімі кропкамі на шкале сімвалічных формаў паводзін чалавека з'яўляюцца *звычай* і *рытуал*. Звычай рэгламентуе паўсядзённае жыццё, а *рытуал* з'яўляецца сімвалічнай часткай паводзін, якія датычацца жыццядзейнасці і дабрабыту калектыву, дэманстратыўным дзеяннем, якое мае на мэце выклікаць у людзей пэўныя пачуцці. Традыцыйныя рытуальныя дзеянні прадугледжвалі ў сваім фінале

агульны эмацыйны ўздым удзельнікаў [7, с. 18]. Такім чынам, *рытуалам* (ад лац. *ritualis* – абрадавы, ад *ritus* – рэлігійны абрад, урачыстая цырымонія) з’яўляецца рэгламентаваная і рэгуліруемая паслядоўнасць дзеянняў у сінкрэтычна відовішчнай форме, якія не змяняюць сітуацыю ў фізічным сэнсе, а вядуць толькі да яе сімвалічнай перамены. Пры змене традыцыі інварыянтам становіцца і *абрад* – усталяваная сістэма сімвалічных дзеянняў, якія афармляюць важныя падзеі грамадскага і асабістага жыцця чалавека. Выконваючы адмысловую лагічную функцыю, абрады па сваёй форме з’яўляюцца вобразнымі мастацкімі дзеяннямі, якія аказвалі эстэтычнае ўздзеянне на чалавека.

Вылучаюцца наступныя цыклы абрадаў: каляндарныя, рэлігійныя, аказіянальныя, грамадзянскія, абрады жыццёвага цыкла. *Каляндарны* цыкл уключае абрады па пэўных рухомах і нерухомах датах народнага календара і падзяляецца на зімовыя, веснавыя, летнія, восеньскія, прымеркаваныя да сельскагаспадарчых работ. *Рэлігійныя* абрады – калектыўныя дзеянні, якія скіраваны на звышнатуральныя ілюзорныя аб’екты і выступаюць як спосаб рэалізацыі адносін паміж гэтымі аб’ектамі і чалавекам. Правядзенне *аказіянальных* абрадаў адбываецца пры крытычным становішчы ў грамадстве (крызісныя) ці для магічнага выклікання падобнага крызісу (выкліканне дажджу пры засушлівым надвор’і), пераадольвання прыроднага, грамадскага ці асобаснага крызісу (антыкрызісныя). Да ліку *грамадзянскіх* абрадаў адносяцца вытворчыя, сямейныя, дзяржаўныя, палітычныя, прафесійныя. У залежнасці ад складу выканаўцаў грамадзянскія абрады падзяляюцца на асабовыя, групавыя, абшчынныя. Па гендэрнай і ўзроставай прыметах вылучаюцца дзіцячыя, падлеткавыя, маладзёжныя, дзявочыя, жаночыя, мужчынскія абрады. Абрады *жыццёвага цыкла* часцей называюць сямейнымі. Галоўным аб’ектам гэтых дзей з’яўляецца канкрэтны чалавек на пэўным этапе яго жыцця. Пры гэтым у абрадах у большасці ўдзельнічаюць іншыя сваякі (сям’я, род), магічныя і немагічныя

спецыялісты, святары, а ў некаторых выпадках і вясковая абшчына (рэкруцкі абрад).

Старадаўнія абрадавыя формы уяўлялі сабой тэатралізаваныя інсцэніроўкі. Ё іх выкананні значную ролю ігралі моманты псіхалагічных, эстэтычных ацэнак і элементы драмы. Тэкст абраду быў кананізаваны, складаўся з маналогу і дыялогу, суправаджаўся тэатралізацыяй, ахвярапрынашэннем, сімвалічнымі атрыбутамі, бутафорыяй, жэстамі і манерамі паводзін так, як падказвалі ўяўленне і інтуіцыя ўдзельніка. Тэатралізацыя служыла драматызацыі тэксту, узмацненню псіхалагічнага і эмацыянальнага ўздзеяння моўных і магічных прыёмаў абраду. Сакральныя формулы і паэтычныя канструкцыі садзейнічалі яго медытатывнасці.

На пазнейшай стадыі грамадскага развіцця, калі чалавек стаў усведамляць сябе індывідам, супастаўляць і злучаць з'явы ў адзіны жыццёвы працэс, тэатралізацыя і драматызацыя абрадаў ускладнілася. У іх праз фантастычны сюжэт і вобразы перадаваліся рэальныя супярэчнасці і драматызм чалавечага існавання, яго падпарадкаванасць і зліццё з магутнай прыродай. Драматызацыя адносіў удзельнікаў, іх паводзін, элементаў кампазіцыі, дэталей абстаноўкі ўзмацняла дзейнасць, магічную таямнічасць абраду, гіпнатычную сілу яго ўздзеяння. Драматургія сакральных практык становілася больш складанай, прадумваліся выбар і колькасць выканаўцаў, кананічныя тэксты цырыманіялу, замоў, ахвярапрынашэнні, танцы і г.д. Гэта былі складаныя спектаклі.

Драма як род літаратуры нарадзілася ўслед за ўзнікненнем пісьмовай мастацкай літаратуры і тэатра, маючы гатовыя формы сцэнарыяў абрадаў і народнай драмы. Тут шматзначныя сімвалы і знакі губляюць сваю сакраментальнасць, але тым не менш уплятаюцца ў сістэму мастацкай вобразнасці і напайваюцца новым паэтычным сэнсам, бо чалавек, які быў некалі выканаўцам традыцыйнага абраду, праз

некаторы час становіцца мастаком і глядачом сцэнічнага дзейства, стваральнікам духоўнасці.

На сучасным этапе фальклорна-абрадавая спадчына ўсё больш захоўваецца ў абагульненых альбо другасных формах, таму традыцыйныя абрадавыя дзеі і ўтвораныя на іх аснове формаўтварэнні з'яўляюцца для рэжысёраў святочных дзей аб'ектам вывучэння, фальклорна-этнаграфічнай распрацоўкі і ўвасаблення. На першы погляд, можа ўзнікнуць пытанне аб бессэнсоўнасці драматургіі і рэжысуры абрадава-гульнявой дзеі, якая ў вясковым асяроддзі пабудавана на вопыце многіх пакаленняў, мае свае лакальныя асаблівасці і знаходзіцца ў звыклым для яе выканаўцаў бытаванні. Тым не менш, формай трансляцыі і захавання абрадавых практык у сістэме святочнай культуры новага часу адначасова могуць з'яўляцца працэсы рэстаўрацыі, рэканструкцыі, альбо трансфармацыі рытуальных сегментаў і рэшткаў культурнай спадчыны розных гістарычных напластаванняў, якія здольныя інтэграваць паміж сабой, пераўтвараючыся ў навацыйныя элементы традыцыі і культурнага фонду нацыі.

*Рэстаўрацыяй* (ад лац. *restauratio*) з'яўляецца ўзнаўленне ранейшага першапачатковага зместу альбо формы частак традыцыйнай абрадавай дзеі на аснове захаваных вуснапаэтычнага, музычнага, песеннага, харэаграфічнага матэрыялу. *Рэканструкцыя* (ад лац. *re* = нанова + *construction* = пабудова) – гэта форма карэннай перабудовы, адраджэння абрадава-рытуальнага комплексу на аснове рэшткаў захаваных фальклорных матэрыялаў і этнаграфічнага апісання. *Трансфармацыяй* (ад лац. *transformatio*) лічыцца пераўтварэнне традыцыйнай формы, зместу, вербальных схем, мастацка-вобразных асаблівасцей, элементаў карнавалізацыі і маскіравання абраду.

Традыцыйна драматургічная распрацоўка абрадава-рытуальнай дзеі пачынаецца з вызначэння тэмы і ідэі. Спачатку адбываецца нараджэнне агульнай задумы, якая заўсёды мае канкрэтную мэту, а ўжо наступным

крокам драматурга стане вызначэнне ідэйна-тэматычнага накірунку будучага сцэнарэя (пошук кола пытанняў па вызначанай тэме, выбар галоўнай праблемы). Тэма – гэта эмацыянальны вопыт, інтэлектуальна-сэнсавы экстрат, які застанеца ў свядомасці і падсвядомасці ўдзельніка і гледача. Тэма, якая фарміруе сюжэт, заўсёды канкрэтная і індывідуальная. Напрыклад, тэмай каляднага абраду ў адным выпадку можа з’яўляцца рэканструкцыя калектыўнага абрадава-масавага дзеяння, здольнага паўплываць праз магію вербальных канструкцый і рытуальных дзей на багацце ўраджаю і статка ў новым аграрным годзе, ў іншым варыянце аўтар праз розныя абрадавыя формы можа раскрыць этапы трансфармацыі калядных звычаяў і пераўтварэнне іх з рытуальных у бытавыя.

Неабходна памятаць, што тэма заўсёды канкрэтная, ідэя – абстрактная. Ідэя – галоўная вядучая думка, якая вызначае мастацкую задуму сцэнарэя і асноўны змест драматургічнага твора. Ідэя – гэта эмацыяна насычаны вобраз, які адлюстроўвае светапоглядныя і філасофскія разважанні рэжысёра. Першапачаткова вызначыныя тэма і ідэя – гэта не догма, гэта рухомыя субстанцыі, гепотызы, якія могуць змяніцца ў працэсе работы). На гэтай стадыі падрыхтоўкі сцэнарэя пастановачная група вызначае прадмет барацьбы, знешнія і ўнутраныя канфліктныя сутыкненні.

Пасля вызначэння ідэйна-тэматычнай накіраванасці абрадавай дзеі, неабходна распачаць збор рознатэматычнага і рознажанравага матэрыялу: фальклорнага (казкі, легенды, паданні, песні, замовы, найгрышы, танцы, гульні); этнаграфічнага (навуковая, гістарычная літаратура, першакрыніцы, этнаграфічныя апісанні); архіўнага, дакументальнага, фота-, кіна-, відэаматэрыялаў; прагляд спектакляў, наведванне выстаў, чытка мастацкіх твораў адпаведнай тэматыкі, назіранне за пэўнай сацыяльнай групай насельніцтва і інш.

Непасрэдна працэс напісанне літаратурнага сцэнарэя падзяляецца на



некалькі этапаў: першы накід сцэнарнага плана, аўтарскае бачанне драматургічнага твора; літаратурнае апісанне асобных сцэн, эпізодаў; першапачатковае вызначэнне архітэктонікі, сцэнарна-рэжысёрскага ходу, яго носбітаў; карэктыроўка тэмы; стварэнне сцэнарнага плана; літаратурнае афармленне эпізодаў у тэматычныя блокі; напісанне літаратурнага сцэнарыя абрадавай дзеі.

Сцэнарый складаецца з эпізодаў, якія валодаюць ўнутранай логікай пабудовы і вырашаюць асобныя драматургічныя задачы. Кожны эпізод павінен выяўляць тэму абраду і весці яго ўдзельнікаў да кульмінацыі. Шэраг такіх эпізодаў пры дапамозе элементаў кампазіцыйнай пабудовы аб'ядноўваюцца ў адзінае драматургічнае цэлае. Асобныя падзеі ў абрадзе з'яўляюцца наступнымі элементамі кампазіцыі: *пралогам* – своеасаблівай прадмовай, якая падрыхтоўвае ўдзельнікаў да маючай адбыцця ўрачыстасці і ў самым агульным выглядзе адлюстроўвае тэму і ідэю; *экспазіцыяй* – увядзеннем удзельнікаў у святочную дзею, стварэннем атмасферы ўрачыстасці, святочнасці; з *завязцы* пачынаецца драматургічны твор, менавіта ў гэтым эпізодзе «завязваецца» канфлікт, пазіцыі бакоў, персанажаў; *развіццё дзеі* існуе як лагічная і эмацыянальная падрыхтоўка галоўнай падзеі, у гэтай частцы адбываецца далучэнне ўдзельнікаў да сімвалаў, абраду, стварэнне псіхалагічнага настрою, які садзейнічае найбольш поўнаму ўспрыняццю дзеяння; *кульмінацыя* – гэта найвышэйшы эмацыянальны пункт у развіцці тэмы; *фінальная частка* дае магчымасць удзельнікам і глядачам усвядоміць эмацыянальна-сэнсавы вынік абрадавай дзеі.

Разглядаючы архітэктоніку традыцыйнага каляднага абраду, можна вызначыць наступныя дзеі, у якіх выяўляюцца асноўны змест і сімволіка рытуалу:

экспазіцыя – шэсце карнавальнага гурту калядоўшчыкаў па вёсцы да гаспадаровай сядзібы, выкананне “агульных” калядак;

завязка – уваход калядоўшчыкаў у хату, дыялог паміж павадыром і

гаспадаром;

развіццё дзеі – выкананне велічальна-віншавальных песень і хвалебных прамоў членам сям’і: гаспадару, гаспадыні, дачцэ, сыну; магічна-абрадавыя дзеі цэнтральных зааморфных масак казы, мядзведзя, каня, жорава і інш.;

кульмінацыя – карнавальнае прадстаўленне ражаных, гратэскавых персанажаў;

развязка – просьба калядоўшчыкаў аб адорванні. Узнагароджванне спевакоў падарункамі;

фінал – выкананне каляднага гімна.

## 2.2. Этапы работы над інсцэніроўкай літаратурнай прозы і вуснапаэтычнага твора

*Усё набывае сэнс толькі тады, калі мае практычны выхад у дзеянне, у паводзіны, у эмоцыі, у відовішча. Любыя нашыя разважанні аб п’есе, якія не трансфарміруюцца ў сцэнічнае дзеянне, па сутнасці, бясплённыя і антытэатральныя.*

*М. Сулімаў*

У тэатральнай творчасці аб’ядноўваюцца многія мастацтвы, але яны не падпарадкаваны сцэне ў той ступені, у якой падпарадкавана драма. Арыентаваная на сцэнічнае адлюстраванне, на дзейснае ўзнаўленне яна параджае катэгорыю, уласціваю толькі тэатру. Гэта – дзеянне. Яно інтэгруе ўсе элементы тэатральнага прадстаўлення ў адзіны цэласны і закончаны мастацкі твор.

Драматургія як сцэнічны матэрыял мае вялікія магчымасці ў сваёй рэалізацыі. П’еса, абраная студэнтам для пастаноўкі павінна быць у

першую чаргу тэатральнай – уяўляць сабой сістэму сцэнічных магчымасцяў, а не быць банальным літаратурным прадуктам. Калі ў творы будзе дзеянне – будзе і максімальная тэатральная выразнасць. Сыход аўтара ў апавядальнасць вядзе да страты не толькі выразнасці знешніх сродкаў, але і самой сваёй сутнасці. П’еса для рэжысёра з’яўляецца ўсяго толькі асновай для спектакля. Рэжысёр надае ёй свой арыгінальны сэнс, яна шмат губляе ад таго, якой была ў момант стварэння драматургам.

Асобай часткай структуры драматургічнага твора, якая дапамагае максімальна ўглубіць развіццё галоўных ідэй з’яўляецца тэма. Гэта гісторыя твора ў агульначалавечым аспекце, важная інтэлектуальная каштоўнасць, якую неабходна данесці да чытача, глядача і ўзрасціць у іх душах эмоцыі [44, с. 325-326]. Пад тэмай неабходна разумець: жыццёвы матэрыял, асяроддзе; вызначаны аб’ект; нейкую эстэтычную катэгорыю. Тэма ў драматургічным творы не з’яўляецца простым “наборам” жыццёвых уражанняў, а хутчэй “прынцыпам адбору” гэтых уражанняў. На нашу думку адзінай усеагульнай тэмы, ўласцівай пэўнаму твору – не існуе. Ёсць шэраг тэм, якія аб’ядноўваюцца агульным прынцыпам. Аўтар арганізоўвае іх у нейкую сукупнасць і падпарадкаванасць, называючы гэта тэмай або “сваёй тэмай”. Гэты працэс часам завецца “аўтарскай трактоўкай”, бо яна з’яўляецца самаадвольная іерархізацыі тэм. З аднаго боку гэта парушае нададзеную аўтарам п’есе цэласнасць, з другога – дазваляе атрымоўваць бясконцую колькасць інтэрпрэтацый.

Многія даследчыкі і тэатральныя крытыкі адзначаюць, што ў некаторых п’есах праблемны характар тэмы падкрэсліваецца аўтарам ужо ў самай назве. З нейкай часткай гэтага сцвярджэння можна пагадзіцца, але гэта не вычэрпвае ўсяго змястоўнага сэнсу назвы. Яна нясе ў сабе вобразнасць, сэнсавую нагрузку, сімваліку – тое, што называецца “ключом інтэрпрэтацыі”.

“Тэма ў драме – гэта дзве рэчы звязаныя разам. Адна – тэма, другая – контртэма. Яны заўсёды ў канфлікце ад пачатку да фінала твора. І гэтая барацьба павінна быць знойдзена. Яна развівае гісторыю і забяспечвае ўвагу чытача і гледача” [44, с. 327-328]. Але ў фінале тэма абавязкова павінна перамагчы контртэму, якая ў пачатку здавалася гледачу мацней.

Паняцце ідэя многія даследчыкі атаясамляюць з уяўленнем аб выснове, вырашэнні пытання, якое было пастаўлена аўтарам у творы. Калі сказаць вобразна, то тэма гэта адказ на пытанне “пра што?” гаворыцца ў творы ці будзе гаварыцца выканаўцамі, тады як ідэя – адказ на пытанне “дзея чаго?”. Ідэя ў падобнай трактоўцы – гэта спосаб вырашэння тых праблем і супярэчнасцяў, якія вызначыў аўтар у сваім творы. Зыходзячы з гэтага, мы бачым, што паняцце тэмы больш ці менш аднастайна і стабільна, чым ідэя, бо спосабаў рашэння можа існаваць мноства, і кожны выканаўца выбірае бліжэйшы яму як асобе, што ў сваю чаргу з’яўляецца трактоўкай твора. Такім чынам, трактоўка ёсць: самавольная іерархізацыі тэм; патэнцыяльна магчымае вырашэнне тэмы.

У практыцы могуць быць выпадкі, калі ідэя не з’яўляецца прамым спосабам вырашэння ці адказам на пастаўленае пытанне. Пра гэта А.П. Чэхаў пісаў: “патрабуючы ад мастака свядомых адносін да працы, Вы правы, але Вы змешваеце два паняцці: рашэнне пытання і правільная пастаноўка пытання” [85, с. 113]. Чэхаў лічыў, што для мастака важна толькі другое – пастаноўка пытання, а яго рашэнне справы рэальнасці, а не мастацтва. Мастацтва заклікае, а не ажыццяўляе.

Ідэйна-тэматычная задума арганічна злучана з мастацка-вобразнай сістэмай тэатральнага прадстаўлення, якая адносіцца да сэнсу, задумы і выяўляецца на двух узроўнях: акцёрскім і рэжысёрскім. Ідэйна – тэматычны змест у асноўным ажыццяўляецца праз рэжысёрскія сродкі. Тэма і ідэя ўплывае не толькі на арганізацыю і пабудову кампазіцыі п’есы, але ў першую чаргу тэатральнага прадстаўлення.

Возьмем на сябе смеласць сцвярджаць, што у чыстым відзе тэмы і ідэі ў спектаклі не існуе, яны – сутнасць паняцця, абстрактныя ўніверсаліі. У кожнай п’есе існуюць тыя ці іншыя выразнікі (носьбіты) тэмы і ідэі. Частка персанажаў выяўляюць тэму – існуючы парадак, светапогляд, спосаб існавання. Але на другім плане дзейнічаюць людзі з зусім процілеглымі поглядамі, спосабамі і формамі існавання – іх антаганісты. Менавіта яны і з’яўляюцца ў п’есе выразнікамі ідэі.

Некаторыя даследчыкі і практыкі тэатра далі наступнае вызначэнне выразнікам: тэмы – *зыходныя прапанаваныя абставіны*; ідэі – *вядучыя прапанаваныя абставіны*. Сутнасць не ў вызначэннях, яны могуць быць зусім рознымі, а ў тым як “зыходныя” і “вядучыя” прапанаваныя абставіны ўзаемаадносяцца і ўзаемаўплываюць на арганізацыю дзеяння. Вялікая частка экспазіцыі прысвячаецца апісанню асяроддзя, у якім будзе разгортвацца дзеянне – гэта месца тэмы – зыходныя прапанаваныя абставіны. Штуршком для іх праўлення з’яўляецца *зыходная падзея*. Але патаемна рыхтуюцца іншыя тэндэнцыі – вядучыя прапанаваныя абставіны – носьбіты ідэі. Іх выклікае да жыцця і выяўляе *асноўная падзея*, у якой адбываецца сутыкненне гэтых дзвюх сіл. Так зараджаецца барацьба, асноўны канфлікт п’есы, які ўвесь час набірае сілу і набывае сваё максімальнае выяўленне ў кульмінацыі або *цэнтральнай падзеі*. У *фінальнай падзеі* адбываецца канчатак гэтай барацьбы. Эпілог або *галоўная падзея* падводзіць ужо не дзейную (як фінальная), а сэнсавую рысу, вынік пад усім зместам твора. Гэта своеасаблівае рэзюмэ, у якім аўтар выяўляе ўсё недамоўленае ці падводзіць да нейкай сумы сэнсу неабходнага ў дадзеным творы.

Драматургічныя і сцэнічныя прапанаваныя абставіны мы можам падзяліць на тыя, якія адносяцца непасрэдна да п’есы (фабула, факты, падзеі, эпоха, час і месца дзеяння, інтрыга і г.д.); якія адносяцца да спектакля (яны абумоўлены тым, што глядач ў тэатры успрымае як прапанаваныя абставіны спектакля: шум, святло, дэкарацыі, касцюмы і

г.д.). Такім чынам, мы можам казаць аб дваістай прыродзе прапанаваных абставін. Гэта “аб’ектыўныя” – уласцівыя непасрэдна драматургіі (напрыклад, смерць бацькі Гамлета будзе прапанаванымі абставінамі пры любой рэжысёрскай трактоўцы) і “суб’ектыўныя” – прыўнесеныя тэатрам, зменлівыя ад пастаноўкі да пастаноўкі.

Вывучэнне прапанаваных абставін адзін з самых важных этапаў у разборы драматургічнага твора. Мы павінны даследаваць усе факты і падзеі, якія пасля аказалі ўплыў на развіццё сюжэтной і канфліктнай ліній у драме. На сёняшні дзень не існуе выразна зафіксаванай паслядоўнасці этапаў у вывучэнні прапанаваных абставін. Але мы прапануем даследаваць іх па наступнай схеме.

1. Вывучэнне эпохі, у якую пісалася п’еса або праявічны твор. Гістарычны, палітычны і сацыяльны кантэкст.

2. Эпоха ў мастацтве, якая панавала ў момант напісання твора. Наколькі яна аказала ўплыў на змест, форму і пабудову. Тут жа выяўляецца і тып канфлікту ў мастацтве эпохі.

3. Сацыяльнае асяроддзе герояў (нораў, побыт, уклад жыцця). Для ўвасаблення на сцэне некаторых твораў вельмі важнай з’яўляецца гістарычная дакладнасць і яе неабходна прайграць на сцэне.

4. Мінулае кожнага з герояў патрабуе дэталёвага вывучэння. Дзе быў кожны з іх да з’яўлення ў творы. Жыццё персанажа часам бывае неабходна аднаўляць ледзь не з нараджэння і да моманту пачатку гісторыі.

5. Цяперашняе. Неабходна вывучыць тыя падзеі, факты і акалічнасці ў жыцці герояў, якія непасрэдна папярэднічалі пачатку твора і якія паслужылі штуршком да развіцця дзеяння. Акрамя гэтага, мы павінны зрабіць агульны агляд таго жыцця асяроддзя, у якім існуюць нашы героі.

Драматург як мага падрабязней павінен ведаць свой асноўны матэрыял – характары герояў. Кожны з іх – гэта асобны свет, і чым больш ён вядомы, тым цікавей становіцца. Сапраўдны характар

выяўляецца ў драматычнай сітуацыі, выбары, які персанаж робіць пад ціскам навакольных абставін. І чым мацней ціск, тым ярчэй выяўляецца характар, а яго прыродная сутнасць паказваецца больш праўдзiва. Натура чалавека хаваецца за знешнімі рысамі незалежна ад таго, што кажуць героі і як яны сябе паводзяць. Калі характарызацыя і праўдзiвы характар, ўнутранае жыццё і яго знешняе праяўленне супадаюць, драма ператвараецца ў чаргу паўтаральных і прадказальных учынкаў. Функцыя структуры твора – забяспечваць увесь час нарастальную напругу, якая ўводзіць персанажаў ва ўсе больш цяжкія сітуацыі, калі яны вымушаны прымаць складаныя і рызыковыя рашэнні, здзяйсняць дзеянні, якія паступова раскрываюць іх праўдзiвую сутнасць.

Характар героя істотна адрозніваецца ад *характарызацыі* (апісанне характару). Гэта сума ўсіх якасцяў чалавека, якія выяўляюцца з дапамогай уважлівага вывучэння і робяць яго ўнікальным. Персанажы ў драме валодаюць трыма вымярэннямі, з якіх вырастае кожны учынак – фізіялагічным, сацыяльным, псіхічным. Яны змяшчаюць ў сабе драбнючкія гены і назапашаны вопыт.

Фізіялагічнае вымярэнне самае яскравае і відавочнае з усіх. Кульгавы, сляпы, глухі, выродлівы, прыгожы, высокі, нізкарослы – кожны бачыць свет не так, як іншыя. Хворы лічыць здароўе вышэйшай узнагародай, а здаровы наогул не задумваецца пра яго. Фізічны склад уплывае на светапогляд, стаўленне да жыцця. Гэты ўплыў бязмежны, ён вызначае душэўнае аблічча, служыць асновай для комплексу перавагі ці непаўнацэннасці, робіць герояў нясмелымі або нахабнымі, памяркоўнымі або фанабэрыстымі. Аналіз сацыяльнага становішча героя акрэслівае манеру і прычыну яго паводзін сярод людзей, у паўсядзённым жыцці. Трэцяе вымярэнне, псіхалагічнае, – гэта прадукт двух першых. Іх сумеснае ўздзеянне нараджае тэмперамент, комплексы, душэўныя ўласцівасці, надзеі і г.д. Такім чынам, псіхалогія завяршае трохмерную схему чалавека.

На наш погляд вельмі цікавай падаецца структура трохмернай распрацоўкі характару даследчыка сучаснай драматургіі Лаёш Эгры.

