

**Н. В. КУКУРУЗА**

**РОБОТА НАД ЕСТРАДНИМ НОМЕРОМ:  
РОЗМОВНИЙ ЖАНР**

*Методичні рекомендації  
для самостійної роботи студентів  
денної та заочної форм навчання  
спеціалізації «Режисер естради і масових свят»  
(спеціальність 6.020201 «Театральне мистецтво»)*

НБ ПНУС



m5794

Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника  
код 02125266

**НАУКОВА БІБЛІОТЕКА**

Інв. № \_\_\_\_\_

Івано-Франківськ  
2015

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника»  
Інститут мистецтв  
Кафедра театрального і хореографічного мистецтва

**Н. В. КУКУРУЗА**

**РОБОТА НАД ЕСТРАДНИМ НОМЕРОМ:  
РОЗМОВНИЙ ЖАНР**

*Методичні рекомендації  
для самостійної роботи студентів  
денної та заочної форм навчання  
спеціалізації «Режисер естради і масових свят»  
(спеціальність 6.020201 «Театральне мистецтво»)*

Івано-Франківськ  
2015

Робота над естрадним номером: розмовний жанр. Методичні рекомендації для самостійної роботи студентів денної та заочної форм навчання спеціалізації «Режисер естради і масових свят» (спеціальність 6.020201 «Театральне мистецтво»). Укл. Надія Кукуруза, доцент. – Івано-Франківськ, 2015. – 56 с.

*Рекомендує до друку вчена рада Інституту мистецтв  
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника  
(протокол № 208 від 25.03.15 р.)*

**Рецензент:**

Професор кафедри театрального мистецтва і хореографії Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, народна артистка України **Х. П. Фіцалович**

## ЗМІСТ

Передмова .....	4
Робоча програма спецкурсу «Розмовний жанр на естраді» .....	7
Різновиди розмовних жанрів на естраді .....	9
Особливості творчості актора естради .....	14
Роль і образ на естраді .....	21
Характер роботи над номером .....	41
Художня специфіка слова та види мовної характерності в розмовних жанрах .....	42
Основні положення в роботі над естрадним номером .....	45
Післямова .....	51
Питання для самоконтролю .....	52
Література .....	53

## ПЕРЕДМОВА

Естрада як вид сценічного мистецтва поєднує в єдиній програмі (концерті) номери, що репрезентують великий спектр жанрів – від музичних і танцювальних до складних синтетичних форм, в яких несподівано акумулюються найрізноманітніші засоби виразності.

Розмовні жанри на естраді перш за все пов'язані зі словом. Це конферанс (сольний і парний), сатиричний дует, мовна пародія, інтермедія, сценка, скетч, розповідь, монолог в образі, фейлетон, мікромініатюра (інсценований анекдот), буриме.

Окремо можна виділити музично-розмовні жанри, до яких відносяться куплет, коломийка, частівка, шансонетка, музичний фейлетон.

Точного переліку мовних жанрів сьогодні не існує, адже весь час народжуються нові синтети слова і музики, слова і танцю, слова й оригінального жанру.

Кожен з названих жанрів має свої особливості, свою історію, а також структуру. Власне «на естраді» народився лише конферанс. Решта жанрів прийшли з театру, балагана, зі сторінок гумористичних і сатиричних часописів.

Завдячуючи майстерності відомих українських акторів 2-ї пол. ХХ ст., таких як А. Сова, А. Литвиненко, А. Паламаренко, Ю. Тимошенко і Ю. Березін, мистецтву конферансу І. Шепелева, творчості сучасних авторів-виконавців М. Жванецького, Є. Дудара, представників західноукраїнського регіону В. Пушкара і М. Савчука, – слово, що звучить з естради, стало художнім носієм цінної морально-естетичної інформації.

Актори розмовного жанру фіксують проблеми життя суспільства, наближають їх на сцені до абсурду і гротеску, чим викликають сміх у глядача. А це найдієвіший засіб боротьби з недосконалістю світу.

Працюючи над творами «розмовного» естрадного жанру, студенти перш за все засвоюють основні правила й методику роботи з жанровими різновидами, втілення яких глибоко відмінне від жанру «літературного».

Естетична природа «літературної» і «розмовної» естради диктує пошук і застосування специфічних художньо-образних засобів. «Літературна» естрада має справу з «вічним», а «розмовна» – з актуальним на цю мить, «злободенним» і таким, що «швидко минає». Однак, як зазначає провідний спеціаліст у галузі естрадного мистецтва С. Клітін, хоча естрадні жанри і «приваблюють легкістю їх сприйняття завдяки відомому спрощенню структури твору, полегшенню його змісту і форми», ми не можемо не відзначити, що обрана тема може бути дуже вагома і значна<sup>1</sup>.

Слід зазначити, що теорію і практику естрадного мистецтва почали глибоко досліджувати лише з 2-ї пол. ХХ ст. в радянському культурному просторі. В українському їх досліджували значно менше, та й то на прикладі творчості окремих митців (А. Сова, естрадний дует Штепсель і Тарапунька, В. Дуклер, О. Попов, І. Шепелев та ін.). Сучасний стан «розмовного» жанру на теренах України репрезентовано статтями в окремих часописах. Тож методику роботи, теоретичні розробки з мовного виховання та професійного вдосконалення артистів розмовного жанру засновано на фундаментальній системі російської акторської школи.

В Україні організують майстер-класи на Всеукраїнському відкритому конкурсі молодих конферансьє на приз народного артиста України Івана Шепелева, що відбувається в Дніпропетровську раз на два роки. Провідні ролі «розмовників» на телеекранах відібрали колишні учасники КВН-команд, чії виступи не мають нічого спільного з професією. Часто-густо ці виступи далекі від моральності, в них переважають жарти на догоду невибагливому глядачеві.

<sup>1</sup>Клітін С.С. Эстрада. Проблемы теории, истории и методики. – Л., 1987. – С. 21.

Тому при підготовці майбутнього фахівця виникає потреба формувати його як особистість. Актор естрадного жанру – творець власного особливого духовного світу, в якому важливі його розум, почуття гумору, особиста позиція у ставленні до дійсності, мотивація сценічного висловлювання.

В методичній розробці здійснено спробу визначити сутність художньої специфіки слова в розмовних жанрах естради, розкрити його особливості через засоби і закони втілення жанру в контексті сучасних вимог до мистецької освіти.

## **РОБОЧА ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «РОЗМОВНИЙ ЖАНР НА ЕСТРАДІ»**

### **Мета і завдання дисципліни та її місце в навчальному процесі**

Курс «Розмовний жанр на естраді» є частиною загального курсу «Режисура естради і масових свят». Він профільний у фаховій підготовці студентів. **Мета** – теоретично й практично ознайомити студентів з методикою підготовки різноманітних естрадних номерів: розмовних і музично-розмовних, підготувати студентів до самостійної роботи в ролі артистів розмовного жанру в різноманітних культурно-мистецьких програмах.

Внаслідок вивчення навчальної дисципліни студент повинен:

#### **знати**

- історію розмовного жанру на українській естраді;
- специфіку роботи відомих майстрів розмовного естрадного жанру;
- регіональні особливості розмовного жанру на естраді;
- основні закони та принципи створення естрадних номерів розмовного жанру, основи композиційної побудови номера розмовного жанру;

#### **вміти**

- самостійно підготувати і виконати естрадний номер розмовного жанру;
- підготувати номер з виконавцем;
- донести до глядача ту думку, задля якої створено номер, вміло користуватись засобами сценічної виразності: гримом, костюмом, світлом, музичним оформленням.

#### **Мета проведення лекційних занять**

Ознайомити з історією та специфікою розмовного жанру на українській естраді.

### **Мета проведення практичних занять**

Студенти повинні здобути практичні навички для дальшої самостійної роботи над номерами розмовного естрадного жанру.

### **Завдання проведення практичних занять**

Внаслідок проведення практичних занять студенти повинні **знати**

– етапи підготовки розмовного естрадного номера;

### **вміти**

– підбирати репертуар згідно з природними артистичними даними виконавця;

– працювати над номером згідно з методикою втілення.

### **Програма навчальної дисципліни**

#### **I. Історія розмовного жанру на естраді (лекційний курс)**

1. Зміст, мета, завдання предмета. Що таке естрада.

2. Історія розмовного жанру в Україні (україномовні та російськомовні виконавці).

3. Особливості регіонального гумору. Розмовний жанр у діаспорі.

4. Фестивалі естрадного розмовного жанру в Україні.

#### **II. Виконання естрадного номера (практичні заняття)**

1. Драматургія естради та її особливість.

2. Концертний номер. Вимоги. Місце номера в концерті.

3. Мистецтво конферансу. Парний конферанс.

4. Специфіка естрадної словесної дії.

5. Робота з естрадним монологом. Монолог як вид естрадного розмовного жанру.

6. Музично-розмовні жанри.

7. Естрадна сатира.

8. Виконання естрадного номера (розмовний жанр).

#### **Самостійна робота**

1. Ознайомлення з комплексом вимог до естрадного виконавця.

2. Робота над естрадним номером розмовного жанру згідно з методикою втілення.

3. Опрацювання спеціальної літератури.

## **РІЗНОВИДИ РОЗМОВНИХ ЖАНРІВ НА ЕСТРАДІ**

«Які ж специфічні ознаки цих жанрів естрадного мистецтва? На мій погляд, – писав В. Ардов, – до них належать ті різновиди малих форм, в яких основним матеріалом і формою вираження теми, ідеї є слово; слово, організоване в драматичну форму, іноді пов'язане з музикою, танцями, різними елементами видовища (кіно... фокуси, акробатика, клоунські трюки і багато іншого)»<sup>2</sup>.

Ось визначення основних різновидів розмовних жанрів естради.

**КОНФЕРАНСЬЄ** – мистецтво ведення концерту й імпровізованої розмови або діалогу з глядацькою залюю. Розрізняють сольний і парний конферанс. Також існує інсценований конферанс. У своєму репертуарі конферансьє обов'язково має власний номер, найчастіше мовного жанру.

**МОНОЛОГ В ОБРАЗІ** – сольний виступ артиста, звернений безпосередньо до глядача. Найчастіше розповідь ведуть від «маски», тому найточніше визначення жанру – «естрадний монолог в образі». Найчастіше гумористичного або сатиричного характеру.

**ФЕЙЛЕТОН** – соціально-публіцистичний виступ, що виражає громадянську позицію артиста, його ставлення до того чи іншого актуального явища. Найчастіше виконують не в образі, а від особи артиста. Від монологу відрізняється громадським звучанням, масштабністю теми. У фейлетоні має бути аналіз явища, яке ми викриваємо, виявлення його коріння і вказано засоби, як його позбутися. Сьогодні фейлетон на естраді позбавлений пафосу і патетики, він не вказує на пряму. Він шукає

<sup>2</sup> Ардов В. Разговорные жанры эстрады и цирка (заметки писателя). – М.: Искусство, 1968. – С. 1. – 186 с.

ракурс, в якому явище стає особливо наочним. На естраді існують приклади інсценізації фейлетону.

**МУЗИЧНИЙ ФЕЙЛЕТОН** – містить в собі риси і монологу, і фейлетону, але з активним використанням музики у формі співу, гри на музичних інструментах, музичного супроводу. Дуже різноманітний за емоційним впливом – від ліричного до гнівно-публіцистичною. В музичному фейлетоні музика не лише доповнює текст, а й має драматургічно-визначальний характер. Однією з форм музичного фейлетону є фейлетон-мозаїка.

**СКЕТЧ** – маленька п'єска з багатьма дійовими особами, найчастіше сатиричного напрямку, з відомою схематичністю характерів персонажів як за типажами, так і за моделями поведінки.

**СЦЕНКА** – від скетчу відрізняється відсутністю сюжету. Найчастіше в ній позначено місце дії і задано запропоновані умовні обставини.

**ЕСТРАДНИЙ ДІАЛОГ** – ще умовніший, ніж сценка. Місце дії – запроновані обставини. Як правило, це реальний концерт. Відмітна особливість – насиченість тексту репризами.

