КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І.К. КАРПЕНКА-КАРОГО

Кафедра кінорежисури і кінодраматургії

ЛЕЛЕКА Марія Євгенівна

ІДЕЙНО-ТЕМАТИЧНИЙ АНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ. ЕЛЕМЕНТИ ХУДОЖНЬОЇ СТРУКТУРИ. АРХІТЕКТОНІКА. КАТЕГОРІАЛЬНИЙ АПАРАТ.

Наукова робота студентки 5-го курсу

кіно-теле драматургів

 на здобуття звання магістра

Київ – 2012

План

Вступ…………………………………………………………………………………..1

1. Тема, як категорія……………………………………...…………………………..3

1.1.Трактування значення терміну «тема»…………………………………...3

1.2. Взаємозв’язок теми і епохи вибраного твору…………………………...5

1.3. Практичне застосування терміну «тема» на прикладі аналізу художніх творів……………………………………………………………………………9

1.4. Визначення теми твору, що знаходиться в процесі написання……………………………………………………………………...17

1.5. Розробка теми, як оцінки соціальних зв’язків…………………............21

2. Ідея, як категорія………………………………………………………….............24

2.1. Ідея, як усвідомлення необхідності напрямку розвитку теми……...…25

2.2. Аналіз ідеї на прикладі художнього твору……………………………..27

3. Наскрізна дія, як категорія……………………………………………….............30

3.1. Наскрізна дія і предмет боротьби……………………………….............30

4. Конфлікт і протиріччя, як категорії……………………………………………..32

4.1. Взаємозв’язок конфлікту і протиріччя………...………………………..32

4.2. Формування конфлікту в художньому творі. Категорія «інтерес»………………………………………………………………………33

4.3. Співвідношення конфлікту і протиріччя в художньому творі……………………………………………………………………………35

4.4. Суспільне протиріччя та соціальний інтерес, вироблення їх оцінки драматургом………………………………………………...………………...44

5. Тлумачення терміну «сюжет»…………………………………………………...48

5.1. Взаємозв’язок сюжету і змісту художнього твору, відмінність між ними…………………………………………………………….……………...48

5.2. Конфлікт і протиріччя в сюжеті………………………………………...51

6. Тлумачення терміну «подія»…………………………………………..………...53

6.1. Подія, як ставлення до факту і його оцінка…………………….............54

6.2. Цілепокладання, як центральний момент творчого процесу………………………………………………………………………...58

6.3. Визначення події у літературному творі……………………………….60

7. Предмет боротьби, як категорія…………………………………………………65

7.1. Структура інтересу, як засобу вибору предмету пошуку-домагання……………………………………………………………………...67

8. Предмет, теорія та метод ідейно-тематичного аналізу…………...……………70

Висновок……………………………………………………………………………..75

Список використаної літератури…………………………………………………...79

**ВСТУП**

Тема моєї дипломної роботи «Ідейно-тематичний аналіз художнього твору». Під художнім твором будемо розглядати будь-який літературний твір: сценарій, фільм, п’єсу, роман, повість, вірш. Тобто, будь який твір, який можна проаналізувати через п’ять основних елементів художньої структури: тему, ідею, наскрізну дію, конфлікт і протиріччя. Саме ці п’ять основних елементів я хочу розглянути у своїй роботі, як основні п’ять категорій, за допомогою яких можна дати найповнішу критичну оцінку художнього твору з точки зору його художньої цінності, актуальності, глибини, недоліків та переваг, і при цьому бути максимально об’єктивним і уникати особистісних вподобань чи претензій до твору, властивих кожному критику, які часто підносяться ним, як об’єктивні факти.

Це одна із причин, чому я вибрала саме цю тему для диплому: спробувати вивести на основі вже відомих фактів, написаних різними авторами, єдину систему категорій, які були б прийнятними для більшості працівників галузі кіно- і літературного мистецтва, та полегшували спілкування та взаєморозуміння між представниками різних галузей, зокрема кіно (режисери, кінокритики, сценаристи, драматурги, редактори, рецензенти і т.д.) На сьогоднішній день єдиної такої системи немає. Точніше, вона є, але мало хто знає про неї, і ще менше людей вміють нею користуватися. В результаті виникає плутанина. Для прикладу можна навести ситуацію, коли людина, тримаючи ложку в руках, запитує у інших: що це? Хтось каже, що це – виделка, хтось, що це – ніж, а хтось називає ложку лопаткою для омарів. Та насправді це просто ложка. Не більше і не менше, як її не називай. Це образна модель того, що я спостерігала у галузі кінознавства, два роки пропрацювавши редактором на кіностудії. У сценаристів, а найгірше – у кінокритиків, редакторів, та рецензентів, відсутнє єдине розуміння, наприклад, терміну «Тема». Кожен читав різних авторів, кожен розуміє щось своє під цим словом. В результаті люди говорять про різні речі, називаючи їх однією назвою. Вихід із цієї ситуації – єдине розуміння елементів художньої структури, яке дозволяє підходити до аналізу будь-якого художнього твору з точки зору п’яти основних елементів (тема, ідея, наскрізна дія, конфлікт, протиріччя) та їх єдиного тлумачення критиком.