1. Фізіялогія: пол, узрост, рост і вага, колер валасоў, вачэй, скуры, склад цела, камплекцыя, любімыя позы, знешнасць (прыемная, ахайная, неахайная і г.д.), паўната, худзізна, форма галавы, твару, дэфекты: пачварнасці, радзімыя знакі, хваробы, спадчыннасць.

2. Сацыялогія: клас (ніжні, сярэдні, вышэйшы), заняткі (род працы, час працы, прыбытак, умовы працы, ступень арганізаванасці працы, здольнасці да яе), адукацыя (колькі класаў, якая школа, адзнакі, любімыя і нелюбыя прадметы, схільнасці, захапленні), хатняе жыццё (лад жыцця бацькоў, заробак, сіроцтва, бацькі ў разводзе, звычкі бацькоў, інтэлектуальнае развіццё бацькоў, іх заганы, грэбаванне, няўвага (да дзіцяці), сямейнае становішча персанажа, рэлігія, раса, нацыянальнасць, групавое становішча (лідар сярод сяброў, у клубе, у спорце), палітычныя сімпатыі, адпачынак, хобі (кнігі, часопісы, газеты, якія ён чытае).

3. Псіхалогія: палавое жыццё, маральныя правілы, асабістыя мэты, імкненні, расчараванні, няўдачы, тэмперамент (халерычны, бестурботны, песімістычны, аптымістычны), стаўленне да жыцця, комплексы (забабоны, фобіі), экстраверт, інтраверт, сярэдні тып, здольнасці (веды моў, таленты), якасці (уяўленне, разважлівасць, густ, ураўнаважанасць), узровень разумовага развіцця.

Напачатку любой гісторыі герой трапляе ў *драматычную сітуацыю*, якую вызначаюць тры фактара: бязвыхаднае становішча, у якім знаходзіцца чалавек; пагроза развіцця гэтай сітуацыі прымушае яго шукаць выйсце; ён шукае выйсце і ўступае ў барацьбу з антаганістам – тым, хто яму пагражае.

Драматычная сітуацыя – гэта праблема паміж людзьмі, бар'ер, які трэба пераадолець, каб рухацца далей. Яна зрывае з персанажаў маскі і праяўляе характар – сапраўдную сутнасць. Не важна, што яны гавораць. Трэба прымусіць іх дзейнічаць. Калі чалавек трапіў у драматычную



сітуацыю, яму трэба пазбавіцца ад перашкод або дабіцца таго, чаго ў яго няма. Унутраны стан героя можна агульна вызначыць як боль, якая уключае матывацыю, ператвараецца ў намер, а пасля ў жаданне дасягнення мэты праз дзеянне. Пакуль мэта не дасягнута, бар'ер не пераадолены, драматычная сітуацыя не вырашана.

Пагрозы і страхі, якія прымушаюць дзейнічаць герояў у драматычнай сітуацыі (*альтэрнатыўны фактар*) канцэнтруюцца ў наступных катэгорыях: удар па самапавазе, прафесійны правал, фізічная шкода, пагроза смерці, жыццю сям'і, жыццю папуляцыі, чалавечтву [Mira, с.49-66].

Кожны раз нас цікавіць ясная матывацыя, якая прымушае характар зрабіць дзеянне. *Матывіроўка* – самы важны элемент драмы, гэта тлумачэнне дзеянняў героя, якая выяўляецца праз дзеянне, дыялог або сітуацыю. Дзейсная матывіроўка рухае героя ў вызначаным накірунку – да пастаўленай мэты. Каб яна працавала, неабходны тры ўмовы: мэта павінна быць блізкая і зразумелая чытачу, глядачу, яна павінна ўвасабляць іх ідэалы; антаганіст павінен перашкаджаць герою дасягнуць сваёй мэты; герой абавязкова павінен змяніцца ў выніку барацьбы за сваю мэту. Характар на працягу сцэнарыя здзяйсняе вызначанае скразное дзеянне, якое залежыць і будзеца па наступнаму прынцыпу: матывіроўка – дзеянне – дасягненне мэты. Усе тры элемента павінны быць яснымі і зразумелымі. Скразное дзеянне характару – гэта ланцужок, які складаецца з розных дзеянняў і супрацьдзеянняў.

Герой ідзе да мэты, пераадоляе адзін бар'ер за другім. Гэта дае драматургу адзіную магчымасць раскрыць характар, зыходзячы з біяграфіі, і вылучыць адну з трох яго дамінант: волю, эмоцыі, розум. Адна з іх вызначае, якім чынам характар уваходзіць у канфлікт.

1. Праз эмоцыі, імпульсіўныя дзеянні, не звяртаючы ўвагі на кампрамісы.
2. Сканцэнтраваны ўсе сілы для дасягнення пастаўленай мэты.

3. 3 дапамогай інтэлекту, знойдзе для сябе пазіцыю, якая забяспечыць перамогу.

Такім чынам, характар – гэта этычны і маральны выбар пад ціскам драматычных падзей. У тэорыі сучаснай драматургіі інтэлектуальная рэакцыя героя на развіццё канфлікту сінанімічна дэфініцы *аціцюд* (ад франц. *attitude* – поза) – устаноўка, спецыфічныя паводзіны, гатоўнасць да выканання дзеянняў. Гэта філасофія характару ў адносінах да тэмы. Пратаганіст мае адзін аціцюд, а антаганіст – зусім іншы, процілеглы. І гэтае сутыкненне – самая цікавая частка драматургічнай працы.

Галоўная задача драмы – паказаць чалавека ў барацьбе за шчасце. Рух ад шчасця да няшчасця, ад распачы да надзеі – гэта і ёсць ўжо вядомы нам тэрмін “перыпетыя”, якая дзейнічае па колазваротнай схеме: (*надзея*) шчасце – ацэнка новай інфармацыі – (*надзея*) няшчасце – ацэнка новай інфармацыі – (*надзея*) шчасце. Драма імкнецца развіць крайні стан усяго, што трапляе ў яе поле. Адною з такіх катэгорый драмы з’яўляецца *катарсіс* (ад грэч. *katharsis* – ачышчэнне) – пік эмацыянальнага перажывання. Каб чытач або глядач дасягнуў катарсісу, драматургу трэба мець добры запас магутных перыпетый.

Працуючы над распрацоўкай і ўвасабленнем пражытнага твора перад рэжысёрам узнікае праблема яго трактоўкі. Літаратурны матэрыял не толькі павінен быць прадстаўлены, але і расшыфраваны на мове тэатра. Нараджэнне задумы, яго фарміраванне і ўвасабленне не з уласнай фантазіі і ўяўлення, а на аснове ўжо гатовага матэрыялу – вось з чым даводзіцца сутыкаецца не толькі студэнту, але і прафесіяналам, кожны раз, калі яны бяруцца за інсцэніроўку. Стыль аўтара часцей за ўсё застаецца за межамі тэатральнага прадстаўлення. І гэта асноўная праблема. На першым этапе стварэння літаратурнай інсцэніроўкі (рэжысёрскага сцэнарыя) павінен выконвацца асноўны закон перакладу мастацкай прозы на мову тэатра: гэта павінен быць самастойны шэдэўр, а не серыя ілюстрацый да дадзенага твора. Патрэбен не літаратурны

запіс будучага ўрыўка, а самастойнае, рэжысёрскае бачанне матэрыялу, спроба знайсці яго вобразны, пластычны, прасторавы, а значыць тэатральны эквівалент.

На сённяшні дзень інсцэніравана вялікая колькасць вядомых літаратурных твораў. Гэты працэс мае шэраг аб'ектыўных прычын. Па-першае, мала сучасных п'ес вялікага мастацкага значэння і густу, а па-другое, жаданне увасобіць на сцэне існуючыя літаратурныя шэдэўры. Але гэта ўскладняецца тым, што замест драматызацыі прозы адбываецца празаізацыя тэатра. Гэта можна растлумачыць толькі няведаннем законаў інсцэніроўкі. У іх аснове ляжыць прынцып перакладу з мовы мастацкай прозы на мову тэатра, з адной мастацкай сістэмы ў другую. Гэтыя сістэмы ў чымсьці перакрываюцца і таму іх агульнасць з'яўляецца надуманай. Неабходна памятаць, што тэкст пры пераносе на сцэну губляе сваю літаратурнасць (*нарэтыўнасць*) і набывае драматычнасць (ператвараецца ў выразніка дзеяння). З апавядальнага ён становіцца дзейным творам.

На жаль немагчыма прапанаваць гатовы рэцэпт стварэння інсцэніроўкі. Метадаў працы над ёй даволі шмат. Кожны аўтар, кожны рэжысёр шукае свой шлях, свой творчы метада пераносу літаратурнага матэрыялу або нейкіх падзей на сцэну. Але калі падыходзіць да гэтай праблемы з метадалагічных пазіцый, то ўсю працу над інсцэніроўкай можна падзяліць на тры этапы:

- пераклад падзей з літаратуры ў драму;
- пераклад драматургічнага матэрыялу ў сцэнічны;
- стварэнне кампазіцыі (гэты пункт не з'яўляецца абавязковым).

Зыходзячы з гэтых пазіцый, прадстаўляем, на наш погляд, універсальны метада працы над інсцэніроўкай, які складаецца з наступных этапаў:

1. *Выбар матэрыялу.* Ён залежыць ад асабістай тэмы. На гэтым этапе неабходна спыніцца на пытанні што жочацца зрабіць, што застанецца ў

гледача ў свядомасці пасля прагляду драматургічнай дзеі і не трэба засяроджваць ўвагу на форме ўвасаблення – гэта вырашацца пазней.

2. *Аналіз абранага матэрыялу.* Аналіз прапанаваных абставін вылучэнне фабулы, сюжэту, падзейнага раду (зыходная, асноўная, цэнтральная, фінальная, галоўная падзеі).

3. *Стварэнне каркаса інсцэноўкі.* Рух ад ідэйна-тэматычнай задумы да фабулы.

4. *Напісанне сюжэту (сцэнарыя).* Распрацоўка вызначаных тэм, узмацненне прыватных дэталей, тэкставая дапрацоўка існуючых сцэн.

5. *Пераклад літаратурных падзей у драматычныя (дзеянні).* Увядзенне апавядання, пераклад апісання ў дзеянне, пераклад унутраных маналогаў ў знешні тэкст, прымяненне сімулятаннасці дзеянняў (падзеі, якія абываюцца ў адзін час).

6. *Пераклад драматургічнага матэрыялу ў сцэнічны.* Выкарыстанне магчымасцяў сцэны, тэатральных сродкаў (сцэнаграфія, мізансцэна, святло, музыка і г.д.), розных жанравых рашэнняў (пантаміма, вакал, балет, харэаграфія, ценявы і лялечны тэатр і г.д.), дэмультиплікацыя і сінкрэтызм персанажаў.

7. *Стварэнне кампазіцыі* тэатральнай дзеі на аснове аднаго твора, па матывах твора, па творах аўтара, калаж (выкарыстанне твораў розных аўтараў); прынцыпы падпарадкаванне адной ідэі, ілюстрацыя, кантраст.

### Раздел III. Стварэнне сцэнарыяў відовішчаў і прадстаўленняў розных тыпаў і жанраў

#### 3.1. Сцэнарная распрацоўка нумара на аснове фальклорнага, музычнага, выяўленчага, вусна-паэтычнага твора

*Драматычны тэатр і эстрада  
абавязаны дапамагаць адзін аднаму,  
працаваць у саюзе.*

*Г.А. Таўэтаногоў*

Калі ў драматычным тэатры вобраз, як правіла, ствараецца пасродкам пераўвасаблення, то ў эстрадным спектакле, тэатралізаваным відовішчы вядучым спосабам існавання акцёра з'яўляецца расказ аб сваім персанажы. Гэты аспект дакладна адзначыў тэатральны рэжысёр, даследчык эстраднага мастацтва С.Кліцін: “Тэатр – мастацтва бачнага дзеяння. Адлюстраванне рэчаіснасці на канцэртнай пляцоўцы ажыццяўляецца, галоўным чынам, шляхам расказа аб жыццёвых працэсах, падзеях, думках, пачуццях чалавека. За некалькі хвілін, пакуль доўжыцца нумар, мы паспяваем шмат пазнаць і адчуць з жыцця герояў” [34, с. 48-49].

У эстрадным мастацтве пад паняццем “жанр” маюць на ўвазе перш за ўсё асноўныя выразныя сродкі, якімі ствараецца ў нумары мастацкі вобраз, у гэтым сэнсе эстрада, верагодна, самы шматжанравы від відовішча. У тэатры жанр разумеецца як больш агульная эстэтычная катэгорыя. “Жанр ёсць агульная катэгорыя марфалогіі мастацтва і яго шматзначнасць і рознапланавасць глыбока заканамерныя, бо з’явіліся, дзякуючы шматграннасці структуры мастацтва. Разам з тым у кожным відзе мастацтва агульныя законы жанравай дыферэнцыяцыі дзейнічаюць адмыслова, у залежнасці ад таго, якая элемент структуры мастацкай

дзеінасці мае ў дадзеным відзе мастацтва першаснае значэнне, а якая – другараднае. Таму кожны від мастацтва мае ўласны спецыфічны «набор» жанраў» [25, с. 424].

Эстраднае мастацтва ўяўляе сабой кангламерат розных відаў творчасці. У ім сінтэзуюцца акцёрскае майстэрства, інструментальная музыка, вакал, харэаграфія, жывапіс. У стварэнні эстраднага нумара канцэнтруецца творчасць аўтара, рэжысёра, мастака, але галоўная роля належыць акцёру. У эстрадна-тэатралізаваных дзях гэта асабліва прыкметна з-за надзвычайнай персаніфікацыі. Артысты часта з'яўляюцца аўтарамі сваіх твораў – нумароў, мініячур. Акрамя таго, імправізацыйнае мастацтва акцёра, якое з'яўляецца асновай асобных жанраў, прымушае даследаваць асаблівасці працэсу стварэння нумара непасрэдна ў момант яго выканання. Больш таго, існуюць асобныя жанры, заснаваныя на трукках, якія патрабуюць праявы ўнікальных здольнасцяў і магчымасцяў чалавека.

Такім чынам, нумар з'яўляецца асноўнай адзінкай эстраднага мастацтва. Ю. Дзмітрыеў дае кароткае, але ёмістае і, мабыць, самае дакладнае вызначэнне: “Нумар – асобнае, скончанае выступленне аднаго ці некалькіх артыстаў. З'яўляецца асновай эстраднага мастацтва” [21, с. 452]. М. Смірноў-Сакольскі нават увёў ва ўжытак выраз “яго вялікасць нумар!”, вобразна падкрэсліваючы, што без эстраднага нумара няма эстраднага мастацтва.

Работа над распрацоўкай і ўвасабленнем эстраднага нумара патрабуе ад драматурга і рэжысёра рашэння цэлага шэрагу спецыфічных задач. Гэта, перш за ўсё ўменне раскрыць індывідуальнасць артыста, пабудаваць драматургію нумара, працаваць з рэпрызай, трукам, гэгам, ведаць і ўлічваць прыроду спецыфічных выразных сродкаў нумара. У велізарнай разнастайнасці эстрадных жанраў можна вылучыць цэлыя групы нумароў, у якіх роля і месца драматургіі вельмі значныя. Насупраць, у асобных жанравых разнавіднасцях, ды і ўсярэдзіне іх саміх

драматургія нумара не выходзіць на першы план, мастацкі вобраз ствараецца сродкамі, якія не патрабуюць драматургічнай пабудовы ў тым асноватворным сэнсе, у якім гэта разумеецца ў адносінах да драматычнага тэатра. Такім чынам, колькі існуе жанраў і паджанраў у мастацтве эстрады – столькі ёсць і спецыфічных падыходаў да стварэння драматургіі эстраднага нумара. Тым не менш, з пункту гледжання значэння драматургіі, усе нумары можна падзяліць на дзве групы: *сюжэтныя* і *несюжэтныя*. Сюжэтная пабудова нумара мае свае бяспрэчныя станоўчыя якасці, але і свае недахопы. Літаратурныя рамкі сюжэту, з аднаго боку, робяць эстрадны нумар больш “тэатральным”, “акцёрскім”, а з іншага боку, калі гаворка ідзе пра артыстаў арыгінальнага, эстрадна-цыркавога жанру, абмяжоўваюць трукавыя магчымасці выканаўца. Не кожны трук можа змясціцца ў сюжэт.

Наяўнасць у эстрадным нумары драматургічнай распрацоўкі дазваляе больш поўна раскрыць тэму нумара, робіць яго больш выразным, цікавым для публікі. Аднак калі эстрадны драматург забывае аб праяўленні выканаўцам унікальнага майстэрства ў вызначаным жанры (што само па сабе і складае прадмет мастацтва), мастацтва эстрады маментальна знікае, саступаючы месца нейкаму аморфнаму і часцей за ўсё маларазумеламу дзеянню. Такім чынам, драматургія эстраднага нумара не толькі задае функцыі і характары дзеючых асоб, падзейны рад, канфлікт, але і ў абавязковым парадку павінна апраўдваць высокую меру ўмоўнасці, выкліканую тым, што дзеянне на эстрадзе павінна выяўляцца ў выразных сродках, уласцівых таму ці іншаму эстраднаму жанру.

Сцэнарый нумара заўсёды ствараецца не проста для пэўнага выканаўца (выканаўцаў), а, як правіла, наадварот: індывідуальнасць артыста служыць адпраўной кропкай ва ўзнікненні сцэнарнай асновы нумара. Нумар і яго выканаўца як бы зліваюцца разам, таму паўтарыць

нумар у іншым выкананні, як правіла, не атрымоўваецца. Гэта існуючая рэальнасць і тычыцца да ўсіх жанраў без выключэння.

Адной з характэрных рыс драматургіі і рэжысуры нумара з'яўляецца відовішчнасць. У адрозненне ад акадэмічнага мастацтва, у якім выканальніцкае майстэрства служыць для раскрыцця зместу, у эстрадзе яно іграе вялікую ролю ў стварэнні вызначанага сцэнічнага дзеяння шляхам выкарыстання элементаў іншых відаў мастацтва: тэатра, харэаграфіі, пантамімы і г.д. Не менш значным з'яўляецца і мастацка-вобразнае афармленне нумара – касцюмы, дынамічнае святло, колер, кіно, фота, мізансцэны, дэкарацыі, рэквізіт. Прычым усе гэтыя сродкі трэба ўжываць так, каб яны працавалі на стварэнне цэльнага сінтэтычнага вобраза.

У сувязі з адной з галоўных асаблівасцяў эстраднага нумара - кароткачасовасцю, лапідарнасцю, важна адзначыць яго змест, выяўлены ў сцэнарыі, усё жыццё персанажаў у нумары не ёсць прамое адлюстраванне з'яў, якія адбываюцца ў жыцці, а адмысловая, выдуманая драматургам “эстраднае” жыццё ў жанры выступлення артыста.

Працягласць эстраднага нумара рэдка перавышае пятнаццаць хвілін. Таму павінен адразу завалодаць увагай глядачоў. Ён не можа мець доўгага ўступа, інакш не хопіць часу на развязку. І на эстрадзе перавагаюць нумары яскравыя, кідкія, лёгкія да ўспрымання. Вастрыні, каламбуры, дзіўныя трукі, гульня розуму, самыя нечаканыя, часам парадаксальныя фіналы – усё гэта ўласціва эстрадным нумарам. Прамовы, напоўненыя складаным псіхалагічным зместам, якія патрабуюць ад глядачоў асаблівай засяроджанасці і паглыбленай увагі, на эстрадзе радзей атрымоўваюцца.

Кароткачасовасць нумара, высокая мера ўмоўнасці патрабуюць ужо падчас стварэння задумы, напісання сцэнарыя – прапускаць, адсякаць (у параўнанні з некаторымі драматычнымі спектаклямі) залішнія



псіхалагічныя апраўданні і матывіроўкі, непатрэбныя праўдападабенствы, натуралістычныя падрабязнасці і прыметы побыту.

Другі важны прынцып: стварэнне самастойнага і скончанага твора. Арганізацыя мастацкай структуры эстраднага нумара такая, што ён, як самастойны і скончаны твор мастацтва, можа існаваць на любой пляцоўцы, практычна ў любых умовах (падобна таму, як твор жывапісу можа быць выстаўлена ў розных залах, прадстаўлена ў кантэксце розных вернісажаў). Акрамя таго, прынцып самастойнасці і скончанасці абумоўлены акалічнасцямі асяроддзя, у якім выконваецца нумар, – кірмаш, свята, баляванне, і г.д. Гэтыя фактары абгрунтоўваюць яшчэ адну прыкмету нумара – мабільнасць, якая ўлічваецца ўжо на этапе стварэння сцэнарыя. З яе выцякае наступны прынцып пабудовы драматургічнай структуры: нумар заўсёды мабільны, гэта значыць валодае здольнасцю да лёгкага перанясення з адной пляцоўкі на другую. Таму ў сцэнарыі не закладваецца выкарыстанне дэкарацый, толькі часам іх элементаў; тое ж самае датычыцца да гукаўзмацняльнай апаратуры і рэквізіту. Але мабільнасць нумара не толькі ў гэтым. У мастацкай структуры нумара тэрмін “мабільнасць” нясе ў сабе яшчэ і важны сутнасны сэнс. Лаканічнасць – важная прыкмета мастацкай структуры нумара, якая надае адпаведны адбітак на прынцыпы яго драматургічнай пабудовы.

Неабходна падкрэсліць адрозненне паміж філарманічнымі і эстраднымі жанрамі. Аналіз гэтага адрознення пераканаўча праведзены С. Кліціным, які піша: “Так званыя сур’ёзныя, «акадэмічныя», «філарманічныя» жанры з’яўляюцца жанрамі досыць складанымі, як па у іх зместу, так і па форме, якая патрабуе вызначанай падрыхтаванасці слухачоў. Лёгкая канцэртныя (эстрадныя) жанры адрозніваюцца першым чынам большай агульнадаступнасцю, лёгкасцю мастацкай мовы, не патрабуючай адмысловай папярэдняй падрыхтоўкі для яго разумення. Ім уласцівая жанравая раскаванасць: новыя сінтэтычныя злучэнні тут

утворацца і распадаюцца досыць лёгка і вольна. Дзякуючы гэтаму лёгкія жанры канцэртнага мастацтва ўтрымоўваюць у сабе вялікую долю забаўляльнасці і займальнасці” [34, с. 60].

Кароткія выступленні ў эстрадным канцэрце, якія не валодаюць комплексам унутраных і вонкавых прыкмет эстраднага нумара, правільней называць канцэртнымі. Напрыклад, калі скрыпач проста выконвае “Чардаш”, то гэта – канцэртны філарманічны нумар. Але калі драматург закладвае ў сцэнарый нумара жангліраванне скрыпкай, а ў фінале яе “выбух”, то гэта ўжо – драматургічная структура эстраднага нумара. Можна, да прыкладу, выканаць гэты класічны твор і на кларнэце. Але калі падчас выканання кларнэт разбіраецца да той пары, пакуль не застанецца толькі адзін муштук, – гэта ўжо эстрадны нумар у жанры музычнай эксцэнтрыкі. Тое ж самае датычыцца да выканання гэтага твора, напрыклад, на піле.

Існуе наступная класіфікацыя мастацкіх нумароў: тэатральна-драматычныя, музычныя, пластика-харэаграфічныя, спартыўна-цыркавыя. Развіццё *тэатральна-драматычных* нумароў звязана з узроўнем літаратуры і тэатральнага мастацтва. Да гэтага жанру адносяцца расказ, маналог, фельетон, інтэрмедія, бурымэ, канферанс, сцэнка, скетч, мікрамініцюра (інсцэніраваны анекдот), сатырычны дуэт, лялечны нумар. У іх аснове ляжыць мастацкі, паэтычны твор, драма, якія перш за ўсё павінны выклікаць у глядачоў ілюзію і ўяўленне таго, што адчувае чытальнік-выканаўца. Дакладна зафіксаванага пераліку тэатральна-драматычных формаў даць немагчыма: нечаканыя сінтэзы слова з музыкай, харэаграфіяй, арыгінальнымі жанрамі (трансфармацыяй) нараджаюць новыя стылявыя ўтварэнні. Не выпадкова на старых афішах было прынята да імя акцёра дадаваць “у сваім жанры”. Але як паказвае практыка, канцэртнаму відовішчу найбольш бліжэй з’яўляецца паэтычнае слова. Паэзія сваёй вобразнасцю, лаканічнасцю, рытмічнай дакладнасцю адпавядае стылю

эстраднага дзеяння. Менавіта слова ва ўсіх разнастайных яго праяўленнях у вядомай меры аб'ядноўвае розныя эпізоды і рознажанравыя нумары ў адзіны цэласны твор, нясе важную ідэйна-сэнсавую нагрузку.

У нумарах тэатральна-драматычнага жанру ў выканальніцкім майстэрстве на першым месцы з'яўляецца акцёрскае майстэрства. Артыст у такім нумары выкарыстоўвае ўвесь комплекс элементаў акцёрскага майстэрства – пераўвасабляецца, дзейнічае, уступае ў зносіны з партнёрам, калі ён ёсць, і з глядзельнай залай, і г. д. Акрамя таго, тут, як правіла, прысутнічае драматургічныя пабудова, сюжэт, прапанаваныя абставіны.

*Фельетон* – від размоўнага жанру, сатырыка-публіцыстычны твор, для якога характэрна эмацыянальная мова, кароткія сказы, адсутнасць апісальных перыядаў. Пры драматургічнай распрацоўцы і ўвасабленні нумароў размоўнага жанру неабходна ўлічваць выяўленне эмацыянальнага зместу, сэнсавай сутнасці твора, выкарыстанне вобразнага бачання, выпрацоўка навыкаў карыстання выяўленчымі сродкамі вуснай мовы, сярод якіх галоўная роля належыць падтэксту (комплексу мысляў і пачуццяў, змешчаных у драматургічным творы).

*Інтэрмедыя* (ад лац. *intermedius* – змешчаны пасярэдзіне), устаўная сцэнка (камічная, музычная, харэаграфічная), якая не мае непасрэднага дачынення да асноўнага дзеяння спектакля. Інтэрмедыі прадстаўляюцца глядачу часцей падчас антракта, які падзяляе часткі асноўнага спектакля, а таксама непасрэдна ўключаюцца ў дзеянне ў выглядзе своеасаблівага экскурсу, – як тэматычнага (у рамках аднаго жанру), так і жанравага (жартоўныя ўстаўкі блазнаў ў трагедыях Шэкспіра).