**ЕСТРАДНЕ ПОБУТОВЕ ОПОВІДАННЯ** – як літературну основу використовують твір, не написаний спеціально для естради. Від художнього читання відрізняється тим, що артист завжди звертається безпосередньо в зал до глядачів від власної особи, розповідаючи історію, яку придумав письменник як випадок, що стався особисто з виконавцем.

**МІНІАТЮРА** – невеликий гумористичний, сатиричний, пародійний, ліричний твір для естради – від розіграного монологу до діалогу кількох дійових осіб. У строгому сенсі є не окремим жанром, а формою існування найрізноманітніших естрадних жанрів. Ця естрадна форма становить основу репертуару театру мініатюр.

**ПАРОДІЯ** – мистецтво перевтілення у відомих і популярних персонажів – від політичних лідерів до естрадних зірок. Незважаючи на часте використання в пародії комплексу виразних засобів (вокалу, гластики), а не тільки слова й акторської майстерності, всі пародії на естраді відносяться до

мовного жанру (за винятком синхроробуфонади). Розрізняють пародії портретні (на якусь конкретну особу) і пародії на соціально-суспільні явища (найчастіше така пародія набуває сатиричного характеру), на окремі твори мистецтва (наприклад, на конкретну театральну постановку), на штампи окремих видів мистецтва (наприклад, пародія на оперні штампи).

**БУРИМЕ** – жартівлива гра із залом, коли глядачі задають рими і теми, а артист миттєво імпровізує вірші на тему в точній відповідності заданим римами.

**РЕПРИЗА** – найрозповсюдженіший короткий розмовний жанр. У репризі дуже важливий *ефект несподіванки*, коли закінчення фрази не таке, якого очікує глядач.

**РЕПРИЗА ТЕАТРАЛІЗОВАНА** – розігрують як мініатюрну сценку. Часто це анекдот, який розігрують актори.

**РЕПРИЗА-КАЛАМБУР** – належить до різновидів реприз. Жарт, джерело якого полягає в обігруванні слів чи поєднань, що подібні за звучанням, але різні за значенням, і які створюють комічний ефект.

**РЕПРИЗА-ПАРАДОКС** – вид естрадної репризи, близької до каламбуру. Текст, в якому створюються умови для одночасного доказу істини і її хибності. Причому доведення істинності висловлювання неодмінно веде до визнання його хибності, і навпаки.

**РЕПРИЗА-ІРОНІЯ** – тип побудови репризи. Це коли висловлюють одне судження, а за словами розуміють інше, протилежне. В іронії завжди присутній *натяк*. Найбільшого ефекту натяку досягають не словом, а мовчанням, натяком на недозволене слово. Для естради це дуже важливий прийом.

**ІНТЕРМЕДІЯ** – комічна сцена чи музична п'єса жартівливого змісту, яку виконують як номер.

**КУПЛЕТ** – невеликий комічний, сатиричний, публіцистичний вірш (кілька рядків, коротка строфа), покладений на якусь нескладну мелодію. Завжди виконують серіями (кілька куплетів на одну тему), і він має рефрен (повторювані рядки). Як правило, виконують соло або дуетом.

**КОЛОМИЙКИ** – дворядкова народна пісня (співанка). Кожен рядок коломийки має чотирнадцять складів з обов'язковою цезурою після восьмого складу. Часто коломийки об'єднують у в'язанки. Вони не мають сталого змісту і залежать від уподобань виконавця та обставин виконання. Найбільше коломийки використовують у репертуарі представники розмовного жанру Західної України.

**ШАНСОНЕТКА** – пісенька грайливого, часом легковажного, мало пристойного змісту.

В репертуарі українських естрадних виконавців найбільше розповсюджений такий літературний жанр, як гумореска та байка.

**ГУМОРЕСКА** – невеликий віршований, прозовий чи драматичний твір з комічним сюжетом, відмінний від сатиричного твору легкою, жартівливою тональністю. Тут сміх постає у вигляді доброзичливої, емоційно забарвленої естетичної критики в дотепній, парадоксальній формі в аспекті морально-етичних критеріїв, що унеможливають цинізм.

**БАЙКА** – один із різновидів ліро-епічного жанру, невеликий алегоричний, здебільшого віршований твір повчального змісту, з яскраво вираженою мораллю.

Усі розмовні жанри в обов'язковому порядку вимагають від виконавця володіння акторською майстерністю. Це відбувається навіть у тих випадках, коли актор не розмовляє, а співає і рухається (як у деяких видах пародії). Тому всі без винятку розмовні жанри відносяться до ігрових естрадних жанрів.

А ось ще кілька різновидів естрадних жанрів, в яких також працюють розмовники.

**СИНХРОБУФОНАДА** – за зовнішніми ознаками дуже схожа на пародію. Але якщо в пародії (як різновиді мовних жанрів) артист пародіює весь комплекс виражальних засобів – мову, спів, пластику, – то в синхробуфонаді пародіюють тільки пластичну поведінку персонажа. Мова або спів у синхробуфонаді належать оригіналу пародії і найчастіше записані на фонограму, під яку виступає синхробуфоніст.

**ВЕНТРОЛОГІЯ** (черевомовлення) – цей жанр засновано на вмінні говорити без допомоги артикуляції губ, що створює враження, ніби слова вимовляє не одна людина, а кілька; найчастіше вентрологи виступають з лялькою, з якою артист веде репризний діалог, при цьому лялька «говорить» завдяки черевомовленню, а артист – своїм голосом; іноді, хоча й дуже рідко, вентрологи виступають з «мовцями тваринами»; при роботі над жанром потрібно дотримуватися особливої делікатності і почуття міри, щоб не виникало відчуття «цікавої патології».

**ІМІТАЦІЯ** (або звуконаслідування) – цей жанр слід відрізнити від різновиду тієї ж назви в розмовних жанрах; в оригінальних жанрах це саме імітація звуків, за допомогою яких створюються звукові картинки (наприклад, «Ранок у селі» – співають півні, мукає корова, чути голоси і т. д.); часто номери цього жанру виконують у формі «людина-оркестр», коли артист наслідує голоси і тембри різних інструментів оркестру.



## ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ АКТОРА ЕСТРАДИ

### ПРІОРИТЕТ АКТОРА НА ЕСТРАДІ

Актор-розмовник дає друге життя творові, який створив автор, показує його в дії, дає можливість його побачити і почути.

Виступ з виконанням якого-небудь художнього твору – це майже завжди виступ не від себе, а від якогось образу, який задав автор твору (виняток – автори-виконавці). Створити процес життя образу на сцені в присутності сторонніх може той, хто має специфічні здібності та професійне вміння. Тобто актор. **Принципової різниці між мистецтвом актора театру і мистецтвом актора естради немає.**

Еволюція художньої літератури і мистецтва відбувалася в напрямку поглиблення інтересу до прихованих боків життя людини. Тому цінність акторської творчості стали визначати глибиною проникнення у внутрішні, не помітні окові процеси духовного життя людини. Це характерно також для словесного виконавства на естраді.

Театр сформувався як вид мистецтва, що відображає дійсність у динаміці розвитку самого життя. Концертне виконавство залишилось в основному мистецтвом розповіді про окремі його фрагменти.

Якщо для створення найбільшого художнього ефекту театрові потрібна допомога суміжних видів мистецтв, насамперед образотворчого, то на концертній сцені їх набагато менше, а часом вони зовсім не потрібні. **Майстерність розповіді на естраді перебуває в руках самого виконавця.** Навіть якщо він звертається по допомогу до елементів образотворчого мистецтва, то все одно меншою мірою. Тому вся увага глядача сконцентрована на виконавцеві, а це підвищує його відповідальність перед ним.

### АКТОР У РІЗНОМАНІТНИХ ЖАНРАХ

Зіставмо сутність творчості і комплекс потрібних професійних якостей актора драматичного театру, актора

філармонічних концертних жанрів та актора естради в її двох формах – концертній і театральній.

Актор у театрі відтворює і проживає відтинки життя персонажа, насичені подіями. Здатність до такої творчої діяльності полягає в умінні володіти всім комплексом психофізичної акторської техніки. Публічність цього процесу полягає у вмінні забувати про пряме спілкування з глядацькою аудиторією, залишаючи діяти лише «контрольні канали зв'язку», що дозволяють зрозуміти, як глядачі сприймають хід дії.

У філармонічних жанрах концертної творчості актор розповідає про події, що колись відбувалися, і тільки якоюсь мірою про власні думки та переживання, тому правильно (за С. Клітіним) назвати його оповідачем. Комплекс професійних якостей актора-розповідача – яскраве образне мислення, що розкривається публічно, майстерність володіння різноманітними прийомами розгортання сюжету, змалювання персонажів і обстановки, багата мовна палітра виражальних (вокальних, пластичних) засобів. **Спілкування із залом актора-оповідача характеризується активністю каналу «артист – слухач» і досить стриманою діяльністю каналу зворотного зв'язку.** Тобто: розповідач і уважний глядач.

В естрадних концертних жанрах панує лірична сповідь або розповідь, що добре збереглася в пам'яті, учасником якої є ніби сам виконавець. Сповідь такого роду легко поєднується з театралізацією, тобто відтворенням за ходом розповіді окремих епізодів і митей буття. Театралізація на естраді здійснюється як засобом програвання цих митей, так і засобом умовного показу, натяку, зображення.

Відповідно **в естрадних жанрах актор стає розповідачем, що грає.** Тому поняття професіоналізму естрадного розповідача складніше і багатогранніше.

Тут синтезується комплекс акторських умінь вести ліричну розповідь-монолог, сценічно відтворювати фрагменти життя свого героя або ж, за потреби, умовно зображати їх, а також здатність виконавця до ораторського, музичного й інших видів мистецтва, і найголовніше – до активного спілкування із залом, коли постійно враховують зустрічні реакції.

Актор естрадно-театральних жанрів, який виступає в кабаре, мюзик-холі, театрі мініатюр, за своєю суттю гострохарактерний театральний актор. Окрім вказаного вище, він повинен віртуозно володіти технікою перенесення процесів спілкування з партнера на залу і назад, оскільки цього потребує специфіка естрадної драматургії. Слово тут інше, як у драматичному театрі: в ньому присутні різючість і репризність (реприза – фігура мови, яка полягає в повторенні звуків, слів, морфем, синонімів чи синтаксичних конструкцій. Вона посилює виразність висловлювання).

### ЛАКОНІЗМ І КОНЦЕНТРАЦІЯ ДІЇ

Розгляньмо специфіку акторського мистецтва на естраді.

Естрадний виконавець ні на хвилику не залишається поза колом уваги глядача. Він зазвичай до кінця номера присутній на майданчику.

Головне – що сам естрадний виступ потребує великої концентрації творчих зусиль для втілення художнього образу за якнайменшого ліміту часу. Актор протягом п'яти-десяти хвилин повинен створити «найбільший ефект». Це можливо, коли **актор досконало володіє лаконізмом як внутрішньої, так і зовнішньої техніки.**

В галузі психотехніки це означає вміти миттєво змінити об'єкти уяви, а також точно відчутти поетичну образність матеріалу. Якщо монологи, написані в розмовному жанрі, зазвичай побудовані наближено до реальної розповіді, сповіді і їхня життєва схожість базується на побутовій схемі мови, то літературний, особливо поетичний матеріал для художнього виконання являє собою значно сконцентрованіший, насичений поетичними смислами матеріал. Аскетизм зовнішньої форми виступу концертного виконавця обумовлений перш за все самою суттю цього виду мистецтва – розповіддю. Розповідачеві не потрібно (та й нема часу) оточувати себе подобою реальної обстановки, де відбувались події, про які йдеться, відтворювати театральними засобами образи осіб, що беруть участь у цих подіях. І обстановку, і дійових осіб буде змальовано вельми лаконічно – натяком, штрихом, деталлю. Тільки тоді не перерветься нитка розповіді, не буде загублено її надзавдання.

**Умови роботи естрадного актора змушують його якнайтісніше ущільнювати виступ, тобто вибирати найхарактерніше в жесті, міміці, мові.**

В естрадному театрі при виконанні ролі в мініатюрі також відсутня потреба до найменшої дрібниці відтворювати життєві процеси. Сценічне існування актора очищається від цілої низки побутових подробиць, воно гранично насичене концентрованим змістом основної дії, стиснуте й небагатослівне. **Актор вільний від потреби повного перевтілення і завжди має бути готовий до «виходу з ролі» для прямого звернення в залу:** такий прийом досить часто використовують в естрадному театрі.