На Беларусі інтэрмедыі вядомы з “школьнай драмы” Вельмі цікава яны ўвайшлі ў традыцыйную структуру народнага славянскага каляднага тэатра лялек – батлейкі: для іх выканання быў прызначаны ніжні паверх батлеечнай скрыні, у той час як дзеянне, звязанае з

нарадженнем Ісуса, адбывалася на верхнім паверсе. У сучасным тэатральным і эстрадным мастацтве інтэрмедый нярэдка набываюць характар своеасаблівага “капусніку”, будуюцца на непасрэдных зносінах з глядзельнай залай і маюць надзённую скіраванасць.

*Скетч* (ад англ. *sketch*, літаральна – эскіз, накід, замалёўка) – кароткая п’еса з дзвюма, радзей трыма персанажамі. Скетч атрымаў вялікае распаўсюджванне на эстрадзе. *Скетч-шоў* (ад англ. *sketch show*, *sketch comedy*) – нявызначаная колькасць камедыйных спэнак ці “скетчаў”, як правіла, ад адной да дзесяці хвілін кожны.

У працы над драматургіяй скетча вельмі ярка выяўляецца агульная праблема эстрады, у незалежнасці ад жанру нумара. Трэба сумясціць псіхалагічную даставернасць, прапрацоўку ўнутранага жыцця персанажа з вельмі ўмоўнай і лаканічнай формай. Часта сюжэт скетча з’яўляецца тэатралізаванай формай аб’яднання рэпрыз, служыць апраўданнем рэпрызнай пабудовы тэксту. Праз насычаны рэпрызамі тэкст раскрываецца адна вузканакіраваная тэма.

*Рэпрыза* – моўны, моўна-дзеісны ці пантамімічны жарт, вастрыня, выкананая клоунамі або артыстамі тэатральна-драматычнага жанру, камбінацыя звязаных паміж сабою трукаў, пасля якіх наступае паўза.

*Каламбур* (ад франц. *calembour*) – від моўнай гульні, які заснаваны на аб’яднанні ў адным тэксце або розных значэнняў аднаго слова, або розных слоў (словазлучэнняў), тоесных ці падобных па гучанні. Самы распаўсюджанымі відамі каламбуру з’яўляюцца тыя, якія, заснаваны на шматзначнасці слова, обыгрыванні падабенствў ў гучанні слоў ці словазлучэнняў, змена гучання назоўнікаў з мэтай іх перасэнсавання.

*Мініяцюра* – невялікі па памеры закончаны драматургічны твор тэатральнага, эстраднага або цыркавога мастацтва, пабудаваны на вобразах, прадметам якога з’яўляецца знешні свет.

Праца над літаратурным матэрыялам дае магчымасць навучыцца даносіць ідэю твора да слухачоў. Для гэтага, перш за ўсё трэба

пабудавачь скразное дзеянне так, каб кожны эпізод вырашаўся з улікам звышзадачи, развіваў, падкрэсліваў аўтарскую задуму. Неабходна сабраць расказ у адзінае цэлае, падпарадкаваць асобныя эпізоды аўтарскай задуме, якая часам можа згубіцца за дэталёвым разборам кожнай падзеі ў тэксце. Звышзадача і скразное дзеянне ўзрушваюць ўнутраны свет выканаўцы, актывізуюць слова, робяць яго мэтанакіраваным і дзейсным.

Канструкцыя маналога, у якім гаворка ідзе, як правіла, пра мінулае, патрабуе бесперапыннай працы ўяўлення. У кінастужцы бачаньняў ствараецца ўнутранае жыццё твора. Яскравыя, канкрэтныя, разнастайныя бачанні ствараюць аснову для ператварэння аўтарскага тэксту ў асабісты, насычаюць словы жывымі чалавечымі эмоцыямі, уключаюць ў працу падсвядомасць, творчую прыроду чалавека. Канкрэтна-пачуццёвы, яскравы мастацкі вобраз прымушае і слухача актыўна ўзнаўляць расказанае ў сваім уяўленні, мабілізуе запасы яго жыццёвых уражанняў, вопыту, ўяўленняў, пачуццяў і асацыяцый. Сіла ўздзеяння слова падчас жывых зносін павялічваецца па меры ўдакладнення, канкрэтызацыі абставін маналога і ўзаемаадносін яго герояў. Артысту неабходна выверыць у сваім уяўленні ўзаемаадносіны герояў, дакладна ўявіць сабе іх біяграфіі, успрыняцце адзін аднаго – зрабіць тую ж працу, што і акцёр, увайсці падчас аналізу тэксту ў логіку дзеянняў кожнага персанажа, у яго прапанаваныя абставіны. Працуючы над літаратурным творам, мы не павінны забываць пра непарыўную сувязь слова і дзеяння. Пабудавачь маналог праз раскрыццё яго ўнутранага дзеяння – найбольш важная задача.

Асноўнымі спецыфічнымі патрабаваннямі да сюжэту нумара размоўнага жанра з'яўляюцца:

— актуальнасць тэмы;

— магчымасці для праяўлення ў гульні акцёра вострай формы, эксцэнтрыкі, стварэнні вострахарактарнага вобраза, маскі;

- адсутнасць доўгай экспазіцыі, прапанаваныя абставіны задаюцца адразу;
- імклівы ход дзеяння, лапідарнасць, лаканічнасць, адмысловае звужэнне тэмы;
- канцэнтрацыя адзінства часу, месца і дзеяння;
- як спосаб разгортвання фабулы сюжэт мае на ўвазе яскравы, але не шырокі падзейны рад;
- нечаканая “ўдарная” развязка, часцей за ўсё апорны смехавы эфект;
- насычанасць моўнага дзеяння рэпрызамі.

Да *размоўна-музычных* жанраў адносяцца куплет, прыпеўка, шансанетка, музычны фельетон. *Музычныя нумары* ў эстрадна-масавых дзеяннях прадстаўлены ў самых розных аспектах. Яны могуць быць вакальнымі і вакальна-інструментальнымі. Звычайна тры чвэрці драматургічнага матэрыялу ў той ці іншай меры звязана з музыкай. Разнастайнасць музычных кампанентаў, якія складаюць мантажную структуру драматургіі канцэртнага дзеяння, надзвычай шырокая. У жанрава-відавым аспекце мы сустрэкаем:

- музыку, якая нясе непасрэдна драматургічныя функцыі, створаную для дадзенага эстраднага спектакля;
- музыку нумароў: інструментальную (аркестр народных інструментаў, сімфанічны, эстрадна-сімфанічны, духавы аркестры, інструментальныя ансамблі розных накірункаў, салісты-інструменталісты); вакальную (эстрадныя і народныя салісты-вакалісты, вакальныя, вакальна-інструментальныя ансамблі, народныя, акадэмічныя хоры);
- танцавальную (музыка ў нумарах класічнага балета, бальнага, народнага, сучаснага танца);
- музыка ў моўных жанрах (музычна-літаратурная кампазіцыя, куплет, музычны фельетон);
- музыка ў арыгінальных жанрах (пантаміма, ілюзіён, фізкультурна-

акрабатычны нумар, клаунада).

Сярод шматлікіх сродкаў уздзеяння на сэрца чалавека важнае месца займаюць *вакальныя нумары*. Іх жанры і формы разнастайныя: раманс, балада, народная песня, куплет, прыпеўка, шансанетка і інш. Слухаючы і выконваючы песні, людзі глыбей успрымаюць музыку, актыўна выяўляюць свае пачуцці, настрой; спасцігаючы свет музычных гукаў, вучацца чуць навакольны свет, выяўляць свае ўражанні, сваё стаўленне да яго. Спеў, як актыўная выканальніцкая музычная дзейнасць, вельмі спрыяе гэтаму. У тэатралізаваных дзях вакальныя нумары часта вырашаюцца як сцэнічная “гульнявая” мініяцюра з дапамогай пластыкі, касцюма, святла, мізансцэн. Вялікае значэнне набывае асоба, асаблівасці таленту і майстэрства выканаўцы, які ў шэрагу выпадкаў становіцца “суаўтарам” кампазітара.

Калі сцэнарыст да музычнага інструментальнага выканальніцтва дадае акалічнасці, якія даюць магчымасць зносін з глядзельнай залай, і адпаведныя прыкметы эстраднай жанравай разнавіднасці, то такі сцэнарыі варта кваліфікаваць як сцэнарыі эстраднага нумара. *Музычная эксцэнтрыка* – жанр, у якім музычныя творы выконваюцца трукавымі прыёмамі на звычайных ці спецыяльных музычных інструментах (дровах, лыжках, чыгунках, бутэльках, піле, званочках, бубне і інш.). У гэтым жанры цікавым для драматурга тэатралізаваных формаў можа з’яўляцца спалучэнне ігры на інструментах з выкананнем куплетаў, прыпевак, дыялогаў, сатырычных сцэнак, акрабатычных трукаў.

Існуюць наступныя этапы інсцэнізацыі песні:

- крытэрыі адбору сюжэта з яснай і простаай драматургіяй;
- пералажэнне вербальна-музычнага вобраза песні ў бачны вобраз (выяўленне прапагнаваных абставін, эмацыянальнай атмасферы, вызначэнне стылю і лексікі твора, узаемаадносін персанажаў);
- напісанне першага варыянта сцэнарнай распрацоўкі нумара, яго

рэжысёрскі аналіз і інтэпрэтацыя, вызначэнне тэмы, ідэі, канфліктнай асновы, падзейнага рада, кампазіцыйнай пабудовы, сцэнарна-рэжысёрскага ходу, мастацкага вобраза, характарыстыка дзеючых асоб, іх узаемаадносіны і стаўленне да падзей і канфлікту;

— работа сцэнарыста і рэжысёра з акцёрам (выяўленне звышзадачы і скразнага дзеяння, сэнс учынкаў, задач персанажаў);

— стварэнне канчатковага варыянта інсцэнізацыі ці сцэнарыя нумара, супастаўленне яго з пачатковым варыянтам як этап спасціжэнне эвалюцыі аўтарска-рэжысёрскага рашэння ад пачатку задумы да яе рэалізацыі на сцэне. Аб'яднанне інсцэнізаваных песень у блок або праграму па тэматычнай і жанравай прыметах.

Ля вытокаў прафесійнага вакальна-музычнага жанру і працэсу стварэння эстраднага рэпертуара значную ролю сыгралі *дывертысменты* (ад франц. *divertissement* – забава). Яны ўзніклі ў оперна-балетным тэатры ў канцы 18 ст. Даваліся ў дадатак да спектакля і складаліся з асобных вакальных і харэаграфічных нумароў, якія выконваліся вядучымі акцёрамі трупы.

На сучасным этапе існуюць мноства стыляў, манер і накірункаў вакальнага мастацтва – ад сентыментальнага кітча і гарадскога раманса да панк-рока і рэпу. Сённяшняя песня – гэта шматколернае і шматстылёвае пано, якое ўключае ў сябе мноства накірункаў, ад айчынных фальклорных імітацый да спарадычных выпадкаў афрамэрыканскай, еўрапейскай і азіяцкіх культур.

*Харэаграфічная мініяцюра* – малая форма танцавальна-сцэнічнага прадстаўлення. Драматургу тэатралізаваных прадстаўленняў неабходна ведаць аб існаванні сюжэтных і безсюжэтных мініяцюры і іх арганічнага выкарыстання ў структуры відовішча, улічваючы той факт, што кожны нумар з'яўляецца звязкай паміж папярэднім і наступным. Харэаграфічныя мастацка-вобразныя мініяцюры ствараюцца звычайна на аснове класічнага, народна-сцэнічнага, характарнага, гісторыка-



бытавога танца згодна наступным этапам: сюжэтная, сэнсавая і харэаграфічная распрацоўка нумара; сумесная праца сцэнарыста, рэжысёра і кампазітара над музычным афармленнем; стварэнне канцэртных касцюмаў адпаведна задуме сцэнарыста і ідэйна-вобразнай канцэпцыі прадстаўлення.

*Пластыка-харэаграфічныя* (сольныя або групавыя) нумары узніклі на аснове народнага, побытавага (бальнага) танца, класічнага балета, танца мадэрн, спартыўнай гіманстыкі, акрабатыкі, на скрыжаванні разнастайных замежных уплываў і нацыянальных традыцый. У тэатралізаваных прадстаўленнях і відовішчах, зборных эстрадных канцэртах, у вар'етэ, мюзік-холах, тэатрах мініяцюр існуюць як асобны жанр і як суправаджэнне або дапаўненне праграмы вакалістаў, выканаўцаў арыгінальных і моўных нумароў. Характар танцавальнай пластыкі дыктуецца сучаснымі рытмамі, фарміруецца пад уплывам сумежных мастацтваў: музыкі, тэатра, жывапісу, цырка, пантамімы.

*Эстрадны танец* – харэаграфічны твор, у якім выканаўцы, аўтары і пастаноўшчыкі імкнуцца да знешняй эфектнасці, віртуознасці, лаканічнасці, вастрыні выканання. “Пад драматургіяй эстраднага танца маецца на ўвазе не толькі развіццё сюжэту. Драматургія можа абапірацца і на такое размяшчэнне харэаграфічнага матэрыялу, якое само па сабе стварае сэнсавае, эмацыянальнае і тэмпавае нарастанне нумара. Кожны эпизод ўвасоблены выразным прыёмам, танцавальна-гульнявым або проста танцавальным” [93, с. 7].

*Сімфанічны танец* – вобразна-алегарычны нумар, які створаны на аснове сімфанічнага твора і адлюстроўвае яго ідэйны змест.

*Пантаміма* (ад грэч. *pantomimos* – які іграе ўсё) – від сцэнічнага мастацтва, у якім асноўнымі сродкамі стварэння мастацкага вобраза, перадачы зместу і сэнсу з’яўляюцца пластыка чалавека, жэсты і міміка. Існуюць наступныя віды пантамімы: мастацтва міма, ў якім дзейнічае адзін актёр, прадстаўленне са многімі ўдзельнікамі, музыкай,

дэкарацыямі і іншымі мастацкімі элементамі тэатральнага спектакля.

Пры распрацоўцы сцэнарнай канвы сучаснага эстраднага спектакля рэжысёру-драматургу неабходна ведаць аб магчымасці увасаблення новых тэм і сюжэтаў пры стварэнні відовішчных нумароў на аснове ўзораў сучасных напрамкаў сцэнічнай харэаграфіі: танец мадэрн, брэйк-данс, хіп-хоп, чэрлідзінг, у якім спалучаюцца элементы харэаграфіі, шоу, відовішчных відаў спорту.

Разам з тым існуе шмат жанраў, заснаваных на праяўленні якой-небудзь унікальнай тэхнікі, на дэманстрацыі трукаў. У некаторых абласцях эстрады, асабліва арыгінальных, трукавая аснова нумара займае настолькі важнае месца, што сама па сабе тэхніка выканання, тэхнічнае майстэрства з-за сваёй складанасці ўжо з'яўляецца прадметам мастацтва і набывае характар адной са складнікаў мастацкай структуры нумара. У такіх нумарах можа адсутнічаць нават сюжэтная лінія, характары персанажаў. І хоць часта вобраз ствараецца за кошт музыкі, гука, святла – нумар заўсёды выконваецца ад асобы артыста ў рэальных акалічнасцях канцэрту, а не ў прапанаваных акалічнасцях, абумоўленых сюжэтам нумара. У труку акцёр дэманструе складаную і ўнікальную тэхніку выканання сродкамі, уласцівымі дадзенаму жанру. На эстрадзе тэхніка выканання, даведзеная да дасканаласці, ужо сама па сабе выклікае захапленне гледача, што з боку пастаноўшчыка і артыста часам прыводзіць да празмернай увагі да тэхнічнага боку выканання.

*Спартыўна-цыркавыя нумары* (пантаміма, эксцэнтрыка, клаўнада, ілюзіён, эквілібрыстыка, акрабатыка) уяўляюць сабой сукупнасць трукаў, якія выконваюцца ў пэўнай кампазіцыйнай паслядоўнасці і ў спалучэнні з іншымі спецыфічнымі сродкамі выразнасці адлюстроўваюць ідэйна-творчую задачу і аказваюць уплыў на гледача. Пры падрыхтоўцы нумароў студэнт павінен улічваць падзел акрабатыкі на дынамічную (сальта, піруэт) і статычную (захоўванне раўнавагі, стойка); падзел цыркавой гімнастыкі на партрэтную (практыкаванні на

манежы або эстрадзе) і паветраную.

*Эквілібрыстыка* – захаванне раўнавагі ў розных умовах, якія ўскладняюцца пры выкарыстанні спецыяльнага няўстойлівага рэквізіту.

*Жангліраванне* – майстэрства падкідвання прадметаў у пэўнай паслядоўнасці і ва ўсталяваным рытме. Гэты жанр часцей за ўсё аб'ядноўваецца разам з эквілібрыстыкай, акрабатыкай, клаунадай.

*Ілюзіянізм* – від цыркавога мастацтва, у нумарах якога звычайна выкарыстоўваецца спецыяльная апаратура, здольная ствараць ілюзію парушэння звычайнага разумення аб фізічных уласцівасцях навакольных прадметаў.

*Клаунада* – жанр, заснаваны на выступленні артыстаў у камічным вобразе-масцы з нумарамі, пабудаванымі на прыёмах буфанады, эксцэнтрыкі, гратэску, пародыі. Вытокамі клаунады лічаць святочна-абрадавыя народныя ігрышчы, карагоды, батлеечныя тэатры.

Пабудова спартыўна-цыркавых нумароў шмат у чым прадыктавана своеасаблівасцю пляцоўкі, на якой яны рэалізуюцца. Асноўным месцам дзеяння цырка служыць круглы манеж, акружаны з усіх бакоў амфітэатрам. Ужо сама форма манежа ўтойвае ў сабе шэраг мастацкіх і эксплуатацыйных момантаў, якія вызначаюць своеасаблівасць пабудовы цыркавых нумароў.

Арыгінальныя нумары ствараюцца на аснове гратэску, іроніі, гумару, пародыі, сатыры. *Гратэск* – від мастацкай вобразнасці, заснаваны на камічным, карыкатурным, бурлескным, мудрагелістым, кантрастным спалучэнні рэальнага і фантастычнага, праўдападобнасці і карыкатуры. *Гэг* – камічны эфект, камедыіны прыём, які здаецца імправізацыяй і ствараецца на аснове незвычайных сітуацый, відавочнага глупства. Таксама ў арыгінальных нумарах выкарыстоўваецца наступныя мастацкія прыёмы: *гіпербалізацыі дзеяння* – перабольшванні тых ці іншых уласцівасцей прадмета або з'явы; *камічнага* – давядзенне дзеяння да абсурду, несапраўднае супрацьстаянне, парадокс, трапнасць

недарэчнасці; *пайтору* – дасціпнасці, змяшчэнне стыляў, двойное вытлумачэнне (гульня слоў, двухсэнсоўнасць), намёк, іронія.

Пры ўсім непадабенстве нумароў арыгінальнага, танцавальнага і вакальна-эстраднага жанраў, усюды прысутнічае спецыфічная тэхніка. У арыгінальных жанрах яна выяўляецца, як правіла, у труку; у танцавальным – ва ўласна харэаграфічнай ускладнёнай пластыцы, у вакальна-эстрадным – у асаблівасцях вакальнай тэхнікі, ва ўзроўні і своеасаблівасці майстэрства вакаліста. У тых жанрах, дзе сама тэхніка выканання, тэхналогія выразных сродкаў ляжыць па-за акцёрскім майстэрствам, у метадалогіі стварэння нумара заўсёды будзе існаваць праблема аб'яднання гэтай спецыфічнай тэхнікі з пабудовай драматургіі нумара, пошуку гэтага сінтэзу. Практыка паказвае, што чым нечаканей такія сінтэтычныя спалучэнні, калі ў нумары, з аднаго боку, дамінуе нейкі адзін від мастацтва, а з іншага – выкарыстоўваецца і яшчэ, - тым цікавей становіцца нумар.

У адносінах да драматургічнай змястоўнасці нумара існуе дакладнае вызначэнне – тэматычна-вобразная структура. Дадзеным спалучэннем настойліва падкрэсліваецца ўзаемасувязь і ўзаемазалежнасць гэтых двух кампанентаў. Таленавіты нумар адрознівае абавязковая наяўнасць мастацкага вобраза, цэласнасць якога вызначаецца адзінствам выразных сродкаў і ідэйна-тэматычнага зместу ў драматургічнай структуры.

Адным з самых істотных фактараў, якія адлюстроўваюць спецыфіку драматургіі нумара, з'яўляецца яго актуальнасць, ў якой прысутнічаюць: сучасныя праблемы, хвалюючыя глядача і мастацкая мова, здольная выклікаць у публікі моцны эмацыянальны водгук. Калі драматург не можа прапанаваць сцэнарыі нумара, які валодае прыкметамі актуальнасці ва ўсім аб'ёме гэтага паняцця, то ён непазбежна “пляецца ў хвасце” сыходзячых тэндэнцый.

“Пераклад літаратурнага твора ў сцэнічны – складаны творчы працэс,

у якім выступаюць ў сутыкненні напісанае слова і жывы рух, жывая дэнамічнасць сцэнічнага дзеяння, у выніку якога ствараецца твор «вядовішчнага мастацтва» [90, с. 140]. Менавіта з гэтага пачынаюцца этапы даследавання і распрацоўкі літаратурнай крыніцы вуснапаэтычнага твора. Галоўным тут з'яўляецца для рэжысёра-драматурга фіксацыя першага ўраджання, бачынняў, асацыяцый, якія ўзніклі пасля знаёмства з творам. Наступным крокам будзе вывучэнне гістарычнай эпохі, калі жыў аўтар, яго лёсу, імкненняў, творчасці, аналіз асноўнай праблемы твора, ідэйна-мастацкіх пазіцый аўтара ў раскрыцці тэмы. Асноватворным пунктам ў распрацоўцы нумара на аснове твора народнай вуснапаэтычнай творчасці стане вызначэнне падзейнага рада, звышзадачы, скразнога дзеяння і контрдзеяння, канфліктнай асновы твора, выяўленне жанравай накіраванасці, драматургічна-рэжысёрскага ходу, распрацоўка мастацкага вобраза.

У нумары існуюць і развіваюцца паралельна, ў аднолькавай дынаміцы два тыпу канфлікту – драматургічны і трукавы, падмацоўваючы адзін другім. Немагчыма пабудаваць драматургію нумара толькі з дапамогай выяўлення аднаго з канфліктаў. У адным выпадку нумар ператвораецца ў драматычную сцэнку, у іншым (пры адсутнасці драматычнага канфлікту) – знікне сама прыкмета жанру. Драматургічная лінія развіцця сюжэту і лінія праяўлення тэхнічнага майстэрства выканання павінны развівацца паралельна. У двух выпадках павінны быць экспазіцыйная, кульмінацыйная і фінальная часткі, абедзве гэтыя лініі павінны развівацца ў аднолькавай дынаміцы, разам вырастаць, разам спадаць, разам выяўляць галоўную падзею. Такім чынам, падзея ў нумары можа засноўвацца не толькі на фэаульнай, але і на трукавым складальніку, на спецыфічных дзеяннях, якія знаходзяць выяўлення ў выразных сродках жанру.

Асоба важнае месца ў структуры драматургіі нумара займае яго фінал. У эстраднакаў ёсць штодзённая формула: «Ёсць фінал – ёсць

нумар. Няма фіналу – няма нумара!”. Часам нават дадаюць, што нумар трэба пачынаць складаць з фіналу. Эстрадны драматург павінен умець паставіць яркую і выразную кропку. Яна ў абавязковым парадку павінна быць падмацавана яркім спартыўным трукам, камічным гэгам, ударнай рэпрызай, выразнай музычнай кодай і г.д. У падцверджанні выказанай думцы хочацца прывесці прыклад аднаго нумара, які ўжо сёння лічыцца класікай жанру. У ім удзельнічаюць велізарных габарытаў жанчына і невялікі яе партнёр, якія спрабавалі сыграць другую венгерскую рапсодыю Ф. Ліста. Менавіта спрабавалі, бо ў іх нічога не атрымлівалася па прычыне пастаянных канфліктаў і бязладзіцы. Яна іграла на трамбоне, ён – акампаніраваў на фартэпіяна. У фінале яны скідалі з сябе касцюмы персанажаў, застаючыся ў нейтральнай сцэнічнай адзежы (трукавы касцюм – перапрапананне, уключаючы парыкі і маскі, доўжылася літаральна адну секунду на вачах у гледачоў). У выніку роля “мужчынападобнай дамы” выконваў артыст Г. Шахнін, а роля няўдачлівага маленькага акампаніятара – вельмі мілая, сімпатычная і мініяцюрная А. Амвросьева.

Такім чынам, разгледзеўшы асноўныя жанры нумароў і тэхналогію стварэння іх драматургічнай асновы, відавочным з’яўляецца іх мастацкая структура:

- наяўнасць лаканізму і дынамікі;
- канцэнтрацыя выразных сродкаў;
- выкарыстанне яскравых рэжысёрскіх прыёмаў (паўза, патор, рапід, стоп-кадр і інш.);
- выкарыстанне сцэнічнай метафары, невербальных сродкаў зносін для выяўлення эмоцый і пачуццяў, дапаўнення недахопаў слоў, падцверджання, удакладнення, абвяржэння моўнай інфармацыі;
- пранікненне ў эмацыянальны сэнс мастацкага твора, а не ілюстрацыя яго сюжэта;
- аснова нумара – унікальныя сінтэтычныя здольнасці акцёра-

выканаўцы. Пры гэтым неабходна памятаць аб яго агульнай эрудыцыі, ідэйна-маральным абліччы. Артыст, які выйшаў на эстраду, не мае права быць ніжэй глядачоў ні па культуры, ні па адукацыі.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

### 3.2. Прадстаўленне. Тыпалогія жанраў. Структура прадстаўлення

Калі ў арсенал прафесійнай тэрміналогіі трапляе вызначэнне “тэатралізацыя”, то спецыялісты заўсёды маюць на ўвазе з’яву, якая належыць галіне мастацтва, аб’яднаную з вобразным рашэннем, зваротам да эмацыянальнай сферы чалавечага ўспрымання, бо эмоцыі – найважнейшы прынцып, якасць мастацкай творчасці.

Адной з буйных формаў сучаснага масавага відовішча з’яўляюцца тэатралізаваныя прадстаўленні, якія, у сваю чаргу, падзяляюцца на: спектаклі, якія адбываюцца на вызначанай сцэнічнай пляцоўцы; стадыённа-спартыўныя прадстаўленні; тэатралізаваныя прадстаўленні на вольным паветры.