Тож, крім лаконізму, є ще дві властивості концертності: пріоритет розповіді та особлива система спілкування.

Оскільки на концертній естраді художнє відображення життя відбувається в основному через розповідь, вміння володіти словом набуває головного значення.

Роль концертного виконавця – це роль співбесідника-лідера, що вміє примусити себе слухати, на час підкоритися виступові. Відповідно вміння впливати на глядача, вступати з аудиторією в пряме спілкування – це специфічне вміння, яким може не володіти актор драматичного театру, де найчастіше існує непряме спілкування із залом і її підсвідоме відчуття.

### СИНТЕТИЧНІСТЬ ЕСТРАДНОГО АКТОРА

Особлива специфічна якість концертного виконавця, що виступає в естрадних концертних жанрах, – синтетичність. Тоді для глядача ніби компенсується брак зовнішньої видовищності, відсутність театральних компонентів.

Для серйозних жанрів концертної творчості поняття акторської синтетичності – сплаву кількох умінь і не таке обов'язкове. Але володіння вокалом чи грою на інструменті дає змогу акторові-виконавцю використати це вміння (можна вставити музичний фрагмент, музичну «цитату»). Та зауважмо, що в мистецтві філармонійного спрямування найбільше цінується «чистота жанру», віртуозне володіння тільки одним видом, родом, часом навіть жанром мистецтва.

В естрадному жанрі синтетичність бажана. Пояснення дають витоки історії: скоморохи, жонглери, народні актори-умільці

завжди володіли кількома видами мистецтва. Мандруючи світом, актори не змогли б забезпечити собі потрібну кількість глядачів, якби виступали лише в одному жанрі. Аудиторія в мандрівних акторів завжди була збірною, тому доводилось включати до програми і слово, і дресуру, і акробатику, і спів. Щоправда, всі ці жанри чергувались, і такого актора не можна назвати синтетичним.

З дальшим розвитком підвищились естетичні критерії у всіх сферах мистецтва. І від естрадного актора стали вимагати однакового володіння піснею і танцем, причому в поєднанні. Спів перетворився на створення вокально-драматичної мініатюри. З'явилися і нові жанрові поєднання. Такий жанровий пошук пояснюється потребою не втратити аудиторії, інтерес якої підтримувався або ж частою зміною репертуару чи непересічних виконавців, або, виникненням нових жанрів.

Відомий естрадний співак Моріс Шевальє (1888–1972) розповідав, що він «ввів у свої пісеньки можливі акробатичні імпрізації, поєднавши таким чином танець і комічні елементи». Актор Іржі Сухі (1931; актор мюзиклу, комедії, драми; Чехія) використовував чаплінаду. З'явилися жонглери-розмовники (Лотар Лер, Німеччина), що супроводжували номер гумористичними коментарями, жонглери-музиканти (Анатолій Резніченко жонглював кульками і попадав ними по тарілках і барабанові, таким чином виконуючи партію ударних інструментів). Також відомі приклади поєднання пісні з танцем, розмовної інтермедії з пародіями. Разом з тим якщо поєднання виконавець не виправдовує, тоді воно залишає відчуття штучності.

**Поєднання жанрів для однієї особи можлива тоді, коли виконавець сильний в обох жанрах.**

#### ОСОБИСТІ ЯКОСТІ АКТОРА

На естраді велике значення мають особисті якості виконавця: **ерудиція, моральність, характер.** Вони визначальні. Естрадному акторові завжди слід тримати руку на пульсі Часу.

Для актора естради надзвичайно важливі культура й освіченість. Він сам на сам з глядачем, і його особистісний рівень швидко «вгадується». Він не має права бути нижче від глядача ні за культурою, ні за освіченістю. Інакше ніякі природні дані чи талант його не врятують.

Зазвичай актор естради не «прикритий» гримом. На естраду виходить особа – сучасник глядача. І навіть якщо актор залишається в якійсь ігровій «масці», то й тоді зала відчуває справжній, властивий саме цьому артистові громадянський темперамент.

Разом з тим звернімо увагу на те, що **естрадний характер виконавця майже ніколи не є справжнім характером актора. Сценічний, концертний, естрадний його варіант – це характер актора, що був підданий художній обробці, очищенню від деяких окремих якостей і властивостей.**

При щоденній сценічній трансформації обов'язково зберігаються ті притаманні акторові грані, риси, звички, що визначають його унікальність, неповторність, своєрідність. Приміром, трансформація людського характеру виконавця може бути уподібнена входженню актора в роль у драматичній виставі. Та безперервне спілкування актора естради з аудиторією стає ближче до поняття соціальної ролі.

#### СОЦІАЛЬНА РОЛЬ АРТИСТА ЕСТРАДИ

Соціальна роль – це поведінка, якої очікують від однієї людини інші при виконанні соціальних функцій у певному місці за певних обставин.

Роль професійного актора в соціальному розумінні неоднозначна. Його головна соціальна функція як митця має визначитися його авангардною роллю в процесі розвитку суспільства. Він – у центрі уваги, взірць для наслідування. Можна вважати, що соціальна роль актора складається з його світогляду, позиції громадянина, його політичної активності, моральності, професійної майстерності.

І в цій ролі він має перебувати не тільки на сцені, а й у побуті, у спілкуванні з глядачем, оскільки йому суджено бути відомим і пізнаваним.

Одна з особливостей професії актора – безперервна публічність. Він оточений полем колективної уваги, що збуджує і стомлює. Тому слід пам'ятати, що його поведінка в побуті стає еталоном у зоні моральності, у сфері естетики поведінки.

#### ЯКІСТЬ СМІХУ НА ЕСТРАДІ

Приступаючи до роботи над естрадним номером, слід звернути увагу на основні правила та вимоги.

1. Коли ви працюєте над твором, намагайтеся визначити «якість» сміху, який прагнете викликати у глядачів. Бійтесь сміху «взагалі», бо це означатиме ваше «непопадання в яблучко».

2. В основі смішного лежить **невідповідність**. Це не означає, що **всяка невідповідність** викликає сміх. Але все, що викликає сміх, – обов'язково приховує ту чи ту невідповідність. Часом це – невідповідність пропорцій; буває невідповідність характеру і вчинків, учинків і ситуацій, характеру й ситуацій... Якщо ця невідповідність об'єктивно не може зашкодити людині, вона комічна і викликає сміх. Така невідповідність становить основу будь-якого «сміхотворного вузла».

Смішний вигляд має манірність, красива поза, жест, коли вона не відповідає тому, як насправді людина діє і висловлює свої почуття.

3. Комізму досягають тоді, коли смішну історію розповідають серйозно, тому перша заповідь комічного актора – «будь серйозний».

4. Сміх сміхові – велика різниця. На естраді цього не має бути. Є сміх порожній, примітивний, як від лоскоту, бездумний і без смислу. Він не такий нешкідливий, як здається. Він привчає не думати, він не розвиває розумові здібності, не тренує почуття гумору.

5. Почуття гумору – це здатність розгледіти смішне, комічне в явищі, факті, характері, ситуації. Якщо людина має здатність висловити побачене у формі, зрозумілій і «заразливій» для інших, – тоді можна стверджувати, що твір мистецтва відбувся.

6. Гумор – вроджене почуття. Але воно піддається тренуванню, розвитку, і цим слід скористатися.

Смішне має два боки – гумор і сатиру. М'який і доброзичливий сміх приносить радість, викликає ніжність, розчулює. Він прийнятний і бажаний.

Є сміх, що знищує, бичує, разить. Це – сатира.

Коли позиція виконавця і гумор вступають у конфлікт з якимось негативним явищем дійсності – це сатира. Її треба тримати в чистих руках і користуватися в ім'я добра. Потрібно не впадати в сатиричний азарт, щоб не зашкодити добрим людям і добрій справі або не зашкодити добрим починанням.

## РОЛЬ І ОБРАЗ НА ЕСТРАДІ

### ЕСТРАДНІ РОЛІ

Розуміння ролі на естраді неоднозначне, воно має в собі чотири різноманітні засоби діяльності актора.

1. Виконавець, який виступає у філармонійному концерті з творами епічного чи ліро-епічного родів літератури, втілює роль близького до автора об'єктивного розповідача і не дозволяє собі ділитися зі слухачем власними почуттями та настроями.

2. В ліричній поезії і прозі виконавець постає перед аудиторією в ролі ліричного героя, що довірливо відкриває глядачам світ своїх переживань та почуттів.

3. Естрадні твори політичної чи громадянської тематики сатиричного чи гумористичного спрямування часто вимагають від актора стати *розповідачем*, що *грає*, тобто сам розповідач перебуває в ролі гранично близької до глядача людини з власним визначеним характером, ще й при цьому за допомогою лицедійства здатний зіграти, зобразити, означити образи дійових осіб, що трапляються в розповіді.

4. Актор, що грає в естрадних театрах мініатюр (театр-кабаре), взаємодіючи з партнером в обставинах п'єси, завжди готовий звернутися до глядача. Таку роль можна назвати **роллю естрадного персонажа**.

### СТРУКТУРА ЕСТРАДНОГО ОБРАЗУ

Беручи на себе роль, оповідача, що грає, або ліричного героя, виконавець ні на хвилину не виходить з образу дійової особи, зливається з ним настільки, що глядач ідентифікує особистість актора і персонажа-роль. Насправді всі особисті якості актора, що заважають втіленню ролі, на час виконання тимчасово «відключені».

Нагадаймо, що на **естраді відбувається якнайтісніше зближення соціальної й художньої ролей, а образ оповідача чи**

**ліричного героя – це відкорегований образ артиста.** Та й більшість творів естрадних жанрів автори створюють свідомо з розрахунком на ілюзію з тим чи з тим виконавцем. Така ілюзія завжди сприяє успіхові виконавця, котрий ніби виступає від власного імені, з власними спостереженнями, думками, почуттями.

#### ЕСТРАДНА МАСКА

Своєрідний прийом, коли актор створював образ ліричного героя на естраді, постійно виступаючи в гострохарактерному образі, раніше називали створенням «маски». Це поняття перейшло з клоунських жанрів циркового мистецтва і досить довго побувало на естраді.

Та віддаленіша ретроспектива «масковості» пов'язана з історією розвитку комедійного театру загалом. Свята Діоніса, середньовічні карнавали, комедія дельарте, скоморохування – під цими явищами розуміли лицедійство раз і назавжди визначених персонажів із закріпленими умовними характеристиками. Ніякого розвитку характеру бути не могло.

Глядачі із задоволенням приймали ці умови гри, тим паче, що приховування під маскою і даліше «викриття» виконавця часто було для оточення цікавою миттю дії.

Героїв комедії дельарте наділяли рисами характеру, які переходили з однієї вистави в другу.

Циркова клоунада здавна була схожа до карнавальних масок. Але характер маски мав ознаки «застиглої».

Комедійна розмовна естрада має ті самі витоки, вона спробувала себе в цирковій клоунаді і лише згодом намагалася вийти на власний шлях.

На давній естраді було багато прикладів статичної маски.

#### ЕСТРАДНИЙ ХАРАКТЕР

Якщо в цирковій проста, наївна дія є основою клоунади, то на естраді ріст особистісного первня актора, інтелектуалізація матеріалу, наближення естради до театру потребувати відходу від статичності «масковості», розширення обсягу створюваного естрадного характеру. Відомий російський актор А. Райкін починав під маскою Чапліна, а потім сформував образ сучасника,

який змінювався з роками, ставав парадоксальнішим і мудрішим. Тарапунька і Штепсель намагалися ускладнити образ своїх персонажів завдяки ускладненню літературного матеріалу. Такий «ріст матеріалу» був у В. Ільченка і Р. Карцева. Від маски суто провідниці відійшов А. Данилко, бо ця маска сковувала можливості артиста.

#### ОБРАЗИ ПЕРСОНАЖІВ ЕСТРАДНОГО ТЕАТРУ

В естрадному театрі основою є зрима дія, а не естрадна розповідь. В ньому є всі ознаки естради – пряме спілкування з аудиторією, художній лаконізм, відкритість майстерності.

Персонажі спілкуються між собою, одночасно співвідносячи це з глядацькою реакцією. Крізь сценічні образи проглядає ніби око самого виконавця, спрямоване то на партнера, то у залу.

До естрадно-театральних персонажів належать персонажі **МОНО-МІНІАТЮР**. Мономініатюри часто будують на дії з уявними персонажами, на монологіях-роздумах, монологіях-коментарях, звернених в залу. Основний герой мономініатюр має чітко виражений характер. Він не повинен асоціюватися з основоположним характером ліричного героя виконавця.

Головна особливість – спілкування з глядачем до кінця відбувається в рамках заданого характеру. Живе сприйняття реакції публіки, інтонаційні пристосування в тексті, навіть ставлення до екстремальних ситуацій на сцені і в залі – все це має відбуватися в образі.

Основні визначення образу, маски, індивідуальності:

<b>Образ</b>	це сценічний характер, близький виконавцеві
<b>Маска</b>	це личина, яку натягає на себе актор
<b>Індивідуальність</b>	як сам актор бачить і що бачить і як висловлює засобами мистецтва

Як літературну основу естрадного монологу можна використовувати і фейлетон, і розповідь, і притчу, і казку, і байку,

і поезію, словом, твори будь-якого жанру літератури. За умови, що їх перекладено мовою розмови, бесіди. В цьому і полягає суть майстерності актора естради, який робить твір своїм, об'єднує своєю індивідуальністю.

**Монолог «від себе»** –сповідальніший, дає можливості для більшого розкриття свого внутрішнього світу. Монолог «від себе» може бути сатиричний, викривальний. У його основі лежить фейлетон.

Якщо ви виконуєте такий монолог, не намагайтеся щось зображати, здаватися не таким, яким є в житті. Будьте самі собою.

**Монолог «в образі»** дає інші можливості: «відсторонитися» від зображеного персонажа. Актор не стає ним, а ніби показує його, залишаючись самим собою. «Монолог в образі» виконують від характерного персонажа.

Та хоч як би працював актор, головним залишається його індивідуальність, його позиція. І не декларована, а справжня. Чесність і щирість допомагає зробити глядача однодумцем.

Розгляньмо приклад роботи над естрадним монологом «Проба» Р. Солила, який передбачає *спілкування з уявними персонажами*. Його виконував на конкурсі молодих конферансьє студент Інституту мистецтв Іван Тимків.

Герой монологу – сільський режисер, що «пройшов науку» у виші, а опинився в селі, в холодному клубі, де про працю з професійними акторами не може бути й мови. Режисер «страждає» від недолугості акторів-аматорів, художника, які ніяк не можуть зрозуміти призначення високого мистецтва театру.

Саме на цьому конфлікті, коли режисер прагне високого мистецтва і постійно не розуміє й занурюється в побут, побудовано монолог.

Для роботи над твором, для того, щоб студент точніше зрозумів поставлені завдання, з викладачем спеціально виписали ремарки, які допомагали студентові точніше відтворювати в уяві глядача те, що той має «бачити».

Для візуального підсилення образу студент використав окуляри і вовняний шарф (у клубі завжди холодно!). Щоправда,

як деталі не використали взуття. Це мали бути гумові чоботи (сільська дорога, болото).

Акторська природа виконавця, на нашу думку, вдало «підіграла» характерові створюваного персонажа: скромність, делікатність, «мистецька одухотвореність» героя контрастували з режисерським напором та «невикоріцтованим» лемківським діалектом, чим викликали сміх глядача.

### **Роман Солило «Проба»**

*(ремарки – наше авторство)*

*Розглядає сценічну декорацію, яка зовсім не відповідає його вимогам. То розглядає зблизька, то відходить. Нарешті сердито.*

Художник, ти мені хочеш сказати, що то королівський палац, а не агітвагончик?

*Звертає увагу на акторів. Дослухається до тексту, до інтонації актора- Ромео, який кричить до Джульєтти, шаленіє від того.*

Слухайте, ви, звюзди! Ти, ти, Ромео! Хто так дівку кличе? Ти до неї кричиш, як бись мав поставити на промислову основу!

*Дивиться на актрису-Джульєтту, яка стоїть згорблена і не на тому місці, куди режисер наказав стати.*

А ти, Джульєта, груденята дай наверху й підступися ближче до мурлати. *Джульєтта виконує команду.* Так, добре, Джульєта, слова! *Джульєтта механічно і швидко щось каже.* Шо ти йому торочиш, як з калашникова, ти від любові маєш бути, як малощумна, й дусити, дусити з себе казане!

*В той час Ромео дивиться кудись вгору, руки запхав у кишені. Режисер звертає увагу на нього.*

Ромео, де ти за воронами заглядаєш? Руки з кишень повитягуй, доки будеш робив ревізію? *Ромео відповідає, що не знає, що робити з руками.* Як, не маєш де рук подіти? Художник, принеси йому пачку, ней руки поскладає!

*Автоматичне звертання до художника в залі, який має підсилити сцену світлом.*

Світло!

*Зі світлом все гаразд... Можна продовжувати наступну сцену.*

Джюльета, дивися вділ: впів – на небо, впів – на сільраду. Вії мають бути тяжкі й зболені. *Очевидно, актриса якось не так дивиться. Тобто не в образі.* Я тобі зара дам, як в молодій наркоманки, ти!

*Сцену можна продовжувати далі.*

Келішок з вином! *Але актриса відпила зі склянки і почала кривитися.* Шо кривишся, шо кривишся? *Відповідає режисерові, що вода хлорована.* Вода з хлоркою? Навари на другий раз компоту з румбамбару.

*Все. Сцена не вдається. Режисер у розпачі. Актори ніяк не справляються з ролями. Потрібно їх ще раз переконати, що театр – це високе мистецтво. Переконує емоційно, на власному прикладі.*

Товариші, ви собі не можете ніяк вкласти до серця, шо театр – то є страшенна мука, то є пережиття. Я п'ять літ пліснів над книжками, а дипломну писав запертий від жінки й дитини, вибачте на слово, в клозеті.

*Трохи заспокоївся, щоб продовжити далі.*

Ромео зобачив Джюльету...

*Знову бракує світла. Кричить до освітлювача.*

Світло, світло!!! То має бути так, як би ти дивився на зварку. Тебе разить в очі.

*Нарешті бачить актрису, яка встигла злізти з балкона. Шаленіє.*

Джюльета?!! Ти чоґо злізла на діл?!!

*Джюльетта відповідає, що їй поморочиться в голові, що їй закачує.*

Як то тебе закачує?!! Запхай сірку в зуби і вйо на свої банта!

*Очевидно, під сценою сидить оркестр. Режисер дає команду грати.*

Музика! Музика, наперає, наперає – страшенний глум. Ніц нема, й но – бовх, бовх! Якби хто постуком бив по тімені. Й бубен, бубен, бубен!!!

*Оркестр грає так, як треба. Можна звернути увагу на героїв. До Ромео, щоб викликати в нього відповідний емоційний стан. А Ромео чує в грудях жаґу, чує потребу, бо буде мав жінку з доброго місця... Він мало не пороздирає собі груди!!!*

Є наґода... *Тут в тексті «проскакує» досвід власного сімейного життя, що не дає йому самому сповна реалізувати творчі задуми.*

Але, то знов любов: тебе квапить й точить сумнів, бо обсядуть діти й будеш припертий в хаті, й ніц не будеш чув і видів, айно «пісю, каку, гаму».

Відважуйся!

*До музикантів. Емоційно.*

Й музика! Музика! Смалить по бубнах як скажена!

*Раптом бачить Джюльетту, яка в таку важливу мить починає гикати.*

Джюльета, шо ти розгикалася? Запий водою!

*Джюльетта запиває, але режисерові нема часу довго чекати. До Ромео.*

Ромео лізе на пльонтро. Лізе, лізе. *Бачить, що він може звалити реквізит.* Важай, шоб тобі фікус на голову не впав! *Фікус не падає. Можна лізти далі.* Рука лапає за поруччю.

*Очевидно Ромео в брудних чоботях, бо летить болото.*

Не закидай так ноґами, бо мені болото на голову хляпає! *Нарешті доліз. Слова! Режисер чекає поцілунок. Поцілунок не такий.* Як цілуєш?!! Хто так цілує?!! Ти йй носом мало ока не вибив! Цілувати треба так, аби штучні зуби повилітали!

*Джюльетта ніяк не реаґує на поцілунок.*

Джюльета, а ти чоґо сидиш як матка серед бджолів, роби тим часом йому на карці зажими! *Джюльетта мляво обнімає.* Шо ти як та нещипана?!! *Тут падає на сцену склянка.* Знов келішок на краю поставили.

Ромео, злізай й вимачай з підлоги воду! *Ромео почав злазити, перечепився об декорацію і, шоб не впасти, вчепився за Джюльеттину спідницю. Режисер дивиться на Джюльетту.*

Джюльета, шо ти збіліла як одностайне полотно? *Вона відповідає, що Ромео вчепився за її спідницю.* Ромео завісився тобі на спідницю? Пусти йй спідницю.

*Кричить всім у залі. Драбину! Драбину, бо ся потовче!* *Хтось відповідає, що старий Піпак забрав у сільраду.* Як старий Піпак забрав? То клюбна!

*Дивиться на Джюльетту, вона дуже кричить.*

Джульєта, тримайся за гумки!!! Чого верещиш, чого верещиш, як та спуджена?!! *Ромео падає.*

Курда баля, впав!!!

*Видно, Ромео впав невдало, на голову.*

Дурню капроновий, видко, не всіх глупих война забрала. Хто тебе вчив на голову падати?

О, то карамболю, хороба, наробилося!

Ніц, ніби до червоної крові не дійшло, з носа й но біла капає...

На останній репліці виконавець виходив з образу. Знімав окуляри й усміхався до глядачів. Мовляв, ось така історія...

**При виконанні таких естрадних ролей з монологамі потрібне часткове зовнішнє «перевтілення».** Це манера мови, пластики, міміки. Характер героя проявиться в костюмі, але з обов'язковим дотриманням меж естрадності. Часто повного театрального костюма не потрібно. До нього додаються лише окремі деталі (головний убір, окуляри), або ж костюм трансформується за ходом дії. Часом використовують накладну перуку і накладки, з'єднані з бутафорськими деталями обличчя (ніс, лоб, вуха). Надягання відбувається по-різному. Іноді на очах у глядача відкритим прийомом, коли актор на мить іде за куліси чи заглядає в розріз закритої завіси. Ця швидка трансформація повністю відповідає малим формам драматургії завдяки їхній нетривалості та через жанрові особливості (гротеск, буфонада).

**Естрадна комедійність – гумор, сатира – передбачають не побутову правдоподібності, а можливість художнього перебільшення, навіть абсурдності в костюмі, гримі, реквізиті.**

Монолог в образі персонажа, чий характер не дуже відхиляється від характеру самого актора, потребує від нього інших, м'якших фарб.

Прийом монологу-діалогу з уявним партнером також часто використовують на естраді. Передбачається, що цей партнер ніби навіть вступає у словесне спілкування з основним персонажем. Глядач, звісно, не чує уявних реплік партнера, але тим цікавіше їх вгадувати за текстом-відповіддю монологу самого героя. Так само глядачі вгадують репліки персонажів естрадного монологу «Проба».

Природа естрадного мистецтва інша, ніж театрального. **Перевтілення теж має бути легке, ненав'язливе, таке, щоб крізь особу персонажа весь час просвічувалася особа виконавця.**

#### СКЕТЧ, СЦЕНКА

Скетч – це та сама п'єса, його структура підлягає загальним законам драматургії.

В роботі над скетчем перед режисером постають ті ж завдання, що й при постановці драматичної вистави: треба визначити і виявити через гру акторів тему й ідею, сформулювати надзавдання, визначити запропоновані обставини, подієвий ряд і т. ін.

З іншого боку, скетч – суто естрадний жанр. Це завжди номер у програмі або окремий виступ акторів. Тому він підкоряється законам естрадного номера.

При постановці скетчу режисерові потрібно поєднати психологічну достовірність, опрацювання внутрішнього життя актора з дуже умовною і лаконічною формою. Але умовна форма направляє актора в русло показу, а не до глибокого проживання ролі. Тому ці два складники потрібно вміти поєднати. Інакше, якщо цього не зробити, то в одному випадку вийде кривляння й награвання, в другому – відхід до «цінностей психологічного театру».