Любое масавае прадстаўленне складаецца не толькі з масавых сцэн, спецэфектаў, лазерных шоў, выступленняў рознага роду начальства, салютаў, феерверкаў, фантанаў, але і абавязковага выступлення са сваім рэпертуарам папулярных артыстаў і мастацкіх калектываў. Айчынная практыка з усёй відавочнасцю паказвае, што тэатралізаваныя прадстаўленні тады становяцца на-сучаснаму прыгожымі і яркімі, калі атрымоўваецца аб’яднаць эстраду і спорт. Яркім пацверджаннем гэтаму з’яўляюцца грандыёзныя прадстаўленні ў гонар адкрыцця і закрыцця як летніх, так і зімовых Алімпійскіх гульняў.

*Тэатралізаванае прадстаўленне* – гэта арганічнае пераўтварэнне рэальнасці, звязанай з побытам, сацыяльнымі адносінамі, рэлігійнымі, ідэалагічнымі і палітычнымі поглядамі людзей у эмацыянальна-вобразны кампазіцыйна пабудаваны мастацкі матэрыял.

Адзначым характэрныя асаблівасці тэатралізаванага прадстаўлення, якія адрозніваюць яго ад іншых відаў мастацкай творчасці.

1. У аснове сцэнарыя аб’ектам увагі сцэнарыста заўсёды дакументальны матэрыял. Правільна сфармуляваная звышзадача, дазваляе вылучыць неабходны матэрыял і выключыць непатрэбны, ствараючы ўмовы для яго мастацкай арганізацыі



2. У дзеі ствараюцца сітуацыі, ў якіх дзейнічаюць і развіваюць сюжэт не выдуманая персанажы, а рэальныя героі, дакументальныя сілы. Нельга забываць, што прадстаўленне павенна несці глядачу новыя факты, новыя праблемы. Тыя, што страцілі сваю навізну, эмацыянальна не ўздзейнічаюць на яго.

3. Тэатралізаваныя прадстаўленні поліфункцыянальныя і вырашаюць наступныя задачы: дыдактычную, інфармацыйную, эстэтычную, этычную, геданічную і камунікатыўную.

4. Тэатралізаваныя святы адрозніваюцца шматграннасцю прасторавых і стылявых формаў і, як правіла, праводзяцца толькі аднойчы.

Тэатралізаванае прадстаўленне, абрад, свята далёка не вычэрпваюць магчымасці выкарыстання тэатралізацыі ў рознамэтавых святочных варыянтах. Калі тэатралізаванае прадстаўленне – гэта перш за ўсё відовішча, якое можа праводзіцца на сцэнічных пляцоўках рознага маштабу, тэхнічнага аснашчэння і не патрабуе непасрэднага ўдзелу ў ім глядачоў, то ў свяце і абрадзе прысутныя самі становяцца актыўнымі ўдзельнікамі. Выключэнне складае тэатралізаваная конкурсна-гульнявая праграма, у якой спалучаюцца элементы тэатралізацыі і непасрэднай актывізацыі глядачоў з уцягненнем іх у сцэнічнае дзеянне.

“Прадстаўленне павінна быць відовішчным, дзейсна-дынамічным, вобразна-эмацыянальным, са сціслым, ёмістым і апраўданым выкарыстаннем тэксту, без статычных моўных эпізодаў. У ім неабходна ствараць «сістэму аўдыёвізуальных вобразаў». Дэкарацыі, рэквізіт, відырад – усё гэта аснова відовішчнай прыроды тэатралізаванага масавага прадстаўлення” [13, с. 11].

Амаль што ва ўсіх жанрах драматургіі сцэнарый з’яўляецца ў першую чаргу крыніцай, адпраўной кропкай для рэжысёрскай фантазіі, работы з акцёрамі і пастановачнай групай. Сцэнарый тэатралізаванага прадстаўлення – гэта вынік доўгай практычнай работы драматурга і

рэжысёра, дакладна зафіксаваная партытура дзеянняў і ўзаемадзеяння ўсіх удзельнікаў, сродкаў выразнасці.

Як і ў любым драматургічным творы ў сцэнарыі прадстаўлення ёсць усе элементы кампазіцыйнай пабудовы. Але ў асноўным дзея падзяляецца на пралог, серыю тэматычных эпізодаў і фінал. Пралог, як своеасаблівы эпіграф да ўсяго прадстаўлення, мае экспазіцыйныя функцыі і грунтоўную інфармацыйную нагрузку. Часцей за ўсё гэта працяглы масавы нумар з вялікай колькасцю ўдзельнікаў, які дае глядачу пэўную арыенціроўку ў тэматычнай накіраванасці імпрэзы.

Кожны элемент прадстаўлення (*канцэртны нумар*), як адзінка сцэнічнай інфармацыі, эмацыянальна і псіхалагічна ўздзейнічае на глядача. Эпізод уяўляе сабой сукупнасць такіх адзінак, аб'яднаных паміж сабой тэматычна і аб'яднаных сюжэтнай лініяй. Кожны нумар у структуры эпізода з'яўляецца своеасаблівай звязкай паміж папярэднім і наступным. Ён не можа існаваць абасоблена ад астатніх і не падпарадкоўвацца ідэйна-тэматычнай і канфліктна-драматургічнай накіраванасці тэатралізаванай дзеі.

Кожны эпізод сцэнарыя ў адносінах да іншага адносна самастойны, валодае унутранай логікай пабудовы, мае закончанае вобразна-сэнсавае рашэнне, змяшчае той аб'ём інфармацыі, якую павінен засвоіць глядач. Такім чынам, логіка драматургічна-аўтарскага апавядання рухаецца ад эпізода да эпізода. Відавочна, што адна з частак сцэнічнага дзеяння не зможа раскрыць тэматычную накіраванасць твора. Забяспечыць яе мастацкую рэалізацыю зможа толькі “тэматычны блок” – сукупнасць эпізодаў, аб'яднаных адны сцэнічным заданнем. Аўтарска-мастацкая канцэпцыя прадстаўлення мае некалькі аспектаў у раскрыцці праблемы. Таму колькасць блокаў ў сцэнарыі павінна адпавядаць колькасці гэтых аспектаў [41, с. 18]. Тэматычныя блокі павінны быць сюжэтна або эмацыянальна аб'яднаны паміж сабой і будавацца па ступені эмацыянальнага напружання, лагічна падводзячы глядача да фіналу.

Зыходзячы з навукова-практычнай тлумачэння дэфініцыі “фіналу” як сэнсавага і эмацыянальнага выніку святочнай дзеі, рэжысёр у масавым тэатралізаваным прадстаўленні звычайна ўвасабляе заключную падзею або як апафіёзны эпілог, або як філасофскае пытанне, шматкроп’е.

Адзін сродкам увасаблення сюжэта ў масавай дзеі з’яўляецца мантаж, ў аснове якога – сутыкненне састаўных элементаў. “Монтажны стык таго ці іншага матэрыялу можна разглядаць як момант станаўлення мастацкага выказвання” [41, с. 59].

“Монтажная арганізацыя матэрыялу ў сцэнарыі тэатралізаванага прадстаўлення стварае ўмовы, пры якіх ў аўдыторыі ўзнікаюць думкі не столькі «па ходу дзеяння», колькі «аб ходзе дзеяння». Пагэтану, тэматычныя блокі неабходна аб’ядноўваць такім чынам, каб у прамежках паміж імі магло нарадзіцца разважанне. Такі эффект разлічаны на тое, каб выклікаць у гледача рэакцыю прадугледжаную аўтарамі. Глядач у працэсе ўспрыняцця суб’ектыўна ўсведамляе пэўную думку (вынік). Аб’ектыўна гэтая думка плануецца аўтарамі” [41, с. 55].

Асноўнымі відамі дакументальнага і мастацкага матэрыялу ў сцэнарыі драматургічнага тэатралізаванага твора з’яўляюцца паслядоўны, паралельны, асацыятыўны мантаж.

У паслядоўным мантажу часцей за ўсё выкарыстоўваецца логіка храналагіі. Гэты від уласцівы тэматычным праграмам, у якіх неабходна дакладна прасачыць этапы развіцця гістарычных падзей і данесці іх да свядомасці гледача. У большасці выпадкаў гэта прадстаўленні, прысвечаныя важным падзеям і датам і краіны, горада, прадпрыемства, асобы, а таксама творчыя вечары, бенефісы, юбілейныя праграмы. Тут асноўным прадметам рэжысёрскага даследавання з’яўляецца моманты біяграфіі, эпохі галоўнай дзеючай асобы.

Найбольш часта сустракаецца ў сучаснай практыцы святочных дзей метада паралельнага мантажу. Адным з “дзеючых асоб” тэатралізаванай дзеі з’яўляецца экран або некалькі экранаў, якія працуюць на працягу

ўсёй праграмы. Старанна распрацаваны відэарад спалучаецца з усімі нумарамі. Прыём паралельнага мантажу можа выкарыстоўвацца, калі дзеянне развіваецца ў некалькі паралельных сцэнічных пласкасцях.

Асацыятыўны мантаж у масавых прадстаўленнях выкарыстоўваецца не ў поўным аб'ёме. Гэты прыём прызначаны для таго, каб дзеянні, якія адбываюцца ў зале, на сцэнічнай пляцоўцы выклікаюць у глядачоў асацыяцыі і ўспаміны аб вядомых ім падзеях. Складанасцю гэтага метаду з'яўляецца недастатковая колькасць выключна вобразных нумароў.

Такім чынам, мантаж эпізодаў і блокаў стварае складаную драматургічную сістэму, у якой узаемадзеянне нараджае канчатковы ідэйна-мастацкі і ідэалагічны эфект. “Мантаж надае канчатковы, новы сэнс сцэнарыю тэатралізаванага прадстаўлення, а наданне сэнсу – першапачатковая функцыя чалавечай свядомасці, значыць мантаж з'яўляецца паказчыкам сэнсу” [41, с. 60].

Для драматургічнай пабудовы тэатралізаванага прадстаўлення, неабходна ўмець выкарыстоўваць магчымасці двух прынцыпова розных прыёмаў мастацкага рашэння тэмы “ілюстрацыі” і “тэатралізацыі”. З іх дапамогай і выкарыстаннем выразных сродкаў арганізуецца ў мастацкім плане і драматургічна будзецца дакументальны матэрыял, здзяйсняецца не адвольны мантаж выразных сродкаў, а драматургічна арганізаваны ў адпаведнасці з тэмай мерапрыемства, творчай задумай яго аўтараў.

*Прыём ілюстрыравання* разлічаны перш за ўсё на ўзмацненне ўспрыняцця змястоўнага матэрыялу, ператвараэнне неабходнай дакументальнай інфармацыі ў “эстэтычную”, якая выклікае ў глядача пачуццё асалоды і задавальнення.

*Тэатралізацыя* – творчы метады стварэння сцэнарыя, мастацкае асэнсаванне і афармленне тэатральнымі сродкамі пэўнай ідэі, драматургічнага твора, рэальнай падзеі або факта. Тэатралізаваць драматургічны матэрыял – гэта значыць перадаць яго змест сродкамі

тэатра (арганізацыя сцэнічнага дзеяння, бачнае раскрыццё драматургічнага канфлікту, стварэнне мастацкага вобраза канцэрта, прадстаўлення). Мастацкая вобразнасць – аснова тэатралізацыі. Яна дазваляе адабраць сродкі выразнасці і пабудавать унутраную сцэнарную логіку прадстаўлення, паказаць у форме сцэнічнага дзеяння жыццёвы факт, падзею, знайсці адзіны сцэнарна-рэжысёрскі ход, які не толькі аб'ядноўвае і падпарадкоўвае сабе ўсе выкарыстаныя кампаненты, але і стварае неабходныя ўмовы для актыўнага дзейснага саўдзелу ўсіх прысутных. Інакш кажучы, менавіта тэатралізацыя ператварае глядача-слухача, глядача-назіральніка ў глядача-ўдзельніка.

Па сутнасці, сёння няма адзінага разумення дэфініцыі “тэатралізацыя”, яе месца ў шматлікіх сферах культурна-адпачынкавай работы і святочнай культуры, магчымасцяў і прынцыпаў выкарыстання. Некаторыя драматургі і рэжысёры святочных дзей тэатралізацыяй лічаць толькі ўвядзенне мастацкага матэрыялу (кінастужкі, сцэны са спектакля, песні, музыкі, танца, канцэртнага нумара) у тую ці іншую масавую форму. У такім выпадку яна трапляе ў разрад мастацкай ілюстрацыі, уяўляючы толькі больш складаную яе разнавіднасць.

Пералічым некаторыя сучасныя, замацаваўшыся ў святочнай практыцы жанры масавых тэатралізаваных прадстаўленняў: урачыстыя шэсці і маніфэстацыі, цырымоніі адкрыцця і закрыцця буйных спартыўных падзей, дні горада, тэматычныя тэатралізаваныя гала-канцэрты, прадстаўленні на вадзе, ільду, карнавалы і маскарады, эстрадныя шоу, мітынгі-канцэрты, вечары памяці, творчыя вечары вядомых дзеячоў культуры.

У структуры тэатралізаванага прадстаўлення суадносіны дакументальнага матэрыялу і мастацкага вымыслу, рэальнасці і тэатралізацыі, іх аб'яднанне і ўзаемапранікненне могуць быць самымі нечаканымі.

### 3.3. Драматургія публіцыстычнага прадстаўлення, мастацка - гістарычнага відовішча

Пад дэфініцыяй “публіцыстыка” – (ад лац. *publicus* – грамадскі) мы разумеем род твораў, прысвечаных актуальным праблемам і з’явам сучаснага жыцця грамадства. Яна грае важную палітычную і ідэалагічную ролю як сродак выяўлення плюралізму грамадскай думкі, які фарміруецца вакол вострых праблем жыцця. Як жанр публіцыстыка існуе ў моўнай (пісьмовай і вуснай), графічна-выяўленчай (плакат, карыкатура), фота-кінематаграфічнай (дакументальнае кіно, тэлебачанне), тэатральна-драматычнай, моўна-музычнай формах.

Публіцыстычныя прадстаўленні спалучаюць у сабе дакументальнасць, грамадскую значнасць праблемы, вобразнасць у раскрыцці тэмы ў цэласным лірыка-эпічным тэатралізаваным апавяданні. Тут драматургія тэатралізацыі выконвае пэўную сацыяльную функцыю мастацкага асэнсавання і афармлення рэальнай падзеі або факту. Яе героі не могуць быць выдуманымі – гэта заўсёды пэўныя людзі. Шлях вобразнага рашэння ў тэатралізацыі заўсёды ідзе ад канкрэтызацыі герояў сцэнарыя, асабліва ў кожным з яго эпизодаў, да абагульненага вобраза сцэнарна-рэжысёрскай распрацоўкі, найбольш адэкватнага ідэі святочна-абрадавага дзеяння. Прычым гэту вобразнасць падказваюць менавіта рэальны матэрыял, жыццёвы шлях герояў, пакладзеныя ў аснову сцэнарна-рэжысёрскага ходу.

“Якой бы не была канкрэтнай тэма прадстаўлення, у яе аснове заўсёды праблема «чалавек і грамадства», прычым – што вельмі важна, мастацка-публіцыстычнае асвячэнне атрымоўваюць не любыя, а самыя карэнныя грамадскія сувязі і адносіны. Публіцыстычныя прадстаўленні ўнікальны не толькі па сваёй накіраванасці, але і па спосабу ўздзеяння. Выкарыстаны дакументальны, так і мастацка-вобразны матэрыял самі па сабе валодаюць несумненнымі вартасцямі. Сіла дакумента – у яго

праўдзе, а сіла мастацтва – у яго эмацыянальнасці і вобразнасці” [61, с. 342-343].

Публіцыстычнасць і дакументальнасць як спецыфічныя асаблівасці сцэнарыя тэатралізаванага прадстаўлення, неабходнасць для ўвасаблення ідэйна-мастацкай задумы звяртацца і да размовы дзеючых асоб, і да лірычных выказванняў, і да дакументальнасці матэрыялу (лістам, дзённікам, артыкулам) абумоўліваюць выкарыстанне кампазіцыі, а не сюжэта як сродка арганізацыі мастацка-дакументальнага матэрыялу драмататургам ў першую чаргу. Менавіта таму падчас стварэння літаратурнага сцэнарыя важнейшым момантам творчасці з’яўляецца мантаж матэрыялу, кампазіцыйнае рашэнне. Каб на аснове старанна адабраных і апрацаваных матэрыялаў стварыць нешта скончанае і драматычна пабудаванае, неабходна знайсці, адкрыць менавіта тую адзіную пабудову, спалучэнне фактаў, сцэн, падзей, дакументаў і выказванняў, якая будзе садзейнічаць з’яўленню новага, цэласнага твора.

Мастацка-гістарычныя відовішчы маюць патрыятычны характар, выхоўваюць ў маладога пакалення пачуццё гонару за подзвіг продкаў прыналежнасці да важных падзей гісторыі роднай дзяржавы. Гістарычныя тэатралізаваныя дзеі могуць складацца з некалькі частак ў залежнасці ад маштабнасці:

— урачыстага цырыманіялу, прысвечанага памяці абаронцаў (вынас сцягоў дзяржаўнай сімволікі і сімволікі УС РБ, пачэсныя каравулы);

— рытуальнай часткі (ускладанне кветак, гірлянды памяці да помнікаў загінуўшым ў гады Вялікай Айчыннай вайны, брацкіх магіл, парад ваеннай тэхнікі, правядзенне паказальных і спартыўных выступленняў);

— ліціі (малітвы, якая здзяйсняцца ў выпадках грамадскіх бедстваў ці пры ўспамінах аб іх, звычайна па-за храмам, спалучаецца з набажэнствам, а часам і з хросным ходам);

— ваенна-гістарычнай рэканструкцыі эпизодаў бітвы;

— пазаабрадавай часткі (сустрэча з ветэранамі Вялікай Айчыннай вайны, агляд-конкурс ваенных духавых аркестраў, правядзенне тэматычных канцэртаў, святочны салют).

Ваенна-гістарычная рэканструкцыя (ад англ. *reenactment* – нанова ўзнаўляць на сцэне) – гэта ўзнаўленне гісторычных падзей, якія даюць магчымасць сучаснаму насельніцтву зазірнуць ў мінулае ўласнай краіны вачыма людзей, якія жылі тады, паўней перажыць сваю гісторыю, адчуць пераемнасць пакаленняў. У апошнія два дзесяцігоддзі гэты жанр мае глыбокія карані і ахапіў практычна ўсе краіны свету. Вядома, што яшчэ ў Старажытным Егіпце, Рыме і Грэцыі на спецыяльных арэнах праводзіліся касцюміраваныя прадстаўленні розных ваенных перамог. Падчас напалеонаўскіх войнаў палкі брытанскай міліцыі і рэгулярныя часткі праводзілі вучэнні ў Гайд-парку для забавы публікі. Сучасныя “падраздзяленні” рэканструктараў складаюцца галоўным чынам са звычайных грамадзян. Акрамя рэканструкцыі бітваў, удзельнікі клубаў ўзнаўляюць і паўсядзённае жыццё салдат (ад англ. – *living history*) у палявых лагерах і гарнізонах, у дакладнасці капіруюць палаткі, начынне, працэс прыгатавання ежы. У асноўным рэканструкцыя значных бітваў адбываецца на гістарычных палях з бронетэхнікай, артылерыйскімі гарматамі, а піратэхнічныя эфекты надаюць рэканструкцыі адмысловы дынамізм і рэалістычнасць.

Шмат відовішчных мерапрыемстваў, прысвечаных гістарычным і памятным датам на сучасным этапе праводзяцца на ваенна-гістарычных, мемарыяльных комплексах (тэрыторыя, на якой размешчаны манументальныя, архітэктурныя збудаванні – скульптурныя групы, абеліскі, помнікі), культурна-гістарычных (музеі пад адкрытым небам) і палаца-замкавых комплексах. Яны уяўляюць сабой арыгінальнае ўражлівае архітэктурна-мастацкае збудаванне, створанае з дапамогай сінтэзу мастацтваў, якое нясе ў сабе высокую патрыятычную ідэю,



выяўленую рэалістычнымі мастацкімі сродкамі.

Пры распрацоўцы сцэнарыя мастацка-гістарычнага відовішча неабходна ўлічваць спецыфіку і выразнасць архітэктурнага асяроддзя. Моцнае эмацыянальнае ўздзеянне на глядача пры правядзенні святочнай дзеі дасягаецца толькі гарманічным адзінствам архітэктурны і пластыкі з прыродай, музычна-шумавым, гукавым, светлавым суправаджэннем.

У якасці прыкладу драматургічнай распрацоўкі мастацка-гістарычнага відовішча можна прывесці сцэнарны план цырымоніі адкрыцця замкавага комплексу ў гарадскім пасёлку Мір пасля яго рэканструкцыі.

Каля цэнтральнага ўваходу ў Мірскі замак размешчаны Дзяржаўны сцяг Рэспублікі Беларусь. З левага боку каля галоўнага ўваходу ў замак усталявана сцэнічная пляцоўка для выступленняў аматарскіх і прафесійных мастацкіх калектываў горада Мінска і Гродзенскай вобласці. На тэрыторыі каля замка знаходзяцца невялікія імправізацыйныя кірмашовыя падворкі з продажам тавараў, выступленнем каляднага гурта. Працуюць кавалі.

### **Эпізод 1 “Сустрэча гасцей”**

Ганаровыя госці прыбываюць на пляцоўку каля галоўнага ўваходу. Іх сустракаюць афіцыйныя асобы. Дзве дзяўчыны ў нацыянальным адзенні дораць ганаровым гасцям кветкі. На канцэртнай пляцоўцы ў выкананні ансамбля духавых і ўдарных інструментаў “Гуды” Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтва гучаць урачыстыя фанфары. Вароты галоўнага ўваходу на тэрыторыю замкавага комплексу расчыняюць вартаўнікі (удзельнікі рыцарскага клуба). Ганаровыя госці праходзяць па дарозе, уздоўж якой разгорнуты “Горад майстроў” – выстава вырабаў народнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва. З левага боку ад цэнтральнай вежы знаходзяцца белая і чорная карэты.

### **Эпізод 2 “Жыццё замка”**

Удзельнікі дэлегацыі праходзяць праз вароты цэнтральнай вежы ўваходзяць ва ўнутраны двор замка. Каля расчыненых варот знаходзяцца

2 вартаўніка (удзельнікі рыцарскага клуба). Персанажы ў гістарычных касцюмах размешчаны на лесвіцы і баявой галерэі паўднёвай часткі замка. З галерэяў спушчаны дэкаратыўныя тканіны і харугвы з гербамі гарадоў Міра, Нясвіжа і геральдыкай магнатаў – уладальнікаў замка. У цэнтры ўнутранага двара замка ўсталявана навагодняя елка. Каля яе ідзе паказ батлеечнага прадстаўлення. Калядныя канты і песні грае і спявае ансамбль “Грамніцы” Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. Каля калодзежа знаходзіцца гандляр у сярэднявечным касцюме, які абменьвае сучасныя грошы на старажытныя. Побач – гандляр, які прадае сувеніры. Ганаровым гасцям прапануюць абмяняць сучасныя грошы на старажытныя і за іх набыць сувеніры ў гандляра. Дэлегацыю запрашаюць прайсці ў паўночны корпус замка. У анфіладах першага і другога ярусаў знаходзяцца акцёры, музыканты, якія ілюструюць побыт і адпачынак арыстакратаў. На балконе паміж першым і другім ярусам грае аркестр Беларускага дзяржаўнага заслужанага харэаграфічнага ансамбля “Харошкі”.

Госці праходзяць у залу “Сені”. У зале размешчаны сталы, лавы. Артысты ў гістарычных касцюмах ілюструюць сялянскі побыт. Вясковы музыка грае на гусях. Мужчыны плятуць кошыкі, скрыні, выразаюць з дрэва посуд. Жанчыны шыюць, наматываюць ніткі.

Дэлегацыя накіроўваецца ў залу “Святаполк-Мірскія”. Праслухоўванне архіўных запісаў апошніх уладальнікаў замка.

Пасля наведваецца “Сталовая” зала. У гэтай зале размешчаны манекены з гістарычнымі касцюмамі пачатку XVII стагоддзя, вялікі стол з посудам для ежы, лавы па баках стала. Пры ўваходзе ў экспазіцыйную залу афіцыйных асоб сустракаюць музыкі фальклорнага ансамбля “Талака” Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў і рыцары.

Госці праходзяць праз выставачныя галерэі з экспанатамі культуры і побыту XVII – XVIII стагоддзяў і ўваходзіць у “Партрэтную залу”, дзе Беларускім дзяржаўным заслужаным харэаграфічным ансамблем

“Харошкі” выконваецца шляхецкае баляванне. Адбываецца тэатралізаваная дзея гашэння памятнай маркі “Мірскі замак” з удзелам Міністра сувязі і інфарматызацыі.

Госці наведваюць канферэнц-залу. Пры ўваходзе ў канферэнц-залу класічныя і сучасныя творы беларускіх кампазітараў выконвае інструментальны ансамбль. Экскурсавод расказвае аб магчымасцях адначасовага сінхроннага перакладу ў канферэнц-зале, затым дэманструюць эксклюзіўную калекцыю стылізаванага гістарычнага касцюма.

### **Эпізод 3 “Гісторыя і сучаснасць”**

Наведвальнікі праходзяць у залу “Абароннае дойлідства”. У зале выступае калектыў “Пастараль” (г.Дзяржынск), а таксама размешчана выстаўка выяўленчага мастацтва. Побач з выстаўкай знаходзяцца беларускія мастакі. Прысутныя знаёмяцца з мастацкімі палотнамі. Гасцям прапануецца зрабіць памятны запіс у Кнізе ганаровых гасцей.

### **Эпізод 4 “Свята працягваецца”**

У “Партрэтнай зале” праходзіць канцэрт ансамбля салістаў “Класік-Авангард” Белдзяржфілармоніі, у іншых залах – артысты ансамбля “Харошкі” у гістарычных касцюмах. На сцэнічнай пляцоўцы адбываецца выступленне аматарскіх і прафесійных калектываў, індывідуальных выканаўцаў. На пляцоўцы перад замкам адбываецца святочны феерверк (піратэхнічныя фігуры з вырабаў дзённага дзеяння).