**Тож головне при постановці скетчу – органічний синтез театру й естради.**

Скетч також можна назвати театралізованим анекдотом, оскільки сюжет завше спрощений, а тема однопланова. Та найчастіше такі сценки «розмальовуються» репрізизними текстами.

Скетчів «на всі часи» не буває, вони актуальні й злободенні.

#### ДІАЛОГ НА ЕСТРАДІ

Актор стикається з діалогом на естраді в тих випадках, коли сцени із п'єс втілюються в концертному виконанні і коли існує твір, розрахований на кількох виконавців і спеціально написаний для естради за всіма законами жанру. Кожен з таких діалогів має свої особливості й різні засоби існування.



На естраді, як і в театрі, воно відбувається також за четвертою стіною, хоча самі сцени з вистав зазнають деяких змін, які диктує концертна естрада.

**У спеціально створених естрадних мініатюрах й інтермедіях діалог партнерів має інший характер: кожна репліка спрямовується на дві адреси: партнерові і глядачеві. Крім того, існує миттєве перемикання дії з партнера на залу й назад.** Важливі і дійові погляди, демонстративні (для зали), зовнішні пристосування (мізансцени, обігрування предмета і т. ін.). Сприймання і реакція глядачів також входять до партитури дії героїв, які вони враховують. Глядач стає ще одним партнером виконавців.

Від виконавців вимагають точності побудови структури діалогу.

#### РЕПРИЗНИЙ ДІАЛОГ

Поняття естрадної репризи, як правило, характеризується лаконічним жартом, влучним словом, словесним каламбуром. Реприза завжди розрахована на безумовну, загальну й таку, що швидко виникає, реакцію аудиторії (найбільше – на сміх). Репризного характеру набувають і діалоги в сатиричних дуетах і парному конферансі.

Репризність діалогу полягає, зокрема, у використанні пауз, що дають можливість аудиторії не тільки сприйняти, а й відреагувати на жарт, на дотепний драматургічний хід у діалозі. Партитура естрадної ролі будується так, що ці, потрібні для успіху твору, паузи виправдовуються внутрішнім життям персонажа, його мовчазними реакціями.

Трапляються такі діалоги, які перебиваються репліками того чи іншого партнера, які він адресує залі. Ці репліки ніби коментують дію, або за їхньою допомогою персонаж радиться із залом, шукає підтримки. Такі звертання можуть бути й без реплік (поворот голови, мовчазне прохання).

З прийомів дотепності в репризі слід звернути увагу ось на що: помилкове протиставлення, логічну несумісність, безглузду деталізацію, змішання.

Скетчі, сценки, діалоги найчастіше виконує сатиричний дует – дует конферансьє, актори, що не працюють в жанрі конферансу. Як правило, виникає усталена естрадна пара, чію основу репертуару становлять скетчі, сценки й діалоги (Р. Карцев і В. Ільченко).

РЕПРИЗА – невід’ємна властивість розмовних жанрів. Вона може перебувати всередині монологу, парного конферансу, її можна розіграти як маленьку сценку, вона може звучати в куплеті або ж у музичному фейлетоні. Реприза може існувати самостійно у вигляді репліки від конферансьє, часом поза контекстом.

Справжня реприза – це в першу чергу гра розуму, що знаходить вияв у грі слів. Коли глядач чує добру репризу, він перш за все цінує в ній цікаву думку, подану за допомогою гри слів, несподівану, з цікавим поворотом, з дотепним поєднанням слів.

Реприза:

– це в першу чергу вербальна комічна мить у виступі артиста естради;

– навіть поєднуючись з іншими жанрами в мініатюрі, вербальний складник у репризі головний;

– провідними прийомами побудови репризи є: каламбур, парадокс, натяк, подвійне тлумачення, навмисне спотворення афоризму, доведення думки до абсурду, помилкове підсилення.

Реприза потребує дотримання закономірностей її темпоритмічної побудови, в чому *провідна роль належить паузі перед ударною реплікою.*

ЕСТРАДНИЙ ФЕЙЛЕТОН – це виступ на актуальну тему. Це сатиричне ставлення автора і виконавця до явищ суспільно-політичного життя. Він має в собі публіцистичний початок, але його створюють спеціально для виконання на естраді.

#### ПАРОДІЯ

**Види пародії на естраді:**

– на особистість (актор, політичний діяч і т. ін.);

– на мистецьку подію (вистава, фільм і т. ін.);

– на політичне чи суспільне явище (реклама, передвиборча кампанія і т. ін.);

- на соціальні й побутові явища (робота міської влади і т. ін.);
- на мистецькі штампи (балет, опера і т. ін.).

Естрадна пародія – це завжди театралізований номер, бо в ньому актор використовує арсенал акторського мистецтва: діє з урахуванням пропонованих обставин, створює характер і характерність у слові, пластиці, співі, спілкуванні і т. д.

Пародія – не просто імітація чи наслідування, а перш за все ставлення актора (гумористичне чи сатиричне) до особи чи явища, яке пародіює: критикує, піджартує, висміює, схвалює чи навпаки.

Пародія завжди перебуває *навколо* об'єкта зображення, а не являє собою цільну імітацію. Тобто це карикатура, дружній шарж, ескіз, рисунок, що нагадує оригінал. І в цьому ми прочитаємо ставлення до оригіналу.

На естраді існує *літературна пародія, сатирична пародія. Пародія як дружній шарж, приміром*, вимагає поваги до оригіналу (добра усмішка, а не злий сміх).

**Об'єкт пародії має бути відомий більшості глядачів, бути популярним.**

Розповсюджена також *пародія на стиль виконання*.

У пародії на особистість рідко копіюють весь комплекс рухів, жестів, одягу, зовнішності, ходи, манери мовлення і т. ін. Тому глядачі успішно сприймають прийом перебільшення якоїсь окремої риси, який назвімо *принципом окарикатурювання*. Основні прийоми:

- гротеск, заснований на перебільшенні; вибудовувати таку пародію можна тільки на послідовному і неодноразовому повторі гротескових прийомів, оскільки одноразове застосування сприймається як награвання. Систему прийомів глядач сприймає як умову гри;
- применшене окарикатурювання; це навмисне применшення, коли підкреслюють другорядні й незначні моменти поведінки персонажа;
- неприродний темп; це деформація дійсності. Прискорення чи заповільнення рухів надає їм ненормального темпу, внаслідок чого стає найдієвішим засобом досягнення комічного ефекту.

## БУРИМЕ І КУПЛЕТИ

Обидва жанри на естраді можна об'єднати за формальною прикметою: вони репрезентовані у віршованих формах.

**Буриме** – літературна гра, що виникла в паризьких салонах у XVII сторіччі.

Жанр цілком вибудовується на імпровізації, тому часто з буриме виступають артисти-конферансьє.

Перш за все буриме – не просто імпрровізаційне творення віршів на задані рими. Вміння робити це на публіці – не означає володіти цим жанром. Номер не відбудеться, коли немає гри артиста з глядачами. Тільки тоді, коли в залі весело, коли глядачі переконані, що це акт спільної творчості – номер відбувся.

Будь-яке буриме починається зі вступного слова, далі актор відбирає римовані слова, адже бувають рими невдалі, важкі для імпрровізації. Рими актор відбирає жартома, з веселими коментарями, часто влаштовуючи аукціони найкращих рим. Цим самим він визначає тему майбутньої імпрровізації. Бажано, щоб тема перегуквалася з темою концерту, з номером, після якого йде буриме. Також важливо, щоб вона була гуморстична чи сатирична, а тому рими, що «ведуть» до драматизму, трагедійності, слід одразу відкидати. Вони можуть зіпсувати святкову атмосферу.

Буриме – це демонстрація досить унікальних здібностей, і складання вірша «на ходу» можна назвати трюком. А трюк завжди викликає захоплення.

По суті, народжений на очах глядача вірш має стати репризою, яка завжди викликає одну реакцію – сміх. От чи розумною вона буде, чи розкриє якусь тему – це залежить від загальної культури артиста.

Загалом актори, що прагнуть спробувати працювати з буриме, повинні добре знати світову поезію.

На жанр буриме рідко натрапляємо на естраді, оскільки він унікальний.

На теренах української естради таким даром володіє народний артист України Іван Шепелев.

Спілкуючись з ним, ми написали йому кілька рим і попросили створити вірш (рими виділено курсивом). Ось що написав за кілька хвилин Іван Васильович:

Коферансьє, він на сцені *доцент*,  
Хай маю сьогодні російський *акцент*,  
Але ж я актор, актор – не *професор*,  
З вашою римою я мов *агресор*.  
Хай слухають риму у віршах *студенди*,  
Усмішки ваші – мої *дивіденти*,  
Сьогодні мистецтва у нас *інститут*,  
Тут все про естраду і *керамбуд*,  
Треба всього по-справжньому *вчитися*,  
Навіть навчитися добре *женитися*.  
Сьогодні у мене весела *роль*,  
а рима ваша – це мій *пароль*,  
Я сам собі і актор, і *директор*,  
Редактор віршам і навіть *коректор*,  
Я вже казав, що на сцені – *актор*,  
Червоний над римою, як *помідор*,  
Навіщо мені прикраси і *грим*,  
Бував я всюди – Париж і *Рим*,  
І всюди до мене привітна *сцена*,  
Сатира зубаста бува, як *гієна*,  
Я б звіршував: план і *конспект*,  
Рядки ваших рим – це мій *проспект*,  
І хай дивується *викладач*,  
Я рими, не грошей у вас *вимагаєч*.  
Естрада – це поетичний *театр*,  
Складаю вірші, як складають *контракт*.  
А думки бувають тяжкі, як *куліса*,  
На серці тягар – на душі *завіса*,  
Так хай допоможе мені *мікрофон*  
Зробити поезії *марафон*,  
Щоб щиро мені усміхався *зал*,  
Хоч в голові – приміський *вокзал*,  
Всі ці слова, як *декорація*,

В поезії Божа бува *навігація*.  
Сьогодні для мене студент – *глядач!*  
А я виступаю як *позивач*,  
Я все це можу сказати на *біс*,  
Бо Україна у нас не *Туніс*,  
Хай будуть у вашій душі *овації*,  
Я, може, відчую десь *модуляції*,  
Для мене в залі ви – мій *партнер*,  
Я лише артист – не *революціонер*.  
Граю словами, мов у *преферанс*,  
Ось і готовий у віршах *конферанс*,  
Життя – це злагоди *атмосфера*,  
Все інше – це маячня, *біосфера*.  
Конферансьє, він завжди *режисер*,  
А наші проблеми, як *масажер*,  
Життя – це прем'єра, не *репетиція*,  
Хай буде така у віршах *композиція*.

Чому ми відносимо куплет (*коломійку*) до мовних жанрів?

Музика в куплеті має прикладне значення. Головний виразний засіб куплету – це гостре слово, що викликає сміх: від легкої іронії до сатири і навіть сарказму.

Куплети (часом і коломійки) відображають явища сучасного життя, фокусують увагу на важливих моментах. А вплив на глядача підсилює музичний супровід.

Куплети можна поділити на кілька видів: побутові, розважальні, соціально-публіцистичні, політичні.

Як підказує практичний досвід, в одному заході виконують шість–сім куплетів, після яких слід обов'язково робити паузу (спілкуватися з глядачем). Далі можна міняти і тему, і музичний супровід.

Основний момент театралізації в куплеті – створення характеру, маски.

#### КОНЦЕРТНИЙ КОСТЮМ

Костюм – перший емоційний удар концертного номера.

Костюми можуть бути й побутові, але з елементами театралізації. Якщо костюм не виправданий характером, жанром чи «маскою» естрадної ролі, то його оригінальність перетворюється на оригінальність, і це створює негативний ефект.

### СПІЛКУВАННЯ В ЕСТРАДНИХ НОМЕРАХ

Мова в естрадних номерах лексично спрощена, насичена простими поняттями.

Оскільки виконавець естрадного номера постає на сцені реальною особою, яка розповідає і чекає реальних відгуків на свій виступ, виникає процес взаємного спілкування, особливий ступінь близькості. «Потрібно одразу встановити контакт з глядачами, спілкуватися з ними, як з добрими друзями і знайомими». Це один з головних складових при виконанні естрадних розмовних номерів. Позиція «добрих друзів» заохочує виконавців до відкритості почуттів, відвертості, довірливості.

Позиція глядача в цьому разі передбачає відкриту реакцію: бурхливі оплески, безпосередність, нестриманий сміх.

Інтерес глядача до актора часом знижує вимогливість до нього. Якщо глядач симпатизує акторові, то він може прощати йому навіть сценічні огріхи.

### ПОЧАТОК НОМЕРА. ВИХІД НА ЕСТРАДУ

Запропоновані обставини перед виходом на сцену: склад аудиторії, загальний настрій сьогодні, місце номера в програмі, успіх чи невдача попереднього артиста. У всіх випадках виконавець будує свій вихід по-різному, щоб зацікавити залу.

Характер появи: зовнішній вигляд є своєю візитівкою, що атестує особистісний рівень, смак, майстерність. Образ естрадного персонажа має проявлятися одразу. За час, поки актор займе своє місце на естраді, глядачі мають зрозуміти, що їх очікує, який жанр виконуватимуть.

За цей час виконавець має вловити настрій зали, зрозуміти її реакцію на анонсування його номера (прийняла зала чи ні), як потрібно в такому разі починати номер. Усі ці підсвідомі «операції» відбуваються за кілька секунд. Але саме вони закладають підвалини контакту із залом.

Анатолій Коні (відомий юрист початку ХХ ст.) писав: «Завоювати увагу глядачів – перший відповідальний момент... – найскладніше... Перші слова мають бути надзвичайно прості, доступні, зрозумілі і цікаві (мають відволікти, зачепити увагу). Цих “гачків”, що чіпляють може бути дуже багато: щось несподіване, якийсь парадокс, якась дивина».

Практичний досвід виробляє вміння буквально на льоту при виході на естраду визначати «температуру» концерту, «клімат» глядацької зали, сприймати «температурні коливання» після кожного попереднього виступу. Відгуки на номери (напружена тиша, сила і тривалість овацій) свідчать про загальний настрій зали.

### КОРЕГУВАННЯ НОМЕРА

Актор, що виступає на естраді, має бути добрим психологом. Вміння вгадувати настрій аудиторії засновується і на досвіді, і на врахуванні обставин, що склалися цієї ж хвилини. Актор повинен володіти навичками витонченого сприйняття зворотних реакцій аудиторії, миттєвого опрацювання цієї інформації і, відповідно, корегування свого виступу.

Концертні виступи біля ресторанних столиків вимагають від виконавця постійної готовності до непередбачуваних обставин, непередбачуваних реакцій (це залежить від рівня культури аудиторії). Все залежить від уміння поводитися в обстановці такого концерту.

Актор не повинен виходити на «коефіцієнт» спілкування, за якого можливі зворотні реакції на зразок «випийте зі мною» і т. ін.

### Ні в якому разі не слід надто загравати з публікою.

### ФАКТОР ЧАСУ В НОМЕРІ

Актор-розмовник має секунду-дві для зупинки в номері навіть у непередбачуваному місці, якщо є реакція зали або ж для відновлення ослабленого контакту з аудиторією.

Актор читецького жанру на естраді підпорядкований структурі мови й організації тексту автора, і такі зупинки небажані.

**Від дотримання рамок і меж вільний конференс.** Він передбачає використання розмовної імпрізованої мови або ж її ілюзії. Таку мову жорстко не регламентують. Якщо для успіху концерту потрібно затримати увагу публіки на 2–3 хвилини, щоб перебудувати її настрій після невдалого номера або підготувати до сприйняття зовсім протилежного жанру, то конференсьє має право розпорядитися цим часом самостійно.

#### **ФУНКЦІЇ ВЕДУЧОГО І КОНФЕРАНСЬЄ**

Ведучий – це інформатор, конференсьє – розмовник-інтермедист.

Частину їхньої діяльності можна співвіднести з обов'язками редактора і режисера. За відсутності цих служб від них залежить кінцевий варіант програми концерту.

#### **СКЛАДАННЯ ПРОГРАМИ**

Процес складання програми – це пошук оптимального варіанта за черговістю психологічних установок аудиторії на сприйняття концертних номерів. Різноманітність, сполучуваність, контрастність – такі закономірності, враховуючи які, можна знайти найкращий варіант розташування номерів у програмі того чи того концерту.

**РІЗНОМАНІТНІСТЬ.** Навіть однорідні за жанром твори організовують так, коли кожен твір якоюсь помітною якістю змісту чи форми відрізняється від сусідніх.

**СПОЛУЧУВАНІСТЬ.** Є жанри, що не можуть сусідувати в програмі. Естрадна пісня легкого змісту не може йти перед серйозним фортепіанним твором, як і після читецького номера на матеріалі класичної літератури недоречний виступ з ексцентричним танцем.

У такому разі конференсьє повинен перебудувати програму.

**КОНТРАСТНІСТЬ.** Це засіб, після якого можна швидко організувати увагу зали після попереднього номера. Якщо номер ішов у швидкому темпоритмі, тоді потрібно перекрити цей темпоритм вищим або ж привернути увагу глядача несподіваним спокоєм, зібраністю, глибиною виконання.

#### **ІНФОРМАЦІЯ ПРО НОМЕР**

Це точні дані про номер, потрібні для його повноцінного сприйняття. Інформація про нього і обсяг залежать від тематики і жанру концерту, рівня популярності того чи того артиста та популярності самого твору, наявності чи відсутності друкованої продукції, врешті, емоційного стану глядацької зали.

Інформація має бути вичерпна, з лаконічною формою подачі.

Почесні звання, повні імена і по батькові часто зайві, заважають створенню емоційного настрою і сприйняттю номера.

#### **ЕМОЦІЙНА НАЛАШТОВАНІСТЬ ГЛЯДАЧА**

Конференсьє зобов'язаний підтримувати постійний позитивний тонус глядацької зали. З миті появи його як «господаря» на сцені всі турботи про глядача зосереджуються в його руках. Для академічного ведучого, що не володіє мистецтвом розмовника, це завдання складніше.

У передачах «Жарт у понеділок» Горст Лейн (Німеччина) нагадував масовика-витівника. Він розігрував лотерею, визначав асистентів, які потім задавали акторам запитання, брали в них інтерв'ю.

Конференсьє формує у глядача конкретну установку на сприйняття номера. Кожен номер вимагає: перебудування каналів сприйняття і засобу спілкування, взаємного особистісного налаштування виконавця і публіки, жанрового налаштування.

Короткочасність номера диктує свої поправки до законів сприйняття. У глядача мало часу на орієнтування в жанрі, стилі і змістові мініатюри. Тому слід «домовитися» про умови гри. Слід налаштувати аудиторію відповідно ще до появи виконавців. Засоби: побудова тексту, характер виходу на естраду, відповідна емоційна наповненість, особистісне ставлення до номера, який виконуватимуть.

Навіть у ведучого, котрий не імпрізує, є можливості для такого налаштування. Сигнал до підготовки до правильного сприйняття – «подивіться, послухайте, співає, танцює...» Атестація виконавця – «наш молодий, наш гість, артист театру,

легенда естради...» Жанрове налаштування – «жартівливий танок, сцена з трагедії, лірична поезія...»

Часом задля ефекту несподіванки зала сама здогадується про жанрову належність твору.

#### КОНТРОЛЬ ЗА ХОДОМ КОНЦЕРТУ

Починається з визначення номерів програми. Однак номери бувають незнайомі (часом слабкі) і порушують хід концерту.

Тоді терміново перебудовують програму, конферансьє міняє виконання власних концертних реприз, монологів інтермедій, змінює темпоритм концерту.

Є. Шапіровський називає такі ситуації «штормом».

#### ВЛАСНИЙ НОМЕР КОНФЕРАНСЬЄ

Цей номер сприяє утвердженню конферансьє як актора, виявляє його творче вміння і талант (буриме, куплети, пародії). Також він сприяє підтримці потрібного позитивного тону в залі.

#### ПРОФЕСІЙНІ ВИМОГИ

Природні дані – розум, чарівність, почуття гумору, приємна зовнішність, акторські дані.

Культура, освіченість, начитаність.

Школа драматичного актора з поправкою на естрадний засіб спілкування з публікою.

Літературне обдарування й досвід.

Знання соціології і психології. Тримання руки на пульсі Часу.

## ХАРАКТЕР РОБОТИ НАД НОМЕРОМ

1. Перш ніж розмовляти з глядачем, ви маєте знати, що спонукало вас до розмови. Спробуйте як відправний пункт створити для себе ніби **передслово**. **Не можна ні з того ні з сього починати діяти. Слово – це дія і вплив.**

2. Слова зі сцени мають бути вашими словами, тобто висловлювати ваші почуття і думки. Вам повірять, коли ви казатимете правду. Ви можете подумки вставляти в монолог слова, що допомагають вам. Вони дають можливість в паузі продовжувати думку, не обривати підтекст.

3. Зверніть увагу на фінал номера. Сучасній естраді притаманне обривання думки, щоб глядач сам додумав і зробив висновки.

4. Фінал важливий, бо в ньому сфокусовано те, з чим глядач піде від вас.

5. У поєднанні слів «словесна дія» слід робити наголос на другому складі. Тому що слово – ваша зброя. І ним ви дієте на глядача.

## ХУДОЖНЯ СПЕЦИФІКА СЛОВА ТА ВИДИ МОВНОЇ ХАРАКТЕРНОСТІ В РОЗМОВНИХ ЖАНРАХ

Ігрова природа естрадного мистецтва висуває такі професійні вимоги до психофізичного «оснащення» актора розмовного жанру: схильність до лицедійства, володіння розвиненим почуттям гумору, особливим даром підмічати, переробляти і втілювати комічне.

Для створення сценічного образу (маски) артистові потрібні розвинута уява, реактивність і акторська мобільність, що дозволяє швидко, прямо на очах у глядача, трансформуватися з образу в образ, працювати в стиснутих часових рамках естрадного номера, за якнайменшого застосування допоміжних засобів (бутафорії, гриму, костюма і т. ін.).

Часто артист естради для виконання номера використовує мовну характерність. Концепція використання розмовних жанрів різних типів мовної характерності як основного ігрового механізму у створенні художнього образу (маски) має свої специфічні особливості:

1. Артиста естради найменше цікавить психологія існування конкретного образу. Найбільше його приваблюють ігрові можливості використання характерності для створення певного психотипу персонажа, позначення його соціального статусу, виявлення належності до певного прошарку суспільства, сходинки ієрархічної драбини.

2. Мовна характерність на естраді передбачає ретельний відбір варіантів мовної просодики (просодика – система фонетичних засобів – акценти, мелізми, тембр, мелодика, ритм, інтонація і т. ін.), що дозволяє кількома найвиразнішими рисами

обумовити й охарактеризувати потрібний для розкриття тематики номера типаж.

3. Ескізність використання елементів мовної характеристики дозволяє глядачеві самостійно домалювати, «дофантазувати» образ. Процес гри і відтворення, вгадування персонажа не як особистості, а як феномена, загальнозначущого явища приносить глядачеві естетичну насолоду і будить його уяву, приносячи заслужений успіх артистові та його номеру.

4. Основою мовної характерності стає саме «комічне опрацювання слова», яке є обов'язковою властивістю, що лежить в основі професійності естрадного актора розмовного жанру.