## **3.4. Мастацка-спартыўнае прадстаўленне**

Масавыя мастацка-спартыўныя прадстаўленні як састаўная частка масавых свят, з’яўляюцца для сучаснага чалавека адносна новым жанрам відовішчнага мастацтва які канчаткова сфарміраваўся ў канцы 70-ых – пачатку 80-ых гадоў мінулага стагоддзя. Спартыўныя святы і выступленні выконваюць не толькі рэкрэацыйныя, але выхаваўчыя і адукацыйныя функцыі. Развіццё спартыўнага шоў-бізнэсу сёння

з'яўляецца перспектыўным накірункам у прапагандзе фізічнай культуры і спорту. Менавіта апошняе дзесяцігоддзе характарызуецца значным павелічэннем ліку праведзеных спартыўных спаборніцтваў і культурна-відовішчных мерапрыемстваў на стадыёнах і іншых спартыўных збудаваннях.

Масавыя спартыўныя відовішчы з'яўляюцца адной з цікавых формаў народных свят. Навуковыя даследаванні жанру масавых спартыўна-мастацкіх прадстаўленняў, асаблівасцяў рэжысуры, тэхналогіі, арганізацыі, методыкі падрыхтоўкі, асноў тэорыі жанру сёння вельмі неабходны, бо ўносяць значны ўклад у тэорыю і методыку спартыўнай рэжысуры, дазваляюць ацаніць працэс развіцця і зразумець накірункі далейшага руху гэтага жанру.

На пачатку ХХ ст. папулярнымі былі парады фізкультурнікаў са спаборніцтвамі па розных відах спорту, якія чаргаваліся з масавымі выступленнямі па мастацкай гімнастыцы і акрабатыцы. Нажаль ў той час ў структуры паказальных выступленняў амаль не выкарыстоўваліся народныя танцы, харэаграфічныя кампазіцыі. Галоўны рэжысёр спартыўных парадаў 40–60 гг. ХХ ст. М. Сегал сцвярджаў, што для глядачоў “відовішчы былі рознастайнымі і спартыўнымі. Уражанні ад масавых гімнастычных выступленняў, яркіх фарбаў, музыкі дапоўніліся накалам спартыўнай барацьбы і рызыкi” [63, с. 24]. Але на самой справе гэта вельмі далёка ад аб'ектыўнай мастацкай рэчаіснасці. Відавочна, што раней спартыўныя прадстаўленні разглядаліся рэжысёрамі як набор асобных, не звязаных паміж сабою нумароў, як пэўная сума яскравых і эмацыянальных дывертысментаў. Гэта перш за ўсё парушала цэласнасць кампазіцыі і перашкаджала ўспрыняццю глядачамі галоўнай ідэі і лагікі ўсяго відовішча.

Сучасныя мастацка-спартыўныя прадстаўленні і паказальныя выступленні – гэта не проста дэманстрацыя прафесійных спартыўных дасягненняў, а відовішчная, выразна прадуманая і добра арганізаваная

шоў-праграма, пабудаваная па законах рэжысуры [54, с. 267 – 281], а кожная кампазіцыя такой праграмы – гэта асобны драматургічны твор. Пад паняццем відовішчнасці спецыялісты маюць на ўвазе, перш за ўсё, уменне крануць эмоцыі глядача, а затым ужо вылучаецца тэхнічная складанасць і ўзровень індыўідуальнага майстэрства.

Жанр масавых спартыўна-мастацкіх прадстаўленняў не мае прафесійных сцэнарыстаў. Таму гэту складаную творчую задачу звычайна даводзіцца вырашаць самаму рэжысёру-пастаноўшчыку. Сцэнарысты, якія працуюць у іншых відах і жанрах драматургіі, вельмі далёкія ад масавых відовішчаў і свят на стадыёне і працаваць самастойна ў гэтым жанры, як правіла, не могуць. Тут неабходна дакладна ўяўляць сабе магчымасці галоўнага героя – масы ўдзельнікаў, ведаць і ў дасканаласці валодаць выразнымі сродкамі жанру, маштабным, “стадыённым” мысленнем, дзе зусім іншыя магчымасці і патрабаванні. На практыцы сустракаюцца пакуль толькі адзінкавыя прыклады сумеснай творчай дзейнасці рэжысёра і прафесійнага сцэнарыста.

Прычым вопыт паказвае, што такое супрацоўніцтва плённа і эфектыўна толькі ў тым выпадку, калі гэта сапраўдны творчы саюз, які садзейнічае ўзаемнаму прафесійнаму ўзбагачэнню.

Асноўным накірункам ў пастаноўцы *спартыўнага свята* з’яўляецца яго дзейсная драматургія. У яе аснове ляжыць барацьба спартсменаў за лепшы вынік і вышэйшае месца. Логіка праграмы вызначаецца неабходнай насычанасцю спаборніцтвамі па розных відах спорту. Ствараецца пэўная атмасфера, якая захоплівае глядачоў, напружанасць і цікавасць. Такім чынам, спорт і саперніцтва за лепшае месца з’яўляюцца тым стрыжнем, на якім будуюцца ўсё свята, падтрымліваюцца зацікаўленасць і эмоцыі глядачоў. Драматургічная распрацоўка такога відовішча не патрабуе істотнай напругі творчых сіл у выбары зместу і выразных сродкаў, вызначанай логікі развіцця дзеяння для раскрыцця

тэмы і ідэі.

А вось *мастацка-спартыўнае відовішча* уяўляе сабой сінтэтычнае дзеянне, у якім гарманічна спалучаюцца асобныя гімнастычныя выступленні, тэатралізаваныя элементы і харэаграфія. Свята павінна адрознівацца строгім падпарадкаваннем усіх эпизодаў галоўнай ідэі прадстаўлення. І ў выніку сакрэт яго поспеху залежыць не ад асобных выразных сродкаў, а ад ад рэжысёрскага рашэння – прафесійнага, мастацка вернага іх выкарыстання для раскрыцця задумы і галоўнай тэмы. У аснове драматургіі масавага спартыўнага прадстаўлення ў цэлым ляжыць прынцып вобразнага вырашэння, а ў аснове кампазіцыі – мантаж асобных масавых гімнастычных

выступленняў, якія ўключаюць пабудову і перабудову, характэрныя рухі і практыкаванні на полі стадыёна, праз якія і выяўляецца асноўная думка кожнага эпизода. Дзеянне ў асобных масавых гімнастычных выступленнях развіваецца строга па вызначаным плане, паслядоўна раскрываючы змястоўную дамінанту. Пераставіць месцамі фрагменты і нумары немагчыма, бо парушыцца логіка дзеянне і зменіцца сэнсавая накіраванасць. У дадзеным выпадку дзеянне вядзе думку і нараджае ў свядомасці глядача вобраз.

Адным з найважнейшых кампанентаў масавых спартыўных дзей з’яўляецца *тэмпарытмічны малюнак* іх пабудовы, які валодае “наступнымі характарыстыкамі: працягласць асобных нумароў, эпизодаў, прадстаўлення ў цэлым; рытмічнасць і арытмічнасць часовых адрэзкаў асобных нумароў, эпизодаў, пабудаваныя адзін за адным; тэмп (колькасць дзеянняў у адзінку часу); кантраснасць нумароў і эпизодаў у рэжысёрскім рашэнні і выбары выразных сродкаў; дзейснасць асобных нумароў і эпизодаў, іх расстаноўка ў кампазіцыі; мантаж – логіка сэнсавага і тэхнічнага аб’яднання эпизодаў паміж сабой у раскрыцці тэмы і ідэі прадстаўлення” [52, с. 23].

У сучасным масавым спартыўна-мастацкім прадстаўленні вялікае

значэнне набывае *мантаж*, г.зн. драматургічнае і кампазіцыйнае аб'яднанне злучэнне асобных нумароў і эпизодаў у цэласны і закончаны драматургічны твор. Масавасць дзеяння, яго выразныя сродкі і асаблівасці стадыёна як сцэнічнай пляцоўкі выяўляюць спецыфіку мантажу. З аднаго боку ён нясе сэнсавую функцыю і аздзейнічае вырашэнню тэматычнай задачы мастацкага твора, з другога – тэхнічную, якая забяспечвае бесперапыннасць дзеяння. Сэнсавы мантаж дае магчымасць шляхам аб'яднання розных па сэнсу кампанентаў дзеяння атрымаць новы змястоўна-сэнсавы варыянт. Розныя па сэнсу і характару нумары, аб'яднаныя ў адзіны эпизод, могуць выяўляць зусім новую думку і аздзейнічаць драматургічнаму вырашэнню сцэнарна-рэжысёрскай задумы. У гэтым выпадку мантаж выяўляе сябе ў новай якасці – як адмыслова самастойны выразны сродак. У практыцы пастаноўкі мастацка-спартыўных дзей склаліся два віды тэхнічнага мантажу: *адкрыты і закрыты*. Адкрыты мантаж характарызуецца тым, што пераход ад адной часткі прадстаўлення да другой, ад эпизода да эпизода выконваецца адкрыта, на вачах у глядачоў. Мантажная перабудова павінна быць прыгожай, арыгінальнай, прадстаўленай як адносна самастойнае дзеянне. Закрыты мантаж уключае ў сабе элемент адцягнення ўвагі глядача ад выканання удзельнікамі пераходнай перабудовы. Такім чынам, тэхнічны мантаж масавага мастацка-спартыўнага прадстаўлення выконвае функцыі па арганізацыі дзеяння і пры распрацоўцы кампазіцыйнага рашэння з'яўляецца своеасаблівым творчым метадам з уласнымі сродкамі, прыёмамі і метадыкай увасаблення.

Прынцып спаборніцтва, які дзейнічаў на першых спартакіядах і парадах фізкультурнікаў істотна абмяжоўваў творчыя магчымасці і драматурга, і рэжысёра ў працэсе стварэння цэласнага драматургічнага твора. Навацыйным падыходам ў развіцці мастацка-спартыўных відовішчаў “стала змена структурнай адзінкі мантажу прадстаўлення:

замест асобнага масавага гімнастычнага выступлення структурнай адзінкай стаў эпизод” [52, с. 38]. Эпізод – паняцце больш шырокае і ёмістае, дзе першапачатковым з’яўляецца творчае вырашэнне (тэма, драматургія, кампазіцыя) і яго задума можа раскрывацца калектывамі рознай прыналежнасці, дзеянні якіх падпарадкаваны раскрыццю тэмы. Негледзячы на тое, што кожны эпизод з’яўляецца асноўнай структурнай адзінкай прадстаўлення і звязаны з іншымі аўтарскай ідэяй, а ў большасці выпадкаў і пластычным вырашэннем, ён заўсёды павінен мець самастойны змест і закончанаць ў кампазіцыйнай пабудове. “Эпізод масавага мастацка-спартыўнага прадстаўлення кампазіцыйна будуюцца па наступнай схеме: пачатак (экспазіцыя); галоўныя і дадатковыя дзеянні эпизода: масавы нумар, ўстаўныя нумары (спорт, мастацтва); фінал (кульмінацыя); уход удзельнікаў. Дадзеная схема пабудовы эпизода абумоўлівае растануючку сэнсавых акцэнтаў, забяспечвае лагічнае развіццё дзеяння, а таксама стварае неабходную эмацыянальную напружанасць” [52, с. 108].

Творчая работа над задумай прадстаўлення і распрацоўкай асобных эпизодаў мае сваю спецыфіку. “Калі ў пошуку задумы галоўная задача – знайсці сцэнарна-рэжысёрскі ход, здольны аб’яднаць паміж сабой усе часткі для рашэння тэмы, то ў эпизодах першапачатковым заўсёды застаецца пытанне аб тым, як пастановачна вырашыць канкрэтную тэму” [52, с. 100]. Пэўныя цяжкасці ўзнікаюць у сцэнарна-рэжысёрскай групе, калі тэматыка асобных эпизодаў патрабуе змены часу дзеяння. З’яўленне эпизодаў гістарычнага характару павінна быць апраўдана логікай пераходаў ад эпизоду да эпизоду (звязак). Пры гэтым неабходна ўлічваць, што дзеянне заўсёды ўспрымаецца з пазіцыі сёняшняга дня. І “сцэнарысту вельмі важнай знайсці ход, каб увайсці глядачу ў створаны ім вобраз і выйсці з яго, не парушаючы часу і логіку развіцця дзеяння ў цэлым” [52, с. 101].

Мастацка-спартыўныя кампазіцыі – гэта сінтэз спорту і мастацтва, які



ўвасабляецца сродкамі тэатралізацыі, насычанасцю яскравымі, вобразнымі нумарамі харэаграфіі і не менш вобразнымі высокапрафесійнымі выступленнямі. Менавіта вобраз, створаны ў прадстаўленні можа больш за ўсё паўплываць на эмацыянальны стан глядачоў. Для яго стварэння неабходны мастацкасць, выразнасць, віртуознасць, музычнасць, гарманічнасць і пластычнасць. Поспех прадстаўлення залежыць ад здольнасці пастаноўшчыка выйсці на вобразнае рашэнне задумы кампазіцыі.

Спецыялісты вылучаюць два падыходы да стварэння вобраза. Першы – драматургічны, аснову якога складае дзеянне героя-масы. Драматургія такіх эпізодаў падобна да драматургіі балета, дзе ў аснове ляжыць музыка і танец. У іх так ярка і дакладна сутыкаюцца супрацьдзеючыя сілы, ствараюцца канфліктныя сітуацыі. “Пры гэтым канфлікт ў масавым спартыўным дзеянні заўсёды абагульнены, глабальны” [52, с. 109]. Другі падыход да вобразнага вырашэння эпізода на стадыёне называецца канструктыўным. За аснову яго стварэння аўтары бяруць “спецыяльна прыдуманы прадмет або канструкцыя, якія ў пэўных спалучэннях і з улікам магчымасці героя-масы садзейнічаюць вобразнаму вырашэнню эпізода” [52, с. 112]. Найбольш яркае праяўленне вобраза ў мастацкім, сэнсавым, пластычным і эмацыянальным вырашэннях адбываецца ў фінальнай частцы прадстаўлення.

На сучасным этапе распрацаваць сцэнарна-рэжысёрскую задуму мастацка-спартыўнага прадстаўлення цяжэй, чым яго ўвасобіць. Тлумачыцца гэта ўзрослым узроўнем культуры і адукацыі глядача, узроўнем самаго жанру, спецыфічнасцю яго выразных сродкаў. Тэматыка масавых спартыўна-мастацкіх відовішчаў на стадыёне, як правіла, цесна звязана з жыццём краіны, яе мінулым і сучасным, найважнымі падзеямі ў вобласці ўнутранай і знешняй палітыкі, дасягненнямі, юбілейнымі датамі, правядзеннем буйных міжнародных

форумаў. Таму тэма ў пэўнай ступені ўжо загадзя вызначаная, заўсёды канкрэтная і павінна адлюстроўваць падзеі ў жыцці грамадства. Калі тэма адлюстроўвае жыццёвыя з'явы, падзеі, факты, то ідэя – гэта іх аўтарская ацэнка, галоўная думка, пазіцыя аўтараў, якая праяўляецца ва ўсіх эпізодах і нумарах. Калі тэматычная аснова сцэнарна-рэжысёрскай задумы вызначаецца сацыяльным заказам з боку заказчыкаў, то змест, пастановачнае рашэнне і ідэйная аснова належыць толькі сцэнарысту і рэжысёру.

Актыўнае ўкараненні тэхналогій у сістэму сучасных шоў, масавых спартыўна-тэатралізаваных відовішчаў ад сцэнарна-рэжысёрскай групы патрабуе ўсё большай вынаходлівасці і выдумкі. Імклівае развіццё прадукцыі тэлебачання, злучанага з камп'ютэрнымі тэхналогіямі, якія дазваляюць рабіць сапраўды займальныя, парой фантастычныя малюнкi на экране, поўная даступнасць да гэтага публікі ўсіх узростаў і кантынентаў, прад'яўляюць высокія патрабаванні да спецыялістаў дадзенага профіля. На першае месца сцэнарыстамі і рэжысёрамі ставіцца маляўнічасць, яскравасць, прыметнасць падачы матэрыялу. На цырымоніях адкрыцця або закрыцця Алімпійскіх гульняў можна ўбачыць сольныя нумары і выходы, часцей ўжо адасобленыя ад сэнсава-сюжэтнай канвы ўсяго прадстаўлення і ад героя-масы. Больш таго ў структуры дамінуе вялікая колькасцю масавых сцэн у выкананні тэатралізаваных груп танцораў, аніматараў і акцёраў, што ў некаторых выпадках саступае эмацыянальнасці, зладжанасці і сінхроннасці масавых спартыўна-паказальных выступленняў, перабудоў звыклых для глядача ХХ ст.

Такім чынам, масавыя спартыўна-мастацкія прадстаўленні па сваіх выразных магчымасцях блізкія да плаката. Тэма і думка рэжысёра даводзяцца тут да глядача лаканічна, маштабна, з дапамогай вобразаў, поўных сімволікі і абагульнення. Па сваёй архітэктоніцы яны з'яўляюцца мантажнымі масавымі дзеямі, якія будуцца з асобных

масавых эпизодаў, групавых, сольных нумароў спорту і мастацтва, лагічна ўвязаных паміж сабой у адзіную кампазіцыю.

### 3.5. Драматургія тэатралізаванага канцэрта

Мастацтва эстрады – гэта не калектыўнае мастацтва, а індывідуальнае, нават, індывідуалістычнае. І гэта прынцыповае адрозненне эстраднага акцёра ад усіх іншых варыятыўнасцей акцёрскай прафесіі. Ён – тэатр аднаго акцёра, на сцэне заўсёды адзін, а яго партнёр – публіка. Спецыфіка існавання акцёра на эстрадзе дыктуе своеасаблівы прынцып узаемаадносін артыста з рэжысёрам і драматургам.

*Канцэрт* (ад лац.*concerto* – спаборніцтва) – публічнае выступленне артыстаў па загадзя вызначанай праграме. У залежнасці ад характару выконваючага рэпертуару канцэртная дзейнасць як сістэма разглядаецца з пункту гледжання двух асноўных накірункаў: *філарманічнага* (ад грэч. *phileo* – люблю і *harmonia* – гармонія) і *эстраднага* (ад лац. *stratum* – памост). На сучасным этапе разглядаецца наступная класіфікацыя канцэртаў: сімфанічны, камерны, харавы, эстрадны, сольны і зборны (канцэртная праграма), народнай творчасці, дзіцячы, тэатралізаваны. Эстрадны канцэрт можа быць проста зборным або, як часам кажуць – дывертысментным, а можа – і тэматычным, тэатралізаваным. Пэўную групу канцэртаў складаюць канцэрты святочныя юбілейныя, хаця практычна і яны па сваёй структуры з’яўляюцца і дывертысментнымі, і тэматычнымі.

Для распрацоўкі сцэнарыяў *тэматычных канцэртаў* драматургу і рэжысёру неабходна вывучаць адпаведныя гістарычныя дакументы, часам пераасэнсоўваць тыя ці іншыя факты, звязаныя з дадзенай тэмай, уважліва ставіцца да ўзнікаючых асацыяцый. Характэрнай асаблівасцю большасці тэматычных канцэртных праграм з’яўляецца тое, што пры стварэнні сцэнарыя даводзіцца прадугледжваць і адводзіць адпаведнае месца выступленням афіцыйных асоб. Яшчэ адной складанасцю

з'яўляецца ўзнагароджанне ордэнамі, медалямі, граматамі, канвертамі з грашыма, букетамі кветак, пуцёўкамі за мяжу, ордарамі на кватэры, і г.д.

У драматургіі *тэатралізаванага канцэрту* пралог і фінал іграюць асабліва важную ролю – гэта абавязковыя структурныя элементы эстраднай драматургіі. Пралог задае не толькі тэматызм, праблематыку, вобразнасць праграмы, але і яе стыль, жанр, меру ўмоўнасці, вызначае спосаб існавання артыстаў і меру прыцягнення элементаў уласна тэатральнай выразнасці. Пралог вялікай тэатралізаванай праграмы – гэта заўсёды атака: гукавая, музычная, светлавая, відовішчная. Па часе пралог можа займаць ад 15 – 20 хвілін да паўгадзіны сцэнічнага часу. Добра і правільна, калі пралог дэманструе глядачу калі не ўсіх, то галоўных выканаўцаў.

Так жа, як і пралог, важным з'яўляецца яскравы масавы фінал праграмы. Пры гэтым пажадана, каб па форме, па сэнсе і па характары ён узгадняўся з пралагам. Такім чынам, характар пралогу шмат у чым вызначае структуру праграмы, фінал – у вобразнай форме падводзіць тэматычны вынік, ставіць эмацыйную кропку.

Парадак нумароў у любым відзе канцэрту ўплывае на яго драматургічнае рашэнне. Павінны ўзрастаць тэмпарытм канцэрту, якасць нумароў, іх відовішчнасць і, як следства, цікавасць глядачоў. Кожны наступны нумар павінен карыстацца большым поспехам, чым папярэдні. Вядома, поспех ці няўдача праграмы залежыць не ад адной толькі паслядоўнасці нумароў. Разуменне структуры пабудовы асобных нумароў рэжысёрам-драматургам – неабходная ўмова правільнага выкарыстання іх у любой форме тэатралізаванай канцэртнай праграмы. Розная паслядоўнасць адных і тых жа нумароў можа ў адным выпадку зрабіць шоў паспяховым, у іншым – праваліць. Аднак галоўная задача аўтара – распрацаваць “*драматургічны ход*”, развіць яго, асэнсаваць, напоўніць адпаведным сучасным зместам, прыдумаць і запісаць дыялогі,

жарты, прапанаваць той ці іншы эфектны фінал, што часта і ёсць самае цяжкае.

Адным з творчых метадаў стварэння сцэнарыя з'яўляецца *тэатралізацыя* – мастацкае асэнсаванне і афармленне тэатральнымі сродкамі пэўнай ідэі, драматургічнага твора, рэальнай падзеі або факта. Тэатралізаваць драматургічны матэрыял – гэта значыць перадаць яго змест сродкамі тэатра: арганізацыя сцэнічнага дзеяння, бачнае раскрыццё драматургічнага канфлікту, стварэнне мастацкага вобраза канцэрта, прадстаўлення. Вось чаму аснова тэатра – п'еса, а аснова тэатралізацыі – сцэнарый. Сцэнарый тэатралізаванага канцэрта як від драматургіі павінен быць пабудаваны на пэўнай канфліктнай сітуацыі і ўяўляць мастацкую каштоўнасць. Існуюць некалькі спосабаў тэатралізацыі: сцэнарная (творчы спосаб ператварэння жыццёвага, дакументальнага матэрыялу ў мастацкі сцэнарый) і рэжысёрская (спосаб прывядзення сцэнарыя да мастацкай вобразнай формы прадстаўлення праз сістэму выяўленчых, выразных і іншасказальных сродкаў). Аналіз сучаснай сцэнарна-рэжысёрскай прыктыкі масавых свят дазваляе вылучыць наступныя віды тэатралізацыі:

а) кампілятыўны або камбініраваны – тэматычны адбор і выкарыстанне гатовых мастацкіх вобразаў, розных відаў мастацтва і аб'яднанне іх паміж сабой сцэнарна-рэжысёрскім ходам. Метад кампіляцыі выкарыстоўваецца ў тэатралізаваных канцэртах, прадстаўленнях. Галоўнай задачай сцэнарыста з'яўляецца вызначэнне логікі кампазіцыйнай пабудовы, сцэнарна-сэнсавага стрыжня і метадаў мантажу эпизоду, блока, сцэнарыя ў цэлым.

б) арыгінальны – больш складаны від стварэння сцэнарыя, які патрабуе арганізатарскага вопыту, навыкаў адбору і мантажу ў эпизоды мастацкага і дакументальнага матэрыялаў, прафесійнага ўмення распрацоўкі, ўвасаблення і аб'яднання тэматычных нумароў. Гэта форма заснавана на стварэнні новых мастацкіх вобразаў, згодна сцэнарна-

рэжысёрскай задумы. Ужываецца пры ўвасабленні сцэнарыяў дакументальнага жанру, у аснове якіх ляжыць інсцэніроўка дакумента. Дакументальны рад надае сучаснае публіцыстычнае гучанне, калі факт мае грамадскую каштоўнасць. Асноўныя патрабаванні: надзённасць і актуальнасць. Тут ствараецца сінтэз дакументальнага і мастацкага матэрыялаў не толькі ў тэматычным адборы, але і ў арганічным аб'яднанні па прынцыпу эмацыянальнага развіцця думкі і стварэння сэнсавага стрыжня кожнага эпізоду і ўсяго твора.

в) тэатралізацыя змяшанага віду пабудавана па прынцыпу кампільцыі і аб'яднання ў кампазіцыю пры дапамозе арыгінальнага сцэнарна-рэжысёрскага ходу і аўтарскага рашэння гатовага і створанага новага матэрыялу.

*Тэатралізаваны канцэрт* – гэта канцэрт з адзіным мастацкім сцэнічным вобразам, для стварэння якога выкарыстоўваюцца выразныя сродкі, уласцівыя тэатру: сюжэтны ход, ролевая персаніфікацыя вядучых, прасторавая кампазіцыя, сцэнаграфія, мізансцена, тэатральны касцюм, грым, шумавое вырашэнне, сцэнічная атмасфера. Тэатралізаваны канцэрт заўсёды тэматычны, у ім выкарыстоўваюцца розныя жанры і віды мастацтва. Сцэнарый канцэрта ўяўляе сабою пералік мастацкіх нумароў, які суправаджаецца тэкстам вядучага (канферансье), а таксама апісанне выразных сродкаў (святла, музыкі, кіна-фотаматэрыялаў, масавых мізансцэн), якія ствараюць адзіны вобраз. Структурнай адзінкай тэатралізаванага канцэрта з'яўляецца лаканічны, яскравы нумар – завершаны асобны твор, пабудаваны па законах драматургіі, якія аб'яднаны ў мастацка – сэнсавыя блокі. Вызначаны парадак канцэртных выступленняў ўтварае разгорнутую мастацкую думку, ідэйную выразнасць, якая дасягаецца толькі шляхам тэатралізацыі нумароў.

Існуюць усталяваўшыся заканамернасці, прынцыпы пабудовы драматургічнай структуры тэатралізаванага канцэрта:

— рознастайнасць жанравых формаў;

— вызначаная драматургам і рэжысёрам ідэйна-тэматычная накіраванасць (галоўная тэма вызначае сцэнарнае і рэжысёрскае рашэнне, своеасаблівую драматургію, дзе ўсе кампаненты аб'яднаны сцэнарна-рэжысёрскай задумай);

— эмацыянальна-відовішчны пралог – яскравы (масавы) нумар;

— нарастанне відовішчнасці і тэмпарытму;

— жанравая і тэхнічная сумяшчальнасць нумароў, прынцып іх кантраснасці (масавыя і сольныя, рухомыя і статычныя, пераклучэнне ўвагі з аднаго дзеяння на іншае);

— аб'яднанне нумароў у цэласную кампазіцыю сродкамі мантажу (толькі ў гэтым выпадку нараджаецца канцэртная драматургія);

— прынцып бесперапыннасці канцэртнага дзеяння.

Адсутнасць прафесійных вядучых на сучасным этапе, выраджэнне школы канферансу паспрыяла з'яўленню тэндэнцыі правядзення праграм без важнейшага ідэйна-тэматычнага звяна ў жанры эстраднага мастацтва – *канферансье* (ад франц. *conférencier* – дакладчык, лектар) – артыст эстрады, які аб'яўляе нумары і выступае перад публікай паміж нумарамі эстраднага канцэрта. Звычайна паводзіны канферансье на сцэне і тэкст яго рэплік носіць камедыйны характар. У глядзельнай зале павінна ўзнікнуць атмасфера душэўнасці, дабразычлівасці, лагоднасці, даверлівасці, без якой не можа існаваць эстрадны канцэрт. Улічваючы спецыфіку жанра, відавочным для драматурга становіцца распрацоўка вобраза канферансье, вызначэнне рэпертуару згодна ідэйнай накіраванасці канцэрта і яго функцыянальнае прызначэнне, якое можа складацца з наступных задач:

— стварыць скразное дзеянне ў эстрадным канцэрце, аб'яднаць разрозненыя, рознахарактарныя нумары праграмы ў адзінае драматургічнае цэлае;

— усталяваць жывыя зносіны паміж артыстамі і глядзельнай залай,

паўстаць перад ім не толькі пасланцам акцёраў, але і ветлівым гаспадаром канцэрта;

— максімальна яскрава прадставіць як услаўленага артыста, так і дэбютанта, падрыхтаваць аўдыторыю да нумара, дапамагчы ёй лепш зразумець і ацаніць выкананне, стварыць у зале добразычлівы настрой, каб кожны нумар меў свой поспех;

— запаўняць паўзы, якія ўзнікаюць на працягу канцэрту, даць неабходную эмацыянальную паўзу паміж нумарамі.

Такім чынам, канферансье ў зборным канцэрте вельмі часта прымае на сябе функцыі драматурга відовішча, якія выяўляюцца ва ўстанаўленні паслядоўнасці нумароў, і наданні праграме тэматызму, у забеспячэнні вызначанага скразнога дзеяння на працягу канцэрта. Важным структураўтваральным элементам драматургіі эстраднай праграмы – з’яўляецца уступны фельетон (маналог) вядучага. Ён можа прагучаць не абавязкова напачатку пралогу, а і ў яго сярэдзіне, або фінальнай частцы. Ён можа быць напісаны як у прозе, так і ў вершах, выконвацца пад музыку, у суправаджэнні аркестра, перарастаць у агульную ўступную песеньку.

Элементамі сольнага канферансу з’яўляюцца: уступ, дзелавыя анонсы, жарты, рэпрызы, уласны нумар, заканчэнне канферансу і канцэрта. Выразныя магчымасці парнага канферанса некалькі іншыя. “У дадзеным выпадку актывізацыя глядача ў дзеянне дасягаецца сродкамі тэатралізацыі. Дыялог, інтэрмедыя, сцэнка змяшчае драматургічны канфлікт, пры якім “чацвёртая сцяна” застаецца адкрытай” [90, с. 42]. У сутнасці, дыялог вядзецца не паміж першым і другім канферансье, а тым і іншым – з глядачамі. Акцёры, абменьваючыся рэплікамі, трансліруюць іх праз глядзельную залу і, звяртаючыся адзін да аднаго, звяртаюцца да прысутных у зале – арбітраў сваёй спрэчкі і заклікаюць вырашыць канфліктную сітуацыю або прыняць свой пункт гледжання. І чым ярчэй канфлікт, тым актыўней



прамы ўдзел глядача ў дыялогу як рэальнага трэцяга партнёра. Дуэтны канферанс цікавы тады, калі сцэнарыст надаў артыстам вострыя характары, кантрасныя вобразы (маскі), якія самі па сабе з'яўляюцца акумулятарам непаразуменняў, неадпаведнасцяў, рознагалоссяў.

Кажучы пра тэатралізаваную канцэртную праграму, трэба звярнуць ўвагу на такі элемент драматургіі, як месца дзеяння. У п'есе, якая ставіцца ў тэатры, выдуманая месца дзеяння ёсць заўсёды. У канцэрце – не абавязкова. Для зборнага эстраднага канцэрту, пра які гаварылася вышэй, месцам дзеяння з'яўляецца рэальная зала, рэальная эстрадная пляцоўка. І прапанаваныя абставіны таксама рэальныя. Выдуманая месца дзеяння, народжаная фантазіяй драматурга, выдуманая прапанаваныя абставіны на эстрадзе ўласцівыя ўсім формам менавіта тэатралізаванага прадстаўлення. Важна адзначыць наступнае: драматургія тэатралізаванага канцэрту, заснаваная на выкарыстанні выдуманых месца дзеяння, дазваляе выводзіць на першы план аснову эстрады – нумар, а не саму драматургічную пабудову. Таму вельмі часта драматургія тэатралізаванага дзеяння схематычная, умоўная, з'яўляецца “службой яго вялікасці нумара”. З гэтага пункта гледжання месца дзеяння з'яўляецца ідэальным структурным элементам эстраднай драматургіі, які спрыяе арганічнаму і ў той жа час ненадакучліваму аб'яднанню нумароў праграмы. Таму часта для арганізацыі шэрагу эстрадных нумароў у адзіную тэатралізаваную праграму досыць заяўленай у самым яе пачатку нейкай простае і ўсім зразумелай сітуацыі, якая ў далейшым пачне разгортвацца ў тым ці іншым, а лепш за ўсё – у зусім нечаканым кірунку.

### **3.6. Мюзікл як найвышэйшая форма музычнага тэатралізаванага прадстаўлення**

*Мюзікл* (ад англ. *musical* – скарачанае форма ад паняццяў *musical*

*comedy* (музычная камедыя) і *musical play* (музычная п'еса, прадстаўленне) – музычна-сцэнічны твор з нескладаным сюжэтам, у якім пераплятаюцца і выкарыстоўваюцца выразныя сродкі музыкі, драматычнага, харэаграфічнага і опернага мастацтваў. Іх спалучэнне і ўзаемасувязь надалі мюзіклу своеасаблівую дынамічнасць. Вялікі ўплыў на мюзікл аказалі шматлікія жанры: аперэта, камічная опера, вадэвіль, бурлеск. Як асобны жанр тэатральнага мастацтва доўгі час не прызнаваўся і дагэтуль прызнаецца не ўсімі. Мюзікл адносіцца да тэатральна-пастановачнага, аднаго з найбольш камерцыйных жанраў, у якім праца над кожным праектам пачынаецца з напісання п'есы. Гэта абумоўлена яго відовішчнасцю, разнастайнасцю спецефектаў, тэм для пастаноўкі, неабмежаванасцю ў выбары выразных сродкаў праяўлення акцёраў, масавымі сцэнамі са спевамі і танцамі. Па форме мюзікл часцей за ўсё ўяўляе сабою двухактовы спектакль.

Спектаклі гэтага жанру лічацца аднымі з самых модных твораў сучаснага музычнага тэатра. Некаторыя бачаць ў іх проста амерыканскую разнавіднасць аперэты. І ў гэтым няма вялікай памылкі. Жанрам мастацтва ўласціва развівацца, і аперэта не раз змяняла сваю нацыянальную і жанравую спецыфіку. Але менавіта ў амерыканскім музычным тэатры адбыўся той якасны скачок, які дазваляе разглядаць мюзікл як самастойны сцэнічны жанр.

Галоўнае структурнае адрозненне паміж аперэтай і мюзіклам вызначаецца той роляй, якая адводзіцца музыцы ў параўнанні з моўнымі сцэнамі. Аперэта, якую еўрапейскія класікі жанру імкнуліся наблізіць да оперы, шмат у чым захавала рысы музычнай формы з ансамблямі і фіналамі, з лейтматывамі і элементамі сімфанічнага развіцця. Мюзікл жа ў большай ступені ўяўляе сабою тэатральную форму, у якой музыка з'яўляецца адным са сродкаў музычна-сцэнічнага мантажу нароўні з харэаграфіяй, пластыкай і паставачнымі эфектамі.

Па структуры мюзікл падобны да той разнавіднасці аперэты, якая

атрымала назву “музычнай камеды”. У аперэце – вялікай музычна-сцэнічнай форме, якая прад’яўляе высокія вакальныя патрабаванні да спевакоў, музычная драмагургія з’яўляецца абавязковым і найважнейшым фактарам, што аб’ядноўвае ўсю п’есу. Амаль усё драматургічнае дзеянне, развіццё характараў і сюжэту вырашаецца сродкамі музыкі. У нумарах вызначаюцца характары і іх рух у сюжэце. Моўныя сцэны з’яўляюцца толькі звязкамі, якія падрыхтоўваюць музычныя нумары. Аперэтачнае лібрэта не можа з’яўляцца асновай для самастойнай драматургічнай пастаноўкі. У мюзікле галоўнае месца адводзіцца п’есе – літаратурнаму матэрыялу. У Амерыцы і краінах Заходняй Еўропы мюзіклы неаднаразова станавіліся уладальнікамі літаратурна-тэатральных прэмій сярод лепшых п’ес года.

Высокі літаратурны ўзровень большасці мюзіклаў у значнай ступені вызначаецца тымі абставінамі, што ў якасці іх сюжэтнай асновы прынята браць вядомыя, а часам выбітныя творы класічнай і сучаснай літаратуры: У. Шэкспіра, М. Сервантэса, Ф. Вальтэра, Ч. Дикенса, Б. Шоў, С. Шолом-Алейхэма і іншых. Лепшыя лібрэта мюзіклаў адрозніваюцца цікавай праблематыкай, арыгінальнымі характарамі, бліскучымі дыялогамі, эфектнымі кульмінацыямі, высокапаэтычнымі песеннымі вершамі. Кампазітарам і драматургам мюзіклаў належыць аднолькавая роля.

Падобна аперэце, мюзікл таксама звяртаецца да сваёй аўдыторыі мовай сучаснай побытавай і эстраднай музыкі, але музычная форма тут прасцей, кампактней. Адсутнічаюць разгорнутыя шматэпізодныя фіналы актаў, дамінуе песенная форма, часта сустракаюцца сцэны саліста ці некалькіх салістаў з хорам. Мюзіклам з’яўляецца ўласцівым насычанасць дзеяннем. Гэтаму падпарадкоўваецца ўсё: кожная рэпліка і музычны нумар, любое танцавальнае па і камічная рэпрыза. Вакальныя і танцавальныя сцэны павінны непасрэдна вырастаць з дзеяння і развіваць яго. Яны павінны быць унутрана матываваны.

У оперы і аперэце балетмайстар-харэограф звычайна выконвае больш ці менш важную, але ўсё ж другарадную і эпизадычную ролю, абмежаваную рамкамі балетных эпизодаў і харэаграфічнага афармлення. Існуюць балетныя сцэны *дывертысментнага* тыпу: часам гэта асобныя нумары, часам цэлыя сюіты, якія спыняюць развіццё асноўнай інтрыгі. Мюзікл у сваіх лепшых узорах звязвае падобныя сцэны з сюжэтам, з развіццём характараў. Балетныя эпизоды, такім чынам, перастаюць быць устаўнымі нумарамі, становяцца часткай дзеяння. Харэаграфія, пластыка становяцца найважнейшымым элементам у сістэме выразных сродкаў мюзіклу як і спевы. Музычныя нумары, як правіла, вырашаюцца пластычна. Характары персанажаў раскрываюцца як у харэаграфічных, так і ў вакальных нумарах.

Саступаючы еўрапейскай аперэце ў інтэнсіўнасці выкарыстання вакалу, мюзікл разам з тым больш увагі надае пластычным сродкам выразнасці. Гэтая акалічнасць нароўні са стараннай распрацоўкай драматычнай лініі прад'яўляе пэўныя патрабаванні да мастацтва акцёра мюзіклу. Ідэалам тут з'яўляецца надзвычай рэдкі комплекс – спалучэнне якасцяў акцёра, спевака і танцора. У шматлікіх мюзіклах ад артыста патрабуецца не столькі праспяваць, колькі выразна і рытмічна прагаварыць сваю вакальную партыю. Ён павінен валодаць вялікай унутранай музычнасцю, пачуццём рытму, вакальнымі і драматычнымі здольнасцямі, пластыкай – сродкам вяўлення думкі, характару. Мюзікл разлічвае на акцёраў універсальнай адоранасці ці, якія валодаюць здольнасцю сінтэзаваць, аб'ядноўваць прафесійнае ўменне рознага роду – мову, міміку, спевы, пластыку, танец, падпарадкоўваючы іх адзінай лініі сцэнічных паводзін, задачы стварэння суцэльнага вобраза.

Такім чынам, традыцыйны погляд на мюзікл, як на забаўляльнае мастацтва, зусім не выключае таго аб'ектыўнага факту, што гэта мастацтва служыць своеасаблівым люстэркам грамадскага жыцця. Мастацкая вартасць мюзіклу дазволілі яму стаць здабыткам не толькі

нейкай адной нацыі, але і аказваць сур'ёзнае ўздзеянне на сучасны музычны тэатр.

### 3.7. Драматургія шэсця.

#### Спецыфічныя рысы шэсцяў народных свят

Адной з формаў ўрачыстых публічна-масавых мерапрыемстваў з'яўляецца *шэсце* (ад лац. *processio* – рух наперад) – арганізаванае праходжанне людзей па вуліцы, плошчы, праспекту ў сувязі з якой-небудзь знамянальнай падзеяй, згодна звычайу, абраду, або з мэтай прыцягнення ўвагі да пэўных праблем, публічнага выяўлення сваіх грамадска-палітычных, рэлігійных поглядаў, настрояў, пратэсту з выкарыстаннем візуальных выразных сродкаў. У адрозненне ад статычных святочных формаў, шэсце ўвасабляе сабой энергію ў руху, якая аказвае моцнае эмацыянальнае ўздзеянне на ўдзельнікаў і глядачоў.

Масавыя шэсці прысутнічалі на Беларусі здаўна і лічыліся традыцыйнай нацыянальнай формай самавыяўлення. Яны ўвасобіліся ў своеасаблівы народны карнавал падчас правядзення свят земляробчага календара і у форму хрэснага ходу – асобны эпизод рэлігійных абрадаў.

У дынамічных масавых акцыях вясковага насельніцтва Беларусі спалучаліся аграрна-практычная і камунікатыўна-гульнявая функцыі. Апошняя выяўлялася перш за ўсё ў імправізацыі ўдзельнікаў, адсутнасці падзелу на артыстаў і глядачоў, актыўнай карнавалізацыі, сімвалічнасці і вобразнасці. Шэсці ўяўлялі надзвычай прыцягальнае тэатралізаванае відовішча, якое адрознівалася творчымі і навацыйнымі выхадамі за межы звычайу і было цікавым для дзецей і дарослых. Абрадавыя гурты мелі свае характэрныя тэатральныя элементы, персанажы, рытуалы, прадметны рэквізіт. Яны імкнуліся як мага болей акарыкатурыць свае вобразы, каб выклікаць цікавасць у глядачоў, справакаваць жарты і заўвагі з іх боку [37, с. 18]. Напрыклад, напярэдадні Новага года

наладжваліся цырыманіяльныя працэсіі шчадравальнікаў, “цароў” пад гукі барабана з разыгрываннем камічных сцэн.

Падчас Масленіцы існаваў звычай запрашэння гаспадаром сваякоў на святочную вячэру, пасля якой ўся радня “валачылася” ўздоўж вёсцы, каб вадзілася жывёла і лён урадзіўся доўгім, валакністым [57, с. 33] Зразумела, што ў ходзе свайго існавання гэта рытуальна-абрадавае дзеянне страціла сваю магічную накіраванасць і ператварылася ў вялікае карнавалізаванае, імправізацыйнае шэсце, у якім кожны з лёгкасцю мог праявіць свае артыстычныя здольнасці. Наогул, у “масленічных абходах двароў утрымлівалася шмат карнавальных элементаў і назіраліся пэўныя адпаведнасці з каляднымі абходнымі абрадамі: пераапрапанне, спяванне песень пад вокнамі, віншаванне гаспадароў, адорванне выканаўцаў і агульнае гулянне” [72, с. 68]. Самымі распаўсюджанымі маскамі-персанажамі былі касцюмы “мужчын”, “старцаў”, “цыганоў”, у якія ў асноўным пераапрапаналіся замужнія жанчыны. Па вёсцы хадзіў таксама гурт хлопцаў, пераапрапанутых у жаночае адзенне. Часцей за ўсё гурт насіў вялізарнае палена і адпілоўваў кавалак ад яго ў кожнай хаце як сімвал шчаснай долі ў будучым годзе.

Працяглыя змены ў эканамічным і культурным жыцці беларускага народа, барацьба хрысціянскай царквы з рэшткамі язычніцтва сталі пачаткам пераўтварэння велікодных магічных звычаяў абыходу сялянскіх фальваркаў у новую мастацкую з’яву – карнавалізаваныя шэсці розных груп, падзеленых па ўзроставай і гендэрнай прыкметах, пасля якіх наладжваліся ігрышчы. Для сялянскай моладзі яны з’яўляліся адной з форм святочных, эстэтычна афарбаваных зносін у сваім асяродку. Пад уздзеяннем польскай абраднасці, захаваліся рэшткі старадаўняга звычаю “хадзіць з канпелькай – тэатралізаванай працэсіі валачобнікаў з віншаваннямі незамужніх дзяўчат і халастых хлоцаў” [26, с. 211-212].

На Сёмуху ладзілі свята “Розгары”, у час якога хлопцы неслі вялізарны вянок з лісцяў клёну і бярозы па вёсцы і запрашалі ўсіх на свята. Кожная новая ўдзельніца, далучаючыся да шэсця, праходзіла пад гэтым вянком, загадваючы якое-небудзь жаданне. Часта дзяўчаты варажылі, кідалі праз вянок чаравік і прыгаворвалі “Дай, Божа, знаці, у якім баку мой суджаны жывець” [37, с. 113]. Напярэдадні купальскага свята, вечарам, з мэтай далучэння да абрадавай практыкі ўсіх членаў вясковага соцыуму, моладзь наладжвала масавае карнавалізаванае шэсце па вуліцах вёскі. Дзяўчаты і хлопцы ўпрыгожвалі сябе зелянінай і, спяваючы, з пылаючымі коламі на жэрдак, паходнямі падыходзілі да кожнага двара і запрашалі на свята.

Адрозніваюць рэлігійныя і свецкія шэсці. Да рэлігійных адносяцца жалобныя цырымоніі, паломніцтвы да святых месцаў і хрэсны ход. *Хрэсны ход* – урачыстае царкоўнае шэсце ў святочныя дні святароў і вернікаў з іконамі, харугвамі, вялікім крыжам і іншымі рытуальнымі рэчамі вакол храма ці з аднаго храма да другога або ад аднаго месца да іншага (ад храма да ракі для асвячэння вады, шэсце-набажэнства з храма ў поле аб дараванні дажджу). Урачысты звон сімвалічна адлюстроўвае трыумф Крыжа Хрыстова, за якім ідуць вернікі, як ваяры за сваім сцягам.

Да свецкіх шэсцяў можна аднесці парады, маніфістацыі, дэманстрацыі, працэсіі памятна-рэквіёмнага характару, карнавал і інш. Найбольш старажытнай формай свецкіх шэсцяў на Беларусі можна лічыць форму правядзення свят цэхавых рамеснікаў, прысвечаных святым патронам. У магнацкіх гарадах вулічныя шэсці былі характэрны для ўвасаблення каляндарных, дзяржаўных і прафесійных свят.

У шэсцях і парадах савецкай эпохі часта выкарыстоўваліся прыёмы актывізацыі масавай аўдыторыі і арганізацыі ўдзельнікаў святочнага дзеяння з дапамогай сродкаў тэатралізацыі. У раннім савецкім масавым свяце шэсця неслі велізарны сацыяльны сэнс менавіта ў сілу

запатрабаваньняў людзей з максімальнымі эфэктамі выявіць сябе і далучыць у маляўнічае відовішча пасіўных сузіральнікаў. Таму ў святкаванні дат чырвонага календара шэсцям надавалася вялікае значэнне. Актыўнасць мас выяўлялася ў песнях, калектыўных моўных маршах, рапартах і іншых відах народна-масавай творчасці. Ужо першыя вопыты правядзення масавых шэсцяў па ўсёй краіне паказалі, што ў савецкіх святах першае месца займала арганічнае адзінства рэальнага і мастацкага дзеяння, якое стала асновай развіцця тэатралізацыі. Нароўні з традыцыйнымі формамі масавага шэсця працаўнікоў, з кожным разам выяўляліся элементы новага творчага падыходу да іх мастацка-вобразнага рашэння. Мастацка-дэкаратыўнае афармленне спалучала ў сабе элементы упрыгожванняў народных свят (зеляніна, гірлянды, стужкі) з рэвалюцыйнымі надпісамі, плакатамі, эмблемамі і аб'ёмна-прасторавымі ўсталяваннямі. Галоўнай часткай святочных праграм з'яўляліся ваенныя парады, масавыя дэманстарцыі, мітынгі, ўрачыстыя адкрыцці часовых агітацыйных помнікаў і дошак [87, с. 81]. Алегарычныя шэсці з чырвонымі сцягамі, упрыгожанымі зелянінай і кветкамі, прыладамі сельскагаспадарчай вытворчасці, заўсёды выклікала моцны эмацыйны ўздзім. Значным крокам у развіцці тэатралізаванага шэсця ў святочным дзеянні стала злучэнне масавага дзеяння з выразнымі сродкамі мастацтва, светлагукавой партытурай. Адзінства ліній інфармацыйна-прапагандысцкага і эмацыянальна-вобразнага ўздзеяння ў шэсцях непарыўна звязана з паліткарнавалам, у якіх вызначальным фактарам з'яўляліся сатыра, гумар, гратэск і смех. Карнавальныя задумкі валодалі бяспрэчна важнай якасцю – прадугледжвалі магчымасць актыўнага ўключэння ўсіх прысутных у дзеянне. Для вырабу персаніфікаваных гратэскавых персанажаў выкарыстоўваліся разанастайныя матэрыялы і прыёмы. “У адных выпадках гэта былі размаляваныя фанерныя сілуэты, а ў другіх – аб'ёмныя пудзілы з саломы, пакуллі або драўляных і дратавых



каркасаў, абцягнутых тканінай. Актыўна ўспрымаліся глядачамі дынамічныя тузаныя фігуры, дзе выкарыстоўваўся прыём марыянетак” [87, с. 99]. Заслугоўвае ўвагі і былая практыка выкарыстання вялізарных надзьмяных шароў. На іх маляваліся карыкатурныя выявы прадстаўнікоў капіталістычнага свету. “Глядачы праяўлялі захапленне, калі па камандзе шары ўзнімаліся ў паветра, лопаліся або адляталі ў бок заходняй мяжы” [87, с. 121].

Іншым важным тэматычным накірункам шэсцяў пачатку ХХ ст. гадоў з’явілася тэатралізацыя дзеяння, звязанага з вытворчай прапагандай у індустрыяльных святах. Такія шэсці насілі характар рапарта, справядачы прадпрыемства пра сваю дзейнасць. Цікавым прыёмам былі “жывыя дыяграмы”, якія ў відовішчнай і зразумелай форме раскрывалі лічбавыя дадзеныя, якія падкрэслівалі нарастанне ці змяншэнне вытворчасці прадукцыі дадзенага прадпрыемства. Прадметныя “жывыя дыяграмы” будаваліся на аб’яднанні тэксту з дэманстрацыяй розных прадметаў. Да пачатку 90-ых гг. ХХ ст. традыцыйным у шэсцях заставалася і тое, што іх тэхнічную аснову складалі дэкарыраваныя аўтамабілі з размешчанымі на ніх бутафорскімі архітэктурнымі канструкцыямі, пудзіламі, тэхнічнымі і дэкаратыўнымі ўстаноўкамі. “Карнавалізаваныя шэсці суправаджалі ражаныя, асобныя музыканты, спевакі, буйнамаштавыя лялькі, маскі, акрабаты, імправізаваныя аркестры” [87, с. 105].

У сучаснай святочнай культуры вылучаюцца наступныя тыпы шэсцяў: урачыстыя, тэатралізаваныя, мастацка-гістарычныя, карнавальныя, грамадска-палітычныя, спартыўна-фізкультурныя, фальклорныя, факельныя, жалобна-пахавальныя, ваенныя, музычна-духавыя парады.

У працэсе падрыхтоўкі і ўвасаблення шэсця, аўтарскі калектыў павінен абапірацца ў першую чаргу на дасягненні людзей – рэальных герояў пэўнай калектыўнай супольнасці ў спалучэнні з іх

аптымiстычным святочным настроем i патрэбнасцi ў дзейнай актыўнасцi. Праходжанне ўдзельнікаў складае аснову тэатралізаванага дзеяння. Дэкарыраваныя машыны, сцэнічныя пляцоўкі, інтэрмедыі ў натоўпе i іншыя сродкі тэатралізацыі з'яўляюцца своеасаблівым мастацкім эпіцэнтрам, вакол якога канцэнтруецца рэальнае дзеянне. Адрыў тэатралізацыі ад дзеяння мас змяншае актыўнасць i эмацыянальную рэакцыю удзельнікаў, ператварае іх ў назіральнікаў відовішча. Шэсце павінна захопліваць людзей, перарастаць у кульмінацыйнае дзеянне, якое дазволіць рэалізаваць актыўны пачатак удзельнікаў праз пэўныя ўчынкi глыбока сімвалічнага сэнсу (шэсце з паходнямі, агульная клятва, харавое выкананне песень i інш.) i накіроўваць іх да фіналу свята – мітыngu, гуляння, відовішча на стадыёне, да феерверка.

У залежнасцi ад мэты шэсця выбіраецца яго форма i выразныя сродкі. Сцэнарна-пастанавачнай групай вызначаецца месца шэсця ў агульнай структуры свята, яго функцыянальнае прызначэнне, маршрут i аб'екты прыпынку. Масавая тэатралізаваная працэсія можа існаваць у свяце як самастойны тэматычны эпізод i выконваць функцыю пралога, кульмінацыі або эпілога, у якасцi сцэнарна-рэжысёрскага хода, для стварэння святочнай атмасферы, актывізацыі глядачоў i далучэння ўдзельнікаў. Ідэйна-тэматычная накіраванасць свята абумоўлівае характар шэсця (відовішчны або дзейсны, у якім удзельнічае максімальная колькасць жыхароў дадзенага населенага пункта).