### ВИДИ МОВНОЇ ХАРАКТЕРНОСТІ В НОМЕРАХ РОЗМОВНОГО ЖАНРУ

**Види мовної характерності, які можна використати в роботі над номером (за М. Смирною<sup>3</sup>)**

<b>Дикційна характерність</b>	Дикційні недоліки (стигматизми (шиплячі, свистячі), ротацизми (картавість), ламбдацизми (звук Л), різні види артикуляційних трансформацій (Володимир Пушкар «Танці»)
<b>Діалектна характерність</b>	Зміна літературних наголосів, орфоепічні, діалектно-лексичні і ритмомелодійні відмінності (естрадні монологи в образі Ганьки Полуцанцевої артиста Романа Солила)
<b>Акцентна характерність</b>	Особливості вимови голосних і приголосних, стійка мелодика в конструкціях речень, фіксовані наголоси, властиві тій чи тій мові (в монологіях від представників інших національностей)
<b>Темпоритмічна характерність</b>	Форми мовної аритмії: скоромовка (тахіталія), заповільнення (брадилалія), заїкання (логоневроз)

<sup>3</sup> Смирнова М. В. Художественная специфика слова в разговорных жанрах эстрады. Стратегия речевого обучения артистов и режиссеров эстрады: автореф. дисс. по искусствоведению, спец. 17.00.01. – СПб., 2011. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://cheloveknauka.com/hudozhestvennaya-spetsifika-slova-v-razgovornyh-zhanrah-estrady-strategiya-rechevogo-obucheniya-artistov-i-rezhisserov-es>

<b>Вікова характерність</b>	Дитяча мова (переважання фальцетного способу фонації і головного резонування, поверхове, неглибоке дихання, відсутність голосових півтонів, дикційна та лексичні неточності, словотворчість та ін.). Стареча мова (сповільнена, паузи, задішка, відсутність польотності звуку, погіршення якості дикції, рухливості частин артикуляційного апарату, підвищення гучності)
<b>Голосова характерність</b>	Використання елементів просодичної структури: висота і сила звуку (динамічний діапазон), тривалість, тембр голосу, а також інтонаційно-мелодичні зміни
<b>Паралінгвістичні прояви (невербальні засоби)</b>	Зітхання, сміх, схлипування, гикавка, позіхання, покашлювання та інші звуки, супутні мові
<b>Лексико-стилістична характерність</b>	Особливості побудови фраз, неправильні слововживання і постановка наголосів, морфологічна гра, звернення до стійких ідіоматичних (ідіоматика – сполучення слів із переосмисленим компонентом, що не зазнали трансформацій) виразів, сленгу, професіоналізмів, насичення мови «словами-паразитами»
<b>«Мова» тварин, птахів, предметів, казкових істот</b>	Мовні побудови і трансформації до звуків, що імітують природні звуки і шуми, голоси тварин і птахів

## ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ В РОБОТІ НАД ЕСТРАДНИМ НОМЕРОМ

### Естрадний монолог:

- відмітна особливість естрадного монологу – його виконання від імені персонажа (маски);
- естрадний монолог завжди виконують від першої особи;
- крізь маску виконавця має проявлятися особистість актора;
- маска завжди актуальна, тому найвдаліші естрадні маски створюють на основі спостереження за типовими рисами сучасного життя, сучасної людини;
- перевтілення в естрадному монолозі неповне, актор, як правило, працює «з деталлю»;
- в роботі режисера з автором слід виділити дві специфічні особливості: по-перше, монолог завжди пишуть для конкретного актора, і в зв'язку з цим текст потрібно «підганяти» під нього; по-друге, робота над текстом триває після прем'єри номера;
- естрадна побутова розповідь відмінна від монологу тим, що він може бути написаний не від першої особи і мати певну кількість дійових осіб;
- побутова розповідь – це естрадний жанр, його не слід змішувати з художнім словом;
- якщо побутову розповідь, не написану спеціально для естради, виконують як естрадну, в манері виконання має бути закладено прикмети виконання естрадного номера, має бути вибудовано пряме спілкування актора з глядацькою залюю.

### Сценка, скетч, діалог:

- скетч грають без декорацій, з мінімумом реквізиту;
- сюжет скетчу умовний, в ньому розкривають одну локальну тему, часто сатиричного характеру; побудова тексту репризна, і часто сюжет служить ніби виправданням репризної побудови тексту;



- специфічна особливість режисури скетчу – вміння добитися від виконавців поєднання психологічної достовірності існування й умовності характерів, котрі являють собою естрадні маски;
- тема скетчів завжди актуальна і злободенна;
- скетчі на класичній літературній основі мають успіх у глядача лише тоді, коли вони перегукуються з проблемами сьогодення;
- один з найосновніших прийомів у роботі режисера з акторами в скетчі – апеляція виконавців до зали, яка стає ніби посередником між акторами;
- естрадна сценка і діалог мають спрощенішу драматургічну побудову, аніж скетч; тут може бути відсутній сюжет, а лише позначене місце дії; в естрадному діалозі часто відсутнє місце дії, яким є сам концерт; у цьому разі основа естрадного діалогу – його насиченість репризами; типовим є естрадний діалог, який складається з обміну репліками-репризами, часто на теми, не пов'язані між собою.

#### **Естрадний фейлетон:**

- естрадний фейлетон як літературний жанр зберігає риси і прийоми фейлетону газетного, але створюють його спеціально для виконання з естради;
- відмітною його прикметою є публіцистичність, що відрізняє його від естрадного монологу;
- йому надають форми висловлювання власної позиції з приводу того чи того явища;
- допускає використання кількох тем, що перегукуються;
- музичний фейлетон має стосунок до розмовних жанрів, бо слово в ньому має головну роль;
- роль музики у фейлетоні-мозаїці суттєвіша, оскільки головний прийом – це контрастне зіставлення музичних тем, що підсилює музичну драматургію номера;
- інсценований фейлетон, як правило, має в собі сюжетний початок, що дозволяє виконавцеві виступати в образі (масці).

#### **Пародія:**

- пародія на естраді має кілька різновидів, тому слід точно попасти в «піджанр» номера;

- в пародії завжди присутня висока міра театралізації;
- важливо, щоб у пародії було висловлено ставлення пародиста до об'єкта пародії;
- сатиричні пародії часто відображають суспільно-політичні явища й події;
- в пародії як дружньому шаржі має проявлятися повага до оригіналу;
- якість пародійного номера залежить від того, наскільки професійно володіє пародист виразними засобами жанру артиста, якого пародіює;
- оригінал пародії має бути відомий широкому загалу глядачів;
- в пародійному номері мають розкриватися не тільки зовнішні манери, а й внутрішня неспроможність об'єкта пародії, що часто виражено в прийомі окарікатурування;
- пародію на естраді створюють, як правило, прийомом перебільшення деяких деталей характеру, манери поведінки і мови об'єкта; тут важливі випуклі й яскраві впізнавані деталі, а не подібний натуралістичний портрет.

#### **Буриме і куплети:**

- буриме – швидка публічна імпровізація на задані глядачами рими і теми. Обов'язковий складник майстерності артиста – вміння не просто імпровізувати вірші, а й включати в гру глядачів;
- куплет – це розмовний жанр естради, оскільки головна роль належить слову;
- куплети поділяємо на: політико-сатиричні, соціальні, побутові, розважальні;
- куплет має просту форму побудови, він завжди дохідливий, афористичний і простий;
- основний елемент театралізації в куплеті – створення маски куплетиста;
- при створенні нового номера основним завданням режисера є створення куплетів (робота з автором), пошук маски виконавця і, якщо це дует, – визначення і досягнення конфліктного існування в куплетній парі;

– куплетна пара – це завжди поєднання контрастних масок (оптиміст – песиміст, скептик – резонер);

– куплетист завжди виграє, коли самостійно здійснює музичний супровід або ж коли виступає з концертмейстером чи живим оркестром. Він може також спілкуватися з ними;

– для куплетиста небажано використовувати фонограму.

#### **Конферанс:**

– конферанс – це мистецтво імпровізованого спілкування з глядацькою залюю, що відрізняє його від ведучого;

– основною формою конферансу є довірлива бесіда з глядачами;

– конферанс ділиться на сольний, парний, інсценований;

– режисерська робота з конферансьє зводиться перш за все до педагогічного складника за винятком підготовки власного номера, де роль режисера основна;

– режисерові належить важлива роль в знаходженні маски конферансьє, в інсценуванні конферансу, у визначенні конфлікту в конферансній парі;

– режисерська робота з артистом-конферансьє включає створення «домашніх заготовок», які імпровізаційно виявляють себе при веденні концерту;

– провідною функцією конферансьє є інформація;

– важливою функцією конферансьє є створення святкової атмосфери, розкриття теми концерту;

– конферансьє – це посередник між артистами і глядачами, тому одна з його провідних якостей – пристосування до аудиторії;

– важлива професійна якість конферансьє – його громадянська і моральна позиція;

– термін «пропоновані обставини» має на естраді подвійне тлумачення: як склад і реакція глядацької зали, так і власне пропонована розповідь, монолог і т. ін.; потрібно виробляти навичку постійної зміни образу розповідача і співрозмовника;

– конферансьє часто режисер концерту, особливо збірного, для цього йому потрібні режисерські навички; також слід бути готовим до «провокації» глядацької зали;

#### **Характерність мови в естрадному номері:**

– основним ігровим механізмом виконавської майстерності артистів розмовних жанрів естради є використання різноманітних видів мовної характерності, що дозволяє найповніше розкрити суть номера, відтінити важливу грань в характері створюваного персонажа, «загострити» глядацьке сприйняття;

– застосування елементів мовної характерності відрізняє скрупульозний відбір, продуманість і виправданість; в межах одного номера кілька видів мовних особливостей, як правило, не використовують;

– для повноцінного використання елементів мовної характерності при втіленні сценічного образу (маски) від артиста естради потрібні специфічні навички пародіювання, імітації і звуконаслідування; вміле володіння голосомовленневою виразністю, різноманітними нюансами артикуляційних, дикційних, звуковисотних і темпоритмічних трансформацій.

#### **Отже, що саме слід знати, починаючи роботу над естрадним номером:**

– естраді близький театр Брехта, бо на сцені артист існує в «мистецтві зображення»;

– головна умова існування на естраді – відсутність четвертої стіни;

– естраду цікавить типове в індивідуальному;

– актор естради створює характер, але він виражений однією яскравою рисою, що виявляє найсуттєвіше в характері;

– якщо у співвідношенні типового й індивідуального театр акцентує на індивідуальному, то естрада – на типовому;

– образ на естраді гіперболізований, позбавлений нюансів і тонкощів, відтінків і півтонів. Він побудований на загостренні, яскравому підкресленні якоїсь однієї риси, одного боку. Він визначає «таких людей», а не «таку людину»;

– в естрадних жанрах актор – це «розповідач, що грає»;

- актор повинен досконало володіти лаконізмом як внутрішньої, так і зовнішньої техніки;
- умови роботи естрадного актора змушують його якнайтісніше ущільнювати виступ, тобто вибирати найхарактерніше в жесті, міміці, мові;
- актор вільний від потреби повного перевтілення і завжди має бути готовий до «виходу з ролі» для прямого звернення в залу;
- актор може поєднувати жанри тоді, коли він сильний в обох жанрах;
- естрадний характер виконавця майже ніколи не є справжнім характером актора. Сценічний, концертний, естрадний його варіант – це характер актора, що був підданий художньому опрацюванню, очищенню від деяких окремих якостей і властивостей;
- «образ оповідача» в художньому виконанні залежить від автора твору, «образ» розмовника на естраді зафіксовано раз і назавжди, незалежно від автора;
- естрадна комедійність – гумор, сатира – передбачають не побутову правдоподібність, а можливість художнього перебільшення, навіть абсурдності в костюмі, гримі, реквізиті;
- перевтілення в образ має бути легке, ненав'язливе, таке, щоб крізь особу персонажа весь час просвічувалася особа виконавця;
- у спеціально створених естрадних мініатюрах й інтермедіях діалог партнерів має інший, аніж у театральній виставі, характер: кожна репліку спрямовано на дві адреси: партнерові і глядачеві;
- ні в якому разі не слід надто загравати з публікою;
- на естраді велике значення мають особисті якості виконавця: ерудиція, моральність, характер.

## ПІСЛЯМОВА

У мистецтві розмовного жанру в українському культурному просторі сьогодні відбуваються певні зміни. До 2014 року можна було вважати, що збірні концерти відходять в минуле, а саме в них був запитуваний жанр конференсу, розмовні номери. Концерти стали переважно «зірковими», вони перемістилися із затишних концертних залів на стадіони, палаци спорту. Оскільки їхня аудиторія налічує по кілька тисяч глядачів, то про довірливе спілкування ведучого з глядачами не може бути й мови.