Шэсце дае магчымасць сцэнарысту стварыць сюжэтныя эпізоды тэатралізаванага дзеяння ў руху, праз выразныя вобразныя сродкі, мастацка-дэкаратыўнае афармленне, якое з'яўляецца неабходным кампанентам дзеяння, прадэманстравваць ідэйна-тэматычную задуму ў дынамічных карцінах. Пры распрацоўцы драматургічнай асновы i кампазіцыі шэсця неабходна ўлічваць прыёмы актывізацыі, імітацыі, пераўвасаблення, гульнявой актывізацыі глядачоў, пластычна-

прасторавага, мастацка-дэкаратыўнага вырашэнняў, трансфармацыі  
відовішчных формаў у дзейсна-імправізацыйныя.

Некалькі год таму на Беларусі з'явілася новае святочнае  
формаўтварэнне – тэатралізаванае шэсце Дзедаў Марозаў і Снягурачак,  
дарэчы, вельмі папулярнае за мяжой, якое праводзіцца 25 лістапада і  
ўяўляе сабой карнавальнае дзеянне з некалькіх дзесяткаў асобных  
тэматычных эпізодаў. На тэрыторыі нашай краіны яно пакуль даволі  
сціплае з выкарыстанні выразных сродкаў і элементаў мастацка-  
дэкаратыўнага афармлення, але тым не менш распачынае дэкаду  
калядна-навагодніх святкаванняў ва ўсіх беларускіх гарадах. Намі была  
прапанавана і ўвасоблена ў 2009-2010 гг. мастацкая канцэпцыя гэтага  
шэсця. Першапачаткова неабходна адзначыць, што галоўнымі  
персаніфікаванымі героямі-гаспадарамі свята былі беларускія  
міфалагічныя персанажы: бог зімы Зюзя, цётка Каляда, Шчодро і  
Шчадрэц. Менавіта яны ў экспазіцыйнай частцы сустрэкалі каля  
галоўнай ёлкі краіны на Кастрычніцкай плошчы Дзедаў Марозаў і  
Снягурачак з дзевяці сталічных раёнаў. У гэтым эпізодзе ўдзельнікі і  
госці імпрэзы знаёміліся з традыцыямі святкавання каляд на Беларусі.  
Гэта тэма была ўвасоблена ў рытуальных выступленнях  
карнавалізаваных, абрадава-гульнявых і вакальна-харэаграфічных  
калектываў. Завязкай дзеяння стаў выезд на плошчу галоўнага Дзеда  
Мароза і Снягурачкі на дыкарыраваных санях і запальванне елкі. Затым  
адбывалася пабудова тэатралізаванай працэсіі, якая рухалася па вуліцах  
Мінска. Кожная з дзевяці калон зімовых карнавалізаваных персанажаў  
уяўляла сабой асобнае тэматычнае драматургічнае дзеянне з ўласнай  
сюжэтнай лініяй. У мастацка-дэкаратыўным вырашэнні эпізоды шэсця  
былі аб'яднаны буйнамаштабнымі дванаццаціпромневымі каляднымі  
зоркамі з рознакаляровымі стужкамі. У кульмінацыі свята адбывалася  
фаер шоу як сімвал нараджэння сонейка. Вялікая канцэртна-

забаўляльная праграма ўяўляла сабой фінальную частку урачыстай праграмы.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## Раздзел 4. ДРАМАТУРГІЯ НАРОДНАГА СВЯТА

### 4.1. Тыпалогія святочных дзей. Асаблівасці драматургіі народнага свята

Масавыя святы і відовішчы сваёй маштабнасцю, інтэграцыйнасцю, агульнадаступнасцю займаюць асобае маесца ў іерархіі святочнай культуры. Яны акумулююць у сабе розныя віды святочнага дзеяння, ўтрымліваюць канфлікт у сутнасным напаўненні і формах выяўлення сэнсавага зместу. З аднаго боку, масавае свята як сацыяльна-мастацкі феномен эстэтычна арганізуе і пераафармляе час і прастору жыцця чалавека, уносіць у яе элементы паўнаты, задавальнення і гармоніі. Калектыўная мастацкая творчасць з'яўляецца арганічнай патрэбнасцю народных мас, таму адной з канцэптуальных мадэляў масавых свят – гэта спосаб этнакультурнай ідэнтыфікацыі і форма выяўлення самасвядомасці народа. Адзін з першых даследчыкаў свята І.М. Снегіроў адзначаў, што “нідзе столькі не выяўляецца дух і характар народа ў паўнаце і свабодзе, як у яго святах” [65, с. 170]. Мадэль этнакультурнай ідэнтыфікацыі народа адрознівае, перш за ўсё, усеагульны характар, перавага гульнявых і абрадавых формаў дзеяння, зняцце маральных рэгулятываў, адчуванне поўнай свабоды, а таксама арганізуючы пачатак смеху, інверсіі, гратэску, пародыі, і, ў цэлым, фарміраванне асобага “перавёрнутага свету”, які з'яўляецца адлюстраваннем рэальнага.

Першапачаткова неабходна звярнуцца да вытокаў фарміравання народных свят. Сінкрэтычнасць архаічнай культуры, абумоўленая перш за ўсё міфалагічнай свядомасцю, не дазваляе вылучыць свята з ўсёй сукупнасці культурных каштоўнасцей чалавека. Усе віды і формы святкавання бяруць свой пачатак са старажытных сакральных рытуалаў, абрадаў, ігрышчаў, якія, як правіла, былі дакладна арганізаваны і вызначаны ў часовым і прасторавым планах. Яны мелі каляндарную і

сітуацыўна-бытавую прымеркаванасць, а сюжэт разгортваўся па строгаму часоваму графіку. Характарызуючы рытуалы, даследчыкі падкрэсліваюць іх больш ці менш канкрэтную мэтавую накіраванасць, міфалагічную аснову, практычную завершанасць, наяўнасць у іх амаль абавязковую арыентацыю на “звышнатуральнае”, на “неэмпірычнае”, якая і вядзе да дасягнення мэты [43, 5].

Агульнавядома, што заснаваць або выдумаць народнае свята немагчыма. Яго трэба дзесяцігоддзямі перажываць і замацоўваць у свядомасці нашчадкаў у адпаведнасці з вопытам папярэдніх пакаленняў. На народным свяце, з аднаго боку, можна пацешыцца, зняць фізічную і псіхічную напругу, выявіць сябе як талент, дазваліць асобе адчуць пачуццё ўласнай значнасці, заслужыць ухвалу і аўтарытэт ў аднавяскоўцаў, а, з другога, “усвядоміць прыналежнасць да чагосьці магутнага, гістарычнага, сімвалічнага і цырыманіяльнага” [24, с. 19]. Народнае свята ў гэтым сэнсе – дасканалая з’ява народнай культуры, праява вельмі змястоўна напоўненага адпачынку народа, узор ёмістай комплекснасці сюжэтаў і прымеркаванасці да той ці іншай тэмы рытуальных дзеянняў удзельнікаў. Гэта заўсёды займальны спектакль, у якім не існуе падзелу на артыстаў і глядачоў, а ў выніку шматразовага прайгравання адных і тых жа гульнявых практыкаванняў адбываецца пераўвасабленне асобы і назапашванне практычнага вопыту культурнага баўлення часу.

Для дакласавага грамадства характэрна недыферэнцыраванасць побытавых, вытворчых і рэлігійных свят. З узнікненнем класавай дзяржавы і хрысціянства сфарміравалася спецыфічная царкоўная абраднасць, святы і цырымоніі, звязаныя з грамадскім і дзяржаўна-палітычным жыццём. Разам з тым працягвалі існаваць традыцыйныя, якія асабліва доўга захоўваліся ў сялянскім асяроддзі. Да іх ліку адносяцца сямейныя і вытворчыя, звязаныя з земляробствам, жывёлагадоўляй, рыбнай лоўляй, паляваннем, будаўніцтвам новага

жылля, капаннем студняў і да т.п. У сувязі з гадавой паўтаральнасцю гаспадарчай дзейнасці і яе каляндарнай прымеркаванасці абрадавыя святы прынята зваць каляндарнымі, якія спалучаюць разам рэлігію язычнікаў і хрысціян.

Як калектыўная з’ява абрадава-рытуальная сістэма павінна была рэгулявацца і кіравацца. У структуры дзеяння абрадаў, рытуалаў, цырымоній можна ўгледзіць пачатак сучаснага сцэнарыя. Своеасаблівы, дастаткова канкрэтны падзейны рад. Акрамя таго, прысутнасць у абрадава-рытуальнай сістэме масавых цырыманяльных танцаў, харавых песень, сімволіка-гульнявога дзеяння, трапезы (у той ці іншай форме) несумненна патрабавала пэўных арганізацыйных і пастановачных навыкаў. Функцыю “сцэнарыста і пастаноўшчыка” масавага абрадавага дзеяння выконвалі паводыры племені, старэйшыны, калдуны, шаманы – найбольш паважаныя, мудрыя людзі. Удзельнікі павінны былі быць адпаведна апранутымі; іх паводзіны вызначаліся не толькі рытуальным сюжэтам, але і наборам розных забарон або прадпісанняў, паводзінскім кодэксам. Такім чынам, не з’яўляючыся яшчэ ў прамым сэнсе масавымі святамі і відовішчамі, старажытныя абрады і рытуалы выяўлялі асноўныя моманты, якія ў далейшым сфарміравалі эстэтыку народнага свята. Гэта, па-першае, аб’яднанне ўзвышана-сакральнага і практычна-утылітарнага; па-другое, наяўнасць рэальнай падзеі; па-трэцяе, вызначаная арганізацыя рытуальных і абрадавых дзей.

Скурпулёзны аналіз драматургічнай асновы народнага абрадавага свята дазваляе вылучыць яго асаблівасці. Гэта – пачуццёва-эмацыянальная насычанасць зместу, выразнасць, экспрэсіўнасць, алагізм, відовішчнасць, тэатралізацыя і карнавалізацыя. На сучасным этапе назіраюцца негатыўныя тэндэнцыі рэканструкцыі народных свят аграрнай накіраванасці і масавых формаў вясковай святочнай культуры – іх штучны перанос з вёскі ў горад, адсутнасць масавага пазаабрадавага дзеяння і праблема стварэння спецыфічнага гульнявога комплексу,

захавання культурна-бытавых традыцый святкавання.

Пры драматургічнай распрацоўцы традыцыйнага свята ва ўмовах горада неабходна ўлічваць форму ўвасаблення, ад якой будзе залежыць прасторавае вырашэнне абрадава-святочнай дзеі: у закрытым памяшканні (штучныя ўмовы) або на вольным паветры (традыцыйны арэол бытавання). Неабходна таксама ўлічваць спецыфіку выразных сродкаў мастацка-дэкаратыўнага афармлення месца дзеяння і вызначэнне цэнтральнага мізансцэнічнага пункта (ледзяная горка, слуп, елка, бяроза, дажыначны сноп, кола на жардзіне, канструкцыя вогнішча, абрадавае пудзіла), увядзенне ў структуру дзеяння шэсця ўдзельнікаў як спосаб актывізацыі гледачоў, далучэння іх да ўдзелу, інфармацыі аб пачатку дзеі, тэатралізаванай формы стварэння перадсвяточнай атмасферы, выкарыстанне натуральных прадметна-рэчавых сімвалаў, асабліва сць прасторавага вырашэння з абавязковым падзелам тэрыторыі на рытуальныя локусы, прыёмы актывізацыі пасіўных удзельнікаў.

Сцэнічнае ўвасабленне абрадавых формаў абмяжоўвае рэжысёра і ўдзельнікаў у прыёмах імправізацыі, імітацыі, пераўвасаблення, гульнявой актывізацыі гледачоў, пластычна-прасторавым, мастацка-дэкаратыўным вырашэнням, ўводзіць рытуальную дзею ў катэгорыю драматургічнага твора відовішчных формаў (канцэрт, спектакль, тэатралізаваная дзея) і падпарадкоўвае сакральную або карнавальную абрадавую дзею законам тэатральнай драматургіі.

Дзеянне масавага народнага свята ва ўмовах горада, пазбаўлена прамой паслядоўнасці і ўтрымлівае ў сабе адступленні, прыпынкі, вяртанне да падзей, пераключэнне моўнага матэрыялу на пластычны, ад пластычнага – да музыкі, ад музыкі – зноў да слова і г.д. І таму сюжэт выкладаецца ў вольнай драматургічнай структуры. Своеасабліва сць сюжэтнага ходу ў сцэнарыі складаецца ў тым, што ён абавязкова павінен быць вобразным, відовішчным. Пошукі такога ходу з'яўляюцца спецыфічнымі для сцэнарыста і рэжысёра масавага народнага дзеяння.



Зададзены драматургічны ход, які рухае развіццё сюжэту, з'яўляецца асноўным злучальным момантам пры мантажу эпизодаў сцэнарыя.

Сёння ў краіне сфарміраваўся афіцыйны каляндар, якія падзяляе святы на:

*дзяржаўныя* – святы, усталяваныя ў гонар падзей, якія маюць вялікае гістарычнае ці грамадска-палітычнае значэнне для краіны і аказваюць ўплыў на развіццё дзяржавы і грамадства (Дзень Канстытуцыі, Дзень яднання народаў Беларусі і Расіі, Дзень Перамогі, Дзень Дзяржаўнага герба Рэспублікі Беларусь і Дзяржаўнага сцяга Рэспублікі Беларусь, Дзень Незалежнасці Рэспублікі Беларусь);

*агульнарэспубліканскія* (Новы год, Дзень абаронцаў Айчыны і Узброеных Сіл Рэспублікі Беларусь, Дзень жанчын, Свята працы, Дзень Кастрычніцкай рэвалюцыі);

*рэлігійныя* (Раство Хрыстова, Пасха, Дзень памяці, Радуніца);

*прафесійныя* ў знак прызнання заслуг працаўнікоў асобных прафесій, галін гаспадаркі і сфер дзейнасці.

Тэарэтыкі і практыкі ў галіне святочнай культуры вылучаюць наступныя віды свят: традыцыйныя народныя, каляндарныя, гістарычныя, сацыяльна-палітычныя, юбілейныя, спартыўныя, тэатралізаваныя, святы ведаў, беларускага пісьменства, паэзіі, культуры і мастацтва, народнай творчасці, экалагічнай накіраванасці, дзіцячыя, падлеткавыя, моладзевыя.

Жанравымі прыметамі народнага свята з'яўляецца: сувязь з народным календаром, падзейнасць, масавасць удзелу, гульнявы, а не відовішчны характар, калектыўнасць і імправізацыйнасць творчасці, сінтэз розных відаў народнай творчасці, аматарскага і прафесійнага мастацтва. У апошнія часы святочная культура, на жаль, набыла відовішчны характар. Таму галоўнай задачай сучасных сцэнарыстаў і рэжысёраў масавых дзей з'яўляецца стварэнне новага гульнявога, рытуальнага і пазаабрадавага комплексу свят і прадстаўленняў, заснаванага на шматвекавых

традыцыйных актывізацыі насельніцтва да ўдзелу, пераемнасці духоўных каштоўнасцяў. Улічваючы аптымістычны і жыццесцвярджальны характар свята, яго нязменную змястоўную канстанту – здольнасць групавога ўздзеяння, сцвярджанне стабільных стэрэатыпаў паводзін, нормаў маральнасці і каштоўнасных арыенціраў, неабходна пазбягаць бяздумнага тыражыравання састарэлых канцэртна-відовішчных формаў ўвасаблення свята, якія генетычна ўтрымліваюць у сабе падзел удзельнікаў на артыстў і глядачоў.

На сучасным этапе яшчэ існуе тэндэнцыя падпарадкавання святочнага часу інтарэсам палітычнай і эканамічнай дзейнасці, адбываецца ўтылізацыя святочнай прасторы. Пры гэтым незалежна ад сутнаснага нападнення свята, яго зместу і функцыянальнага прызначэння, форма правядзення народнага плашчаднага дзеяння застаецца амаль што аднолькавай і ўяўляе сабой эклектычны кангламерат з элементаў масавага свята эпохі таталітарызму і відовішча заходняй шоу-культуры. Тэатральнасць, фрагментарнасць, прынцып кліпавай мантажнасці, знікненне прыярытэтаў, стылявы сінкрэтызм, работа на публіку, абавязковы ўлік аўдыторыі – усё гэтыя складальнікі культуры постмадэрнізму ўласцівы для масавых свят сучаснай Беларусі ў поўнай ступені.

У якасці прыклада адаптацыі традыцыйнага народнага свята да гарадскога асяроддзя хочацца прывесці свята Масленіцу, якая штогод праходзіць ва ўсіх куточках нашай краіны, але на вялікі жаль толькі ў форме канцэртна-відовішчнага свята з гульнявымі элементамі. Мы прапануем сцэнарыстам, рэжысёрам і арганізатарам святочных дзей у першую чаргу вылучыць і аформіць належным чынам святочную зону дзеяння, пабудаваць масленічны гарадок, у якім будуць размешчаны лакальныя конкурсна-гульнявыя пляцоўкі. Асновай свята павінны быць не выступленні самадзейных мастацкіх калектываў, а арганічны і непасрэдны ўдзел кожнага жыхара ў свяце. Гэтага можна дасягнуць

толькі пры правядзенні шэрагу імправізацыйна-гульнявых эпізодаў:

1. Конкурс “маслянічных паяздоў” – яскравай і вясёлай дэлегацыі з удзелам ражаных, скамрохаў, музыкантаў. Узначальваць карнавалізаваны гурт можа маслянічнае пудзіла, загадзя ўсталяванае на санках або павозцы. Кожны “паяздок” фарміруецца на стартавай пляцоўцы і яго ўдзельнікі праходзяць па вуліцах горада. У самім гарадку адбываецца прэзентацыя-конкурс “маслянічных паяздоў”.

2. Конкурс “маслянічных падворкаў” – невялікіх гандлёвых кропак, упрыгожаных у адпаведным стылі. На падворках удзельнікам свята прапануюць рознастайныя тавары: вырабы народных промыслаў, рамёстваў, частаванне, сувенірныя атрыбутыка. Каля кожнага падворка павінны падавацца масленічныя традыцыйныя стравы.

3. Конкурс лядвых скульптур. Гэта павінен быць народны конкурс, удзельнікамі якога з’яўляюцца не прафесіяналы, а жыхары горада, удзельнікі свята.

4. Сямейны конкурс шумавых аркестраў “Гуды-самагуды”. Удзел могуць прымаць сямейныя дуэты, трыя, квартэты, ансамблі, аркестры. У якасці музычных інструментаў могуць быць выкарыстаны рознастайныя прадметы быту.

5. Конкурс “Цешчу ды зяця нельга разняці”. Зяць і цешча могуць спаборнічаць у выкананні прыпевак, а ў фінале выступлення падараваць адзін аднаму падарункі.

6. Дзіцячы камандны конкурс “Трынца-брынца – дайце блінца!” Выступленне дзіцячых вакальных і карнавалізаваных гуртоў, якія загадзя з настаўнікам падрыхтавалі праграму маслянічных песень.

7. Юнацкі камандны спартыўны конкурс.

Разам з тым для гасцей свята можна наладзіць асобныя атракцыёны, конкурсы, народныя забавы. Напрыклад, хто далей кіне маслянічны дзяркач, хто болей разоў скокне праз ухват, хто хутчэй заб’е цвік ў пень і г.д. Галоўным акцэнтам свята для пастановачнай групы павінна стаць

масавасць удзелу і татальная актывізацыя глядачоў.

#### **4.2. Методыка стварэння літаратурнага сцэнарыя народнага свята**

Стварэнне народнага свята мае сваю спецыфіку, бо яго падрыхтоўка і ўвасабленне адбываецца ў вельмі не тыпічных прапанаваных абставінах. Гэта выяўляецца ў адсутнасці традыцыйнай сцэнічнай пляцоўкі, тэхнічнага абсталявання: занавеса, куліс, сафітаў, штанкетаў, пастановачных цэхаў і часцей тэатральнага святла. Але галоўнае – гэта адсутнасць пастаяннай трупы актёраў, атмасферы тэатральнага будынка, падрыхтаванага адміністрацыйнага апарата. Не менш важным з’яўляецца адсутнасць галоўнага кампанента, першаасновы сучаснага тэатра – драматургі з псіхалагічнай матывіроўкай кожнага ўчынка героя і скурпулёзнай распрацоўкай характараў, якая ў тэатральным мастацтве з’яўляецца для рэжысёра адпраўной кропкай. У рабоце сцэнарыста-рэжысёра святочных формаў асновай з’яўляецца спецыфіка таго сацыяльнага асяроддзя, ў якім развіваецца дзеянне і дакументальны факт, пакладзены ў аснову свята. Вывучэнне дакументаў, звычаяў, гістарычных фактаў, звязаных з той ці іншай падзеяй і месцам дзеяння, становіцца сцэнарнай асновай. Часцей за ўсё сцэнарыі народнага свята прыстасаваны да пэўнай падзеі і канкрэтнага месца дзеяння.

Драматург і рэжысёр аб’ядноўвае ў агульную кампазіцыю падзеі і з’явы, якія ўжо створаныя іншымі майстрамі, або існуюць дакументальна. І ў выніку ўзнікае новы драматургічны твор, новая творчая структура, з ўсласцівымі для яе кампазіцыяй, сцэнарна-рэжысёрскім ходам, вобразным вырашэннем. Таму сцэнарыст-рэжысёр сучаснага народнага свята, тэатралізаванага відовішча з’яўляецца, перш за ўсё, інтэгратарам, каардынатарам і арганізатарам творчых намаганняў спецыялістаў розных накірункаў і жанраў, мастакоў, харэографоў і спевакоў. Такім чынам, асноўным ўніверсальным метадам стварэння

сцэнарыя народнага свята з'яўляецца аб'яднанне асобных драматургічных твораў, нумароў, эпизодаў, абрадавых дзей, гульнявых практык, раней існуючых самастойна, у адзіную кампазіцыю, новую з'яву мастацтва.

У тэорыі і практыцы народных свят склаліся ўяўленні аб сцэнарыі як аб падрабязнай літаратурнай распрацоўкі зместу тэатралізаванага святочнага дзеяння, праграме выхаваўчага ўздзеяння, спосабу фіксацыі будучага адзінага дзеяння прадстаўлення ва ўсім аб'ёме выразных сродкаў, перакладзе вербальнай на аўдыёвізуальную мову мастацтва, дакуменце планаваных падзей свята, сінтэтычным элеменце драматургіі, які ўвасабляе тыя ці іншыя з'явы сацыяльнага жыцця. Паколькі сцэнарыі масавага народнага свята ўяўляе сабою літаратурную аснову з апісаннем уключэння ў дзеянне практычна ўсіх выяўленча-выразных сродкаў ад музыкі, паэзіі да харэаграфіі, пластыкі, буфанады, пастолькі сцэнарная драматургія мае складаны сінтэтычны характар і ствараецца, як правіла, спосабам мастацкага мантажу.

Па сваёй мастацкай прыродзе народнае тэатралізаванае свята – высокая ідэя, выяўленая ў яркай, вобразнай форме. Менавіта вобразнасць робіць масавае свята з'явай мастацтва, яго масавай формай. Сістэма вобразаў у дакументальнай драматургіі відовішча не абмяжоўваецца толькі сімвалічным, асацыятыўным стрыжневым вобразам. Шлях вобразнага рашэння ў тэатралізацыі заўсёды ідзе ад канкрэтызацыі герояў сцэнарыя, асабліва ў кожным з яго эпизодаў, да абагульненага зборнага вобраза сцэнарна-рэжысёрскай распрацоўкі, найбольш адэкватнаму ідэі святочна-абрадавага дзеяння. Прычым гэту вобразнасць падказваюць менавіта рэальны матэрыял, жыццёвы шлях герояў. Дыялектыка агульнага і прыватнага, зборнага і канкрэтызаванага надзвычай характэрна для тэатралізацыі, складае яе сцэнарнае ядро. Такое спалучэнне публіцыстычнага, дакументальнага і мастацкага неабходна для дасягнення эстэтычнага эфекту і ўплывы на публіку.

Дакументальная вобразнасць драматургіі і рэжысуры народнага свята нараджае сваю сімволіку.

Яшчэ адной адметнай асаблівасцю драматургіі масавых свят з'яўляецца іх пабудова на дзеяннях масы людзей. Чалавек у сітуацыі свята павінен быць удзельнікам, а не глядачом, таму ў сцэнарнай і рэжысёрскай распрацоўцы трэба прадугледзець шляхі яго актывізацыі, каналы, па якіх можа развівацца актыўная дзейнасць кожнага ўдзельніка. Імкненне дзейнічаць як мага большай групе людзей ператварае відовішча ў комплекс рознастайных культурных і мастацкіх акцый. Спецыфічнасць драматургіі і рэжысуры масавага народнага свята, абумоўленая іх актыўным характарам, складаецца ў тым, што яны ўяўляюць сабой не толькі арганізацыю дзеяння на сцэнічнай пляцоўцы, колькі арганізацыю дзеяння аўдыторыі, самой масы ўдзельнікаў. Вельмі эфектыўнай з'яўляецца такая распрацоўка тэатралізаванага дзеяння, пры якой маса людзей ці асобныя найбольш характэрныя для дадзенай святочнай сітуацыі групы становяцца галоўным, калектыўным героем свята.

Другая дзейсная асаблівасць свята заключаецца ў увядзенні ў яго элементаў імправізацыйнай творчай гульні, псіхалагічнае патрабаванне ў якой уласцівае людзям усіх узростаў. З дапамогай гульні можна падрыхтаваць чалавека да ўспрыняцця, можна ўключыць яго ў масавае дзеянне, зрабіць удзельнікам тых ці іншых эпізодаў. Асабліва яркая і арганічна можна выкарыстоўваць элементы гульні ў шэсцях, каляндарных святах, фестывалях, народных гуляннях. Важнай спецыфічнай асаблівасцю драматургіі масавага свята з'яўляецца таксама іх сінтэтычны, комплексны характар, пры якім універсальным метадам стварэння любога вобраза выступае сінтэз.