Щоправда, конференс перемістився не тільки на телебачення, а й у нічні елітні клуби, де роль конференсу в них часом виконують й діджеї. І тут знову можна казати про культурний рівень, про манеру, про освіченість ведучого і т. ін.

Повернімося до життя держави після Революції Гідності.

Бойові дії в зоні АТО сьогодні, як ніколи, потребують духовної і моральної підтримки наших бійців.

Такою підтримкою стають збірні концерти, з якими артисти виступають на передовій та у військових шпиталях перед бійцями. Ведення, конференс, номери розмовного жанру – обов'язковий складник культурно-мистецьких заходів.

Приміром, артисти Харківської філармонії компонують програму з вокальних, інструментальних номерів, номерів від майстрів ілюзії (фокуси). А об'єднує програму ведучий-конференсьє Роман Байрактар. На запитання, що саме він виконує, актор відповів: «Все... Без гумору дуже тяжко!!!»

## ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Які вам відомі різновиди розмовних жанрів на естраді?
2. В чому полягає пріоритет актора на естраді?
3. Розкрийте сутність актора в різноманітних жанрах (концертна і театральна форма).
4. Схарактеризуйте особистісні якості актора.
5. В чому полягає соціальна роль артиста естради?
6. Як ви розумієте лаконізм і концентрацію дії в акторському мистецтві на естраді?
7. В чому полягає синтетичність естрадного актора?
8. Які засоби діяльності актора на естраді?
9. Розкрийте структуру естрадного образу.
10. Що таке естрадна маска?
11. Що таке естрадний характер?
12. Які образи персонажів естрадного театру?
13. Розкрийте особливості скетчу, сценки.
14. Схарактеризуйте діалог на естраді.
15. В чому особливість репризного діалогу?
16. Що таке реприза?
17. Що таке естрадний фейлетон?
18. Схарактеризуйте пародію та її види.
19. Розкрийте особливості буриме і куплетів.
20. В чому полягає специфіка спілкування в естрадних номерах?
21. Проаналізуйте функції ведучого і конферансьє.
22. Розкрийте закономірності при складанні програми.
23. Схарактеризуйте якість сміху на естраді.
24. Розкрийте характер роботи над номером.
25. Які види мовної характерності в розмовних жанрах?

## ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Г. Серьезное и смешное. Полвека в театре и на эстраде / А. Г. Алексеев. – М.: Искусство, 1972. – 309 с.
2. Ардов В. Е. Разговорные жанры на эстраде / В. Е. Ардов. – М.: Советская Россия, 1968. – 80 с.
3. Ардов В. Е. Разговорные жанры эстрады и цирка: заметки писателя / В. Е. Ардов. – М.: Искусство, 1968. – 183 с.
4. Артисты Харьковской областной филармонии выступили перед бойцами АТО [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://filarmonia.kh.ua/artistu-harkovskoy-filarmonii-vustypili-pered-boycami-ato/>.
5. Артоболевский Г. В. Художественное чтение / Г. В. Артоболевский. – М.: Просвещение, 1978. – 238 с.
6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
7. Богданов И. А. Постановка эстрадного номера: Учебное пособие / И. А. Богданов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2013. – 331 с.
8. Богданов И. А. Драматургия эстрадного представления / И. А. Богданов, И. А. Виноградский. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. – 424 с.
9. Богданов И. А. Художественная структура эстрадного номера и основные методологические принципы его создания: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / Богданов Игорь Алексеевич. – СПб., 2005. – 38 с.
10. Боров Ю. Б. Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия / Ю. Б. Боров. – М.: Искусство, 1970. – 269 с.
11. Виккерс Р. Б. Юрий Тимошенко и Ефим Березин / Р. Б. Виккерс. – М.: Искусство, 1982. – 244 с.
12. Герасимова О. А. Импровизация шоумена: учеб. пособие / О. А. Герасимова. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. – 128 с.
13. Герасимова О. А. Мастерство шоумена: учеб. пособие / О. А. Герасимова. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. – 192 с.
14. Германова М. Эстрадный номер: (Разговорные жанры эстрады). – М.: Сов. Россия, 1986. – 96 с.

15. Грин М. Я. Публицист на эстраде : заметки эстрад. драматурга / М. Я. Грин. – М. : Искусство, 1981. – 156 с.
16. Дземидок Б. О комическом : Монография / Б. Дземидок ; Пер. с польск. – М. : Прогресс, 1974. – 223 с.
17. Ершов П. М. Сочинения : в 3 т. / П. М. Ершов ; Предисл. В. М. Букатова, А. П. Ершовой. – Т. 1 : Технология актерского искусства : сборник / Рос. открытый ун-т ; Предисл. В. Топоркова. – М. : Горбунок, 1992. – 286 с.
18. Жарков А. Д. Социально-культурные основы эстрадного искусства : история, теория, технология. В 2 Ч. / А. Д. Жарков. – М. : МГУКИ, 2004.
19. Вечера рассказа / Сост., общ. ред., коммент. С. Дрейдена; Предисл. И. Андроникова / А. Я. Закушняк. – М. : Искусство, 1984. – 343 с.
20. Каган М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 439 с.
21. Клитин С. С. История искусства эстрады : учеб. для студ. вузов / С. С. Клитин ; С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства. – Санкт-Петербург : Издатель Е. С. Алексеева, 2008. – 446 с.
22. Клитин С. С. Эстрада. Проблемы теории, истории и методики : Учеб. пособие для театр. ин-тов и вузов искусств / С. С. Клитин. – Ленинград : Искусство, 1987. – 190 с.
23. Кнебель М. О. Слово в творчестве актера / М. О. Кнебель ; под общ. ред. Н. М. Горчакова. – М. : Искусство, 1954. – 152 с.
24. Конников А. П. Мир эстрады / А. П. Конников. – М. : Искусство, 1980. – 272 с.
25. Коралли В. Ф. Сердце, отданное эстраде : Записки куплетистов из Одессы / Лит. обраб. Л. Г. Булгак. – М. : Искусство, 1988. – 207 с.
26. Корчагина Е. Эстрада и телеэкран : диалектика взаимоотношений // Телевизионная эстрада : [сборник статей] / М-во культуры СССР, ВНИИ искусствознания ; ред.: Ю. А. Богомолов, А. С. Варганов ; рец. М. Л. Таривердиев. – М. : Искусство, 1981. – 246 с.
27. Кристи Г. В. Воспитание актера школы Станиславского / Г. В. Кристи. – М. : Искусство, 1978. – 164 с.
28. Кузнецов Е. М. Из прошлого русской эстрады : исторические очерки / Е. М. Кузнецов. – М. : Искусство, 1957. – 368 с.
29. Кузнецова О. О разговорном жанре на телевидении // Телевизионная эстрада : [сборник статей] / М-во культуры СССР, ВНИИ искусствознания ; ред.: Ю. А. Богомолов, А. С. Варганов ; рец. М. Л. Таривердиев. – М. : Искусство, 1981. – 246 с.
30. Кукуруза Н. В. Мастерність ведучого : навч. посіб. / Н. В. Кукуруза. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2010. – 176 с.
31. Лурье А. С. Концерты и жанры концертной деятельности / А. С. Лурье. – М. : [б.в.], 2005.
32. Набатов И. С. Заметки эстрадного сатирика / И. С. Набатов. – М. : Искусство, 1957. – 152 с.
33. Нариси української популярної культури / За ред. О.Гриценка ; Український центр культурних досліджень, Інститут культурної політики, – К., 1998. – 760 с.
34. Покровский Б. Интонация // Аркадий Райкин в воспоминаниях современников / сост. Е. А. Райкина ; ред.-сост. Л. Михайлова. – М. : Астрель, 1997. – 397 с.
35. Раззаков Ф. И. Тайны шоу-бизнеса / Ф.И. Раззаков. – М. : Эксмо-Пресс, 2001. – 415 с.
36. Русская советская эстрада : очерки истории : в 3 т. / отв. ред. Е. Уварова. – М. : Искусство. – Т. 1: 1917-1929. – 1976. – 406 с.; Т. 2: 1930-1945. – 1976. – 415 с.; Т. 3: 1946-1977. – 1981. – 527 с.
37. Савчук М. Український гумористично-сатиричний календар-альманах / Микола Савчук. – Коломия : Вік. – 400 с.
38. Смирнова М. В. Художественная специфика слова в разговорных жанрах эстрады. Стратегия речевого обучения артистов и режиссеров эстрады: автореф. дисс. по искусствоведению, спец. 17.00.01. – СПб., 2011. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/hudozhestvennaya-spetsifika-slova-v-razgovornyh-zhanrah-estrady-strategiya-rechevogo-obucheniya-artistov-i-rezhisserov-es>.
39. Сорок пять лет на эстраде. Фельетоны. Статьи. Выступления. / Н. П. Смирнов-Сокольский. – М. : Искусство, 1976. – 384 с.
40. Солдатов А. М. Современная молодежная эстрада / А. М. Солдатов. – М. : Постскриптум, 2001.
41. Станиславский К. С. Собрание сочинений : В 8 т. – Т.1: Моя жизнь в искусстве / ред. тома Н. Д. Волков; подгот. текста и прим. Н. Д. Волкова и В. Р. Канатчиковой. – 1954. – 515 с.; Т.3: Работа актера над собой. Ч.2: Работа над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика / ред. тома В.Н. Прокофьев; подгот. текста, вступ. ст. и прим. Г. В. Кристи. – 1955. – 502 с.
42. Топорков В. О. О технике актера / В. О. Топорков. – 2-е изд., перераб. – М. : Всероссийское Театральное Общество, 1959. – 104 с.
43. Уварова Е. Д. Эстрадный театр : миниатюры, обозрения, мюзикхоллы (1917-1945) / Е. Д. Уварова ; ВНИИ искусствознания. – М. : Искусство, 1983. – 320 с.
44. Утесов Л. О. Спасибо, сердце! Воспоминания, встречи, раздумья / Л. О. Утесов. – М. : Всероссийское театральное общество, 1976. – 478 с.

45. Шапировский Э. Б. Конферанс и конферансье / Э. Б. Шапировский. – М. : Искусство, 1970. – 129 с.
46. Шапировский Э. Б. Образы и маски эстрады / Э.Б. Шапировский. – М. : Сов. Россия, 1976. – 119 с.
47. Шароев И. Г. Многоликая эстрада. За кулисами кремлевских концертов / И. Г. Шароев. – М.: Вагриус, 1995. – 416 с.
48. Шведерский А. С. О некоторых особенностях воспитания и обучения студентов младших курсов музыкально-речевой эстрады // Актуальные проблемы воспитания актерских и режиссерских кадров эстрады в вузе: сборник научных трудов. – Л. : ЛГИТМиК, 1987. – С. 33–34.
49. Шифрин Е. З. Театр имени меня : книга о Ефиме Шифрине и его необыкновенных приключениях в мире эстрады / Е.З. Шифрин. – М. : Конец века, 1994. – 256 с.
50. Штокбант И. Р. Современные проблемы высшего образования артистов эстрады // Диагностика и развитие актерской одаренности : Сб. науч. трудов / Отв. ред. Колчин Е. Е., Рождественская Н. В. – Л. : ЛГИТМИК, 1986. – С. 79.
51. Эстрада без парада: Сборник / Сост. Баженова Т.П. – М. : Искусство, 1990. – 447 с.
52. Эстрада России: XX век: Энциклопедия / Отв. ред. Е. Д. Уварова; Ред. кол.: Ю. А. Дмитриев, О. А. Кузнецова, С. М. Макаров, А. Е. Петров; Государственный институт искусствознания. – М.: Олма-Пресс, 2004. – 864 с.
53. Эстрада: что? где? зачем? : статьи, интервью, публикации / [отв. ред. Е. Уварова]. – М. : Искусство, 1988. – 350 с.
54. Эфрос Н. М. Записки чтеца / Н.М. Эфрос. – М. : Искусство, 1980. – 248 с.
55. Яхонтов В.Н. Театр одного актера / В.Н. Яхонтов. – М. : Искусство, 1958. – 456 с.
56. Яшкин В.К. На полпути от эстрады к театру / В.К. Яшкин. – М. : Госконцерт, 1995. 1 Клитин С.С. Эстрада. Проблемы теории, истории и методики. – Л., 1987. – С. 21.