Масавае свята звычайна выкарыстоўвае некалькі розных пляцовак, якія дзейнічаюць адначасова або па чарзе. На іх праходзяць рознажанравыя дзеянні: выступленні хораў, аркестраў, спартыўных і

харэаграфічных калектываў. Прычым усё гэта не механічнае аб'яднанне некалькіх разнастайных дзеянняў, а адзіны дзейсны кангламерат, замацаваны адной задумай, падпарадкаваны адзінай тэме народнага свята і старанна распрацаваны ў сцэнарыі ў адзіным мастацка-вобразным ўвасабленні. На аснове творчага мантажу дакумента і мастацкага твора, сінтэзу выразных сродкаў на аснове адзінай аўтарска-сюжэтнай лініі ствараецца твор зусім новага комплекснага жанру.

Кожнае масавае народнае святочнае дзеянне адрозніваецца сваёй індывідуальнасцю, непаўторным рашэннем, бо адбываецца толькі адзін раз. Таму тут вялікая ўвага надаецца сцэнарнай распрацоўцы. Працу над стварэннем драматургіі ў большасці выпадкаў выконвае сам рэжысёр-пастаноўшчык. Сцэнарыст і рэжысёр масавага свята – гэта заўсёды псіхалаг і педагог, які вырашае ў першую чаргу праблему актывізацыі ўдзельнікаў масавай імпрэзы, у якой мастацкая вобразнасць выступае ў якасці эфектыўнага заахвочвальнага стымулу. Па сваёй мастацкай прыродзе тэатралізаванае святочна-абрадавае дзеянне ўвасабляе высокую ідэю ў яскравай вобразнай форме. Пры гэтым вобразнае рашэнне, якое з'яўляецца сутнасцю тэатралізацыі і выступалае ў якасці сцэнарна-рэжысёрскага ходу, ператварае свята ў спецыфічны спосаб апрацоўкі сацыяльнай інфармацыі. Сцэнарыі – гэта падабраная літаратурна-рэжысёрская распрацоўка тэатралізаванага свята дзеяння, гэта не проста арганізацыйны план, у ім сканцэнтравана і выяўлена вобразнае бачанне тэмы, ідэі, звышзадачы ўвасаблення. Незалежна ад жанру масавага свята, а таксама ад складанасці і маштабу яго правядзення, адрозніваюць некалькі відаў сцэнараў: аўтарскі – цалкам арыгінальны па зместу і форме, ён не паўтарае ніводны драматургічны ўзор, ствараецца адным або некалькімі аўтарамі (сцэнарнай групай); аўтарска – кампілятыўны, які аб'ядноўвае аўтарскі тэкст з фрагментамі іншых сцэнарыяў; кампілятыўны сцэнарыі – аб'яднанне фрагментаў розных вядомых драматургічных сюжэтаў.

Незалежна ад жанру масавага народнага свята, сцэнарый павінен складаецца з: апісання месца дзеяння (сцэнічнай пляцоўкі, калі іх шмат, то кожную па асобку); змест сцэнічнага дзеяння; паслядоўны пералік усіх дзеянняў, якія адбываліся на сцэне ці стадыёне да асноўнага дзеяння і якія будуць адбывацца пасля яго; тэкст для вядучых, звязкі паміж нумарамі і эпизодамі і маналогі; тэксты для кожнага выканаўца; змест кожнага тэматычнага эпизода; апісанне светлавых, шумавых, кіна - і гукаэфектаў; апісанне і графічны малюнак мізансцэн, асабліва масавых, пераходаў і звязкаў паміж імі; распрацоўка мастацкага афармлення; пералік магчымых прыёмаў для актывізацыі гледача.

Пры напісанні літаратурнай асновы масавага народнага вызначаюцца: жанравая асаблівасць; галоўная ідэя мерапрыемства; асноўныя драматургічныя і сцэнарна-рэжысёрскія хады; арганічнае спалучэнне мастацкіх і дакументальных матэрыялаў, слова, музыкі, песні, танца, выяўленчага мастацтва, святла, пластыкі; агульны тэмпарытм; аб'яднанне эпизодаў у адзіную драматургічную структуру.



## ЗАКЛЮЧЭННЕ

Асновай мастацкай цэласнасці драматургічнага твора перш за ўсё з'яўляецца дакладнасць і выразнасць задумы. Драматычны і вулічна-плашчадны тэатр – мастацтвы складаныя, сінтэтычныя. Таму аўтарская задума павінна ахапіць і прывесці да стылістычнага адзінства ўсе складальнікі твораў мастацтва, якімі з'яўляецца спектакль, свята і прадстаўленне. Вырашальным для яе нараджэння ў сцэнарыста-рэжысёра з'яўляюцца багацце ўяўлення, унутраная гармонія інтэлекту і пачуццяў ў актыўным творчым працэсе.

Сучасны сцэнарый у гатовым для пастаноўкі выглядзе ўяўляе сабой складаную пабудову вызначанага аб'ёму, якая ўстаноўлівае храналагічна дакладную і абавязковую паслядоўнасць дзеяння (сцэн, эпізодаў), распрацоўвае ў пэўнай форме (мізансцэны) кожны асобны момант, ігру акцёраў, дыялогі, гука-шумавое вырашэнне, адлюстроўвае мастацкае афармленне дзеі, эфекты асвятлення, прыёмы мантажу і дэмантажу дэкарацый, перамяшчэнне ў прасторы галоўных дзеючых асоб, артыстаў удзельнікаў масавых сцэн, тэкставых мантажных пераходаў ад эпізоду да эпізоду. Для таго, каб распрацоўваць поўны літаратурны сцэнарый драматургічнага твора неабходна мець загадзя падрыхтаваны матэрыял.

У рабоце над эцюдамі ў першую чаргу трэніруюцца творчае ўяўленне і фантазія як здольнасць спалучаць жыццёвы вопыт ў адпаведнасці з творчай задачай ў трох накірунках: сцэнарным, рэжысёрскім і выканальніцкім. Развіваць фантазію ў сцэнарным плане – значыць навучыцца ствараць новыя сюжэты, канфлікты, творы, характары дзеючых асоб, якія раскрываюцца праз дзеянні, учынкi, выказванні (маналогі, дыялогі). Для гэтага неабходна навучыцца назіраць за навакольнай рэчаіснасцю і ўспрымаць “драматургію жыцця”, умець бачыць, творча асэнсоўваць і ўвасабляць ў эцюдзе рэальнасць.

Драматургія як сцэнічны матэрыял мае вялікія магчымасці ў сваёй рэалізацыі. П'еса, абраная студэнтам для пастаноўкі павінна быць у

першую чаргу тэатральнай – уяўляць сабой сістэму сцэнічных магчымасцяў, а не быць банальным літаратурным прадуктам. Калі ў творы будзе дзеянне – будзе і максімальная тэатральная выразнасць. Сыход аўтара ў апавядальнасць вядзе да страты не толькі выразнасці знешніх сродкаў, але і самой сваёй сутнасці. П'еса для рэжысёра з'яўляецца ўсяго толькі асновай для спектакля. Рэжысёр надае ёй свой арыгінальны сэнс, яна шмат губляе ад таго, якой была ў момант стварэння драматургам.

Мастацтва эстрады – гэта не калектыўнае мастацтва, а індывідуальнае, нават, індывідуалістычнае. І гэта прынцыповае адрозненне эстраднага акцёра ад усіх іншых варыятыўнасцей акцёрскай прафесіі. Ён – тэатр аднаго акцёра, на сцэне заўсёды адзін, а яго партнёр – публіка. Спецыфіка існавання акцёра на эстрадзе дыктуе своеасаблівы прынцып узаемаадносін артыста з рэжысёрам і драматургам.

Стварэнне эстраднага нумара – адзін з самых складаных відаў дзейнасці рэжысёра. Праца над нумарам патрабуе ад драматурга і рэжысёра рашэння цэлага шэрагу спецыфічных задач, з якімі яны не сутыкаюцца ў стварэнні вялікай праграмы. Гэта першым чынам уменне раскрыць індывідуальнасць артыста, пабудаваць драматургію нумара, вызначыць яго тэматыку, праблематыку, працаваць з рэпрызай, трукам, гэгам, ведаць і ўлічваць прыроду спецыфічных выразных сродкаў жанру і шматлікае іншае.

Тэматычныя, юбілейныя, карпаратыўныя канцэртныя праграмы маюць шмат агульнага, часта падобныя адна на адну па сваёй структуры, таму кола праблем, якія паўстаюць перад сцэнарыстам і рэжысёрам у сутнасці складаецца ў стварэнні асобых формаў тэатралізаваных зборных канцэртаў, якім надаецца адмысловы колер і шэраг сэнсавых акцэнтаў, што адпавядаюць пэўнаму выпадку.

На сучасным этапе свята разглядаецца як поліфункцыянальная з'ява, сінкрэтычнае адзінства традыцый, рытуалаў, звычаяў, відовішчаў,

абрадаў, гульняў, урачыстасцей, карнавалаў і г.д. Свята з'яўляецца адной з самых шырокіх формаў святочнай культуры, якая падчас сваёй самарэалізацыі ўзнаўляе своеасаблівую арганізацыю сацыяльнай групы са сваімі функцыямі і задачамі.

Масавыя святы і відовішчы сваёй маштабнасцю, інтэграцыйнасцю, агульнадаступнасцю займаюць асобае месца ў іерархіі святочнай культуры. Яны акумулююць у сабе розныя віды святочнага дзеяння, заведама ўтрымліваюць канфлікт у сутнасным нападзенні і формах выяўлення сэнсавага зместу. З аднаго боку, масавыя святы як сацыяльна-мастацкі феномен эстэтычна арганізуе і пераафармляе час і прастору жыцця чалавека, уносіць у яе элементы паўнаты, задавальнення і гармоніі. Адна з канцэптуальных мадэляў масавых свят – гэта спосаб этнакультурнай ідэнтыфікацыі і форма выяўлення самасвядомасці народа.

Тэорыя драматургіі масавых відовішчаў не можа развівацца ізалявана ад вопыту драматургіі розных відаў мастацтва, і ў першую чаргу класічнай драматургіі і сцэнарнай драматургіі кіно. Сутнаснай якасцю тэатралізаваных відовішчаў выступае масавая гульня і імправізацыйнасць дзеяння. Паколькі сцэнарый масавага народнага свята ўяўляе сабою літаратурную аснову з апісаннем уключэння ў дзеянне практычна ўсіх выяўленча-выразных сродкаў ад музыкі, паэзіі да харэаграфіі, пластыкі, буфанады, пастолькі сцэнарная драматургія мае складаны сінтэтычны характар і ствараецца, як правіла, спосабам мастацкага мантажу.

## ЛИТАРАТУРА

1. *Акимов, Н.П.* Театральное наследие. Кн. 1. Об искусстве театра. Театральный художник / Н.П.Акимов. – Л.: Искусство, 1978. – 295 с.: ил.
2. *Акимов, Н.П.* Театральное наследие. Кн. 2. О режиссуре. Режиссерские экспликации и заметки / Н.П.Акимов. – Л.: Искусство, 1978. – 287 с.: ил.
3. *Аль, Д.Н.* Основы драматургии / Д.Н. Аль. – СПб.: СПбГУКИ, 2005. – 280 с.
4. *Андреев, Л.Г.* Зарубежная литература XX века / Л.Г. Андреев. – М.: Высшая школа, 1996. – 575 с.
5. *Ардзинба, В.Г.* Мифы древней Анатолии / В.Г. Ардзиба. – М.: Наука, 1982. 160 с.
6. *Аристотель.* Об искусстве поэзии / Аристотель. – М.: Наука, 1957. – 324 с.
7. *Байбурин, А.К.* Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А.К.Байбурин; отв. ред. Б.Н.Путилов; РАН. МАЭ им. Петра Великого (Кунсткамера). – СПб.: Наука, 1993. – 239 с.
8. *Барбой, Ю.М.* Структура действия и современный спектакль / Ю.М.Барбой. – Л.: ЛГИТМИК, 1988. – 200 с.
9. *Бахтин, М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
10. *Бентли, Э.* Жизнь драмы / Э. Бентли / Перевод с англ. В. Воронина; предисловие И. В. Минакова. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 416 с.
11. *Гегель.* Эстетика. В 4-х т. / Гегель. Т.3. – М.: Искусство, 1971. – 621 с

12. *Генкин, Д.М.* Сценарное мастерство культпросветработника / Д.М.Генкин, А.А.Конович. – М.: Сов. Россия, 1984. – 136 с.

13. *Горюнова, И.Э.* Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений. Лекции и сценарии / И.Э. Горюнова. – С-П.: Композитор, 2009. – 208 с.

14. *Грехнев, В.А.* Словесный образ и литературное произведение / В.А. Грехнев. – Ниж. Новгород, 1998. – 205 с.

15. *Гуд, П.А.* Беларускі кірмаш / П.А.Гуд, Н.І.Гуд. – Мн.: Полымя, 1996. – 270 с.: іл.

16. *Гуд, П.А.* Беларускае купалле: кампазіцыя і семантыка абрадавых дзей / П.А.Гуд. – Мн.: БДУ культуры, 1999. – 137 с.

17. *Гуд, П. А.* Драматургія і рэжысура гульніва-забаўляльных праграм у народным свяце / П.А.Гуд // Амаратарская творчасць: устойлівыя і новыя тэндэнцыі: матэрыялы рэсп. навук.-практ. канф. (22–23 кастр. 1998 г.) / БелПСК. – Мн., 1999. – С. 130–133.

18. *Гуд, П.А.* Мастацтва феерверкаў / П.А.Гуд. – Мн.: Мэджік Бук, 2007. – 100 с.: іл.

19. *Гуд, П.А.* Святы, якія заўжды з намі: гульнівыя праграмы “Ад Каляд да Пакроваў” / П.А.Гуд. – Мн.: Красіка-Прынт, 2000. – 224 с.

20. *Добрев, Ч.* Мир драмы / Ч.Добрев. – М.: Искусство, 1983. – 325 с.

21. *Дмитриев, Ю.* Номер / Ю. Дмитриев // Эстрада России. XX век. С. 452.

22. *Захава, Б.Е.* Мастерство актера и режиссера / Б.Е.Захава. – М.: Просвещение, 1971. – 247 с.

23. *Захаров, В.Н.* Проблема жанра в “школе” Бахтина (М.М. Бахтин, П.Н. Медведев, В.Н. Волошинов) / В.Н. Захаров // Русская литература. 2007. № 3.

24. *Земцовский, И.И.* Поэзия крестьянских праздников / И. И. Земцовский. – Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1970. – 636 с.

25. *Каган, М.* Морфология искусства / М.С. Каган. – Л.: Искусство,

1972. – 442. с.

26. *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Конец XIX – начало XX в. Весенние праздники.* М., 1973. – 358 с.

27. *Камінскі, А.Я. Зімовыя святы / А.Я.Камінскі. – Мн.: Чатыры чвэрці, 2010. – 143 с.*

28. *Камінскі, А. На стрэчанне: сцэнарый фестывалю фальклорных калектываў / А.Я.Камінскі // Культура. – 2008. – № 5.*

29. *Камінскі, А.Я. Рэжысура традыцыйнага абраду / А.Я.Камінскі. – Мн.: БДУ культуры і мастацтваў, 2009. – 113 с.*

30. *Камінскі, А. Сырны тыдзень: сцэнарый народнага свята / А.Я.Камінскі // Культура. – 2008. – № 5.*

31. *Карягин, А.А. Драма как эстетическая проблема / А.А.Карягин. – М.: Наука, 1971. – 224 с.*

32. *Кендлер, К. Драма и классовая борьба / К. Кендлер. – М.: Прогресс, 1974. – 350 с*

33. *Клитин, С. С. Искусство эстрады XIX – XX веков: учебное пособие / С.С. Клитин. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2005. – 45 с.*

34. *Клитин, С.С. Эстрада: Проблемы теории, истории и методики: [учеб. пособие для театр. ин-тов и вузов искусств] / С.С. Клитин – Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1987. – 190 с.*

35. *Корман, Б.О. О целостности литературного произведения / Б.О. Корман // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – Т.36. – 1977, нояб.-дек. – №6. – С.508-513.*

36. *Корман, Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов / Б.О. Корман // Проблемы истории критики и поэтики реализма: межвуз. сб. / отв. ред. Л.А. Финк. – Куйбышев: Куйбышевский ун-т, 1981. – 160 с. – С.39-54.*

37. *Кухаронак, Т.І.* Маскі ў каляндарнай абраднасці беларусаў / Т.І.Кухаронак. – Мн.: Ураджай, 2001. – 239 с.
38. *Лоусон, Дж. Г.* Теория и практика создания пьесы и киносценария / Дж. Г. Лоусон. – М.: Искусство, 1960. – 234 с.
39. *Малочаевская, И.Б.* Метод действенного анализа в создании инсценировки / И.Б. Молочаевская. – Л.:ЛГИТМИК, 1988. – 45 с.
40. *Марков, О.И.* Методика создания сценария клубного театрализованного представления / О.И. Марков. – Барнаул, 1985. – 185 с.
41. *Марков, О.И.* Сценарно-режиссерские основы художественно-педагогической деятельности клуба: учеб. пособие для студентов ин-тов культуры / О.И. Марков. – М.: Просвещение, 1988. – 158 с.: ил.
42. *Медведев, П.Н.* Формализм и формалисты / П.Н. Медведев. – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. – 212 с.
43. *Мелетинский, Е.М.* Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 408 с.
44. *Митта, А.* Кино между адом и раем / А.Митта. – М.: ЭКСМО-Пресс: Подкова, 2002. – 480 с.
45. *Михоэлс, С.* Статьи, беседы, речи. Воспоминания о Михоэлсе / С. Михоэлс. – М.: Искусство, 1965. – 612 с.
46. *Мурзич, А.* Театр Романа Виктюка. Из точки в вечность / А.Мурзич. – СПб.: Знание, 2008. – 688 с.: ил.
47. *Народный театр* / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А. Ф. Некрыловой, Н. И. Савушкиной.— М.: Сов. Россия, 1991.— 544 с,
48. *Овсянников, С.* Зрелищность и выразительность театрализованного представления / С.Овсянников. – СПб.: [Б.и.], 2003. – 376 с.
49. *Осовцев, С.М.* Драматургия и театр в системе искусств / С.М.Осовцев. – СПб.: СПбГУКИ, 2000. – 148 с.
50. *Пави, П.* Словарь театра / П.Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
51. *Парандовский, Я.* Алхимия слова. Петрарка. Король жизни /

Парандвский Я.: Пер. с польского / Сост. и вступ. ст. С. Бэлзы. – М.: Правда, 1990. – 656 с., ил.

52. *Петров, Б.Н.* Массовые спортивно-художественные представления (основы режиссуры, технологии, организации и методики) / Б.Н. Петров. – М.: СпортАкадемПресс, 2001. – 352 с.

53. *Попов, А.Д.* Творческое наследие. Воспоминания и размышление о театре. Художественная целостность спектакля. / А.Д. Попов. – М.: ВТО, 1979. – 355 с.

54. *Режиссура* спортивно-художественных представлений и праздников / Ю.И. Наклонов [и др.] // Художественная гимнастика – М.: Всероссийская федерация художественной гимнастики, 2003. – 305 с.

55. *Розовский, М.Г.* Превращение / М.Г.Розовский. – М.: Сов. Россия, 1983. – 110 с.

56. *Романов, Е.Р.* Белорусский сборник: быт белоруса / Е.Р.Романов. – Вильно, 1912. – Вып. 8.

57. *Романов, Е.Р.* Материалы по этнографии Гродненской губернии / Е.Р.Романов. – Вильно: Типография “Русский Почин”, 1911. – 239 с.

58. *Рубб, А.А.* 30 бесед об эстрадных концертах / А.А. Рубб. – М.: Всерос. центр художеств. творчества учащихся и работников нач. проф. образования, 2004. – 222 с.

59. *Рубб, А.А.* Тайна режиссерского замысла / А.А.Рубб. – М.: МАПОМТПП, 1999. – 100 с.

60. *Рутберг, И.* Пантомима, движение и образ / И.Рутберг. – М.: Сов. Россия, 1981. – 160 с.

61. *Рябков, В.М.* Антология информационно-просветительных форм культурно-досуговой деятельности в России (вторая половина XX века): учеб. пособие / В.М. Рябков; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2007. – Т. 5. – 594 с.

62. *Рябков, В. М.* Антология форм праздничной и развлекательной культуры России (первая половина XX в.): учеб. пособие / В. М. Рябков;



Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2007 . – Т. 4. – 870 с

63. *Сегал, М.Д.* Физкультурные праздники и зрелища / М.Д. Сегал. – М.: ФиС, 1997. – 222 с.: ил.

64. *Силин, А.Д.* От замысла к воплощению / А.Д.Силин. – М.: МАПОМТПП, 1999. – 100 с.

65. *Снегирев, И.М.* Русские простонародные праздники и суеверные обряды Ч. 1 /Под ред. А. Г. Кифишина. – М.: Сов. Россия, 1990. – 160с.

66. *Судакова, И.И.* От этюда к спектаклю / И.И.Судакова. – М.: Искусство, 1969. – 107с.

67. *Тамарченко, Н.Д.* Бахтин и П. Медведев: судьба “Введения в поэтику” / Н. Д. Тамарченко // Вопросы литературы 2008 – № 5. С.117 – 125

68. *Тамарченко, Н.Д.* Теоретическая поэтика: понятия и определения / Н.Д. Тамарченко. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2001. – 467 с.

69. *Товстоногов, Г.А.* Зеркало сцены / Г.А.Товстоногов. – Л.: Искусство, 1980. – Кн. 1: О профессии режиссера. – 303 с.: ил.

70. *Товстоногов, Г.А.* Зеркало сцены / Г.А.Товстоногов. – Л.: Искусство, 1980. – Кн. 2: Статьи. Записи репетиций. – 311 с.: ил.

71. *Томашевский, Б.В.* Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – 2-е испр. изд. – М.–Л.: Гос. изд-во, 1927. – 236 с.

72. *Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. / Т.Б.Варфаламеева [і інш.]; склад. Т.Б.Варфаламеева. – Мн.: Бел. навука, 2004. – Т. 2: Віцебскае Падзвінне. – 910 с.*

73. *Туманов, И.М.* Режиссура массового праздника и театрализованного представления / И.М.Туманов. – Л.: Искусство, 1974. – 47с.

74. *Туркин, В.К.* Драматургия кино. Очерки по теории и практике киносценария / В.К. Туркин. – 2-е изд. – М.: ВГИК, 2007. – 320 с.

75. *Успенский, Б.А.* Семиотика искусства: [Поэтика композиции.

Семиотика иконы. Статьи об искусстве]. – М.: Языки русской культуры, 1995 – 357 с.

76. *Фрумкин, Г.М.* Сценарное мастерство / Г.М. Фрумкин. – М.: Академический проспект, 2008. – 224 с.

77. *Фядотаў, А.Г.* Свята беларускага пісьменства ў школе / А.Г.Фядотаў. – Мн.: Беларусь. – 55 с.

78. *Фядотаў, А.Г.* Элементы народной культуры белоруской шляхты ў сучасных гарадскіх святах / А.Г.Фядотаў // Музыкае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання: навук.-метад. часопіс. – 2008. – № 2. – С. 48–51: іл.

79. *Хализев, В.* Драма как род искусства / В.Хализев. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.

80. *Холодов, Е.* Язык драмы / Е.Холодов. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.

81. *Черняк, Ю.М.* Образный строй праздника и зрелища / Ю.М.Черняк. – Мн.: Технопринт, 2003. – 211 с.

82. *Черняк, Ю.М.* Режиссура праздников и зрелищ / Ю.М.Черняк. – Мн.: ТетраСистемс, 2004. – 221 с.

83. *Черняк, Ю.М.* Театрализованное представление в массовом празднике-юбилее города / Ю.М.Черняк. – Мн.: Минск. ин-т культуры, 1989. – 17 с.

84. *Чечетин, А.И.* Драматургия театрализованных представлений / А.И.Чечетин. – М.: Сов. Россия, 1979. – 143 с.

85. *Чечетин, А.И.* Искусство театрализованных представлений / А.И.Чечетин. – М.: Сов. Россия, 1988. – 136 с.

86. *Чечетин, А.И.* Основы драматургии театрализованных представлений / А. И. Чечетин. – М.: Просвещение, 1981. – 89 с.

87. *Шамшур, В.В.* Празднества революции: Организация и оформление советских массовых торжеств в Белоруссии / В.В. Шамшур. – Минск: Наука

и техника, 1989 – 156 с.

88. Шароев, И.Г. *Драматургия массового действия: Учеб. пособие по курсу “Режиссура и мастерство актера”* / И.Г. Шароев. – М.: ГИТИС, 1979. – 105 с.

89. Шароев, И.Г. *Многоликая эстрада: За кулисами кремлевских концертов* / И.Г. Шароев. – М.: Вагриус, 1995. – 413 с.

90. Шароев, И.Г. *Режиссура эстрады и массовых представлений* / И.Г. Шароев. – М.: Просвещение, 1986. – 463 с.

91. Шароев, И.Г. *Театр народных масс: Учеб. пособие по курсу “Режиссура и мастерство актера”* / И.Г. Шароев. – М.: ГИТИС, 1978. – 195 с.

92. Шекспир, У. *Избранное. Пер. с англ.* / У. Шекспир / Вступ.ст. А.Аникста. – Мн.: Маст. лит., 1996. – 782 с.

93. Шереметьевская, Н. *Танец на эстраде* / Н. Шереметьевская. – М.: Искусство, 1985. – 416 с.

94. Шкловский, В. *О теории прозы* / В. Шкловский. – М.: Советский писатель, 1983. – 384 с.

95. *Эстетика: Словарь* / Абрамов А.И. и др.; Под общ. ред. А.А. Беляева. – М.: Политиздат, 1989. – 445 с.

96. *Эстрада, без парада: сборник* / сост. Т.П.Баженова. – М.: Искусство, 1990. – 447 с.

97. Эфрос, А. *Книга четвертая* / А.Эфрос. – М.: Панас, 1993. – 432 с.

98. Эфрос, А. *Продолжение театрального романа* / А.Эфрос. – М.: Панас, 1993. – 432 с.

99. Эфрос, А. *Профессия: режиссер* / А.Эфрос. – М.: Панас, 1993. – 368 с.

100. Эфрос, А. *Репетиция – любовь моя* / А.Эфрос. – М.: Панас, 1993. – 318 с.

101. Яхонтов, В.Н. *Театр одного актера* / В.Н.Яхонтов. – М.: Искусство, 1958. – 455 с: ил.

102. *A Dictionary of Modern Critical Terms* / By Roger Fowler. London – Henley – Boston, 1978 – 789 p.

103. *Sierotwiński, S. Słownik terminów literackich* / *S. Sierotwiński*. – Wrocław, 1966

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