Сутність проблеми – це відсутність єдиної теоретичної бази, розуміння основних понять, тлумачення яких відрізняється у різних авторів. У своїй роботі я хочу спиратися, зокрема на таких авторів, як Виготський, Холодов, Столович, Гулига, Сахновський-Панкеев, Халізев, Костилянець, Єршов та ін., хто займався дослідженням цієї проблеми. У кожного із вищеназваних авторів є певне тлумачення термінів елементів художньої структури. Хтось найточніше описує тему, хтось ідею, проте єдиної роботи, яка б об’єднала всі ці знання і зробила їх доступними широкому загалу тих, хто працює у галузі театру та кіно, поки що немає (принаймні я такої роботи не знайшла).

Хочеться створити таку систему, що значно полегшила б роботу багатьом людям, це основне «надзавдання». Отже, мета - необхідність вирішення центральної проблеми дипломної роботи – виведення з різних джерел та авторів єдиного розуміння категоріального апарату, що є найбільш точним згідно із теорією «нової драми». Основна відмінність «нової» і «старої» теорії драми полягає в тому, що за Станіславським, як представником теорії «старої» драми, «предметом дослідження мистецтва є людина». Це – основний постулат «старої драми». Представники «нової драми», до яких належать вищезазначені автори з цим постулатом не згодні. Їх основна теза така: «предметом дослідження мистецтва є не людина, а соціальні зв’язки між людьми», адже, саме соціальні зв’язки формують певний «тип людини», властивий певній епосі, соціальному класу і т.д. Людина, сама по собі не є предметом дослідження мистецтва. Доля окремої людини не цікава нікому, окрім її родичів та друзів. Проте, коли ми говоримо, що кожна людина – продукт соціуму, що породжує тип таких людей, як вона, ми виходимо із суб’єктивного підходу на об’єктивний, і, оскільки досвід (зокрема, емоційний досвід: любов, ненависть, страждання, жага помсти, жага щастя і т.д.) об’єктивний, і властивий кожному реципієнту, то він (реципієнт) переглядаючи фільм або п’єсу, (читаючи вірш або книгу), ототожнює та пізнає свій власний досвід через досвід героя, і таким чином, художній твір стає близьким широкому загалу, а не лише автору, що його створив. Це є прикладом об’єктивності, як дієвого засобу побудови твору, та подальшого його розуміння широкою аудиторією, на яку він спрямований, вміння відібрати потрібний матеріал для написання твору та відсіяти все «зайве». Саме цьому присвячується перша частина дипломної роботи – вибір «теми» твору при його написанні та аналіз теми вже написаних творів. Адже, завжди, як у аналізі, так і у написаній п’єсі (навіть, якщо автор робить це підсвідомо) – все починається із вибору теми.

**ТЕМА, ЯК КАТЕГОРІЯ**

**Трактування значення терміну «тема»**

Суспільство складається з людей – носіїв суспільних зв’язків, але зв’язки ці невидимі, ми використовуємо в своїй роботі такі моделі, які виявляють, роблять видимими суспільні зв’язки. Моделями слугують твори літератури та драматургії.

Щоб розглянути значення терміну «тема», слід перш за все зауважити, що мова йтиме лише про тему, як категорію драматургії та режисури. Це не сумісно із розумінням «теми», як, наприклад філософської категорії. Відразу наводжу приклад. Уявімо собі демонстрацію, або ж акцію протесту, мітинг – масове волевиявлення. Це – життєвий факт і відправна точка. Про мітинги (війни, масові події) існує багато художніх творів – це кінцевий результат творчості драматурга (режисера) – створення альтернативної реальності, в якій розкривається проблематика нашої. Тема є посередником між двома цими процесами і слугує для звуження області дослідження художником тих реалій, про які він буде писати сценарій (знімати кіно). Розглянемо це на прикладі з мітингом. Мітинг – це є об’єктивна подія. Щоб дати їй естетичну оцінку, ми звужуємо рамки пошуку, умовно кажучи, беремо до рук «підзорну трубу», через яку розглядаємо певний аспект мітингу, окремий факт, через який даватимемо оцінку всьому руху мітингу в цілому. Отже, в підзорну трубу ми побачили такий факт: до громадянина, що тримає прапор на мітингу підходить міліціонер та кладе йому в кишеню гроші – наприклад, триста гривень. Ми побачили в житті такий факт. Та для того, щоб перенести його у художній твір факт має стати подією, тобто художник, що пише твір, повинен дати свою естетичну оцінку тому, що він побачив. Один художник, побачивши цей факт, назве цю подію: «оплата» - тобто, його фільм (або п’єса) буде про те, що наше суспільство справедливо оплачує працю своїх громадян, що нічия праця, умовно кажучи, не проходить даремно, суспільство піклується про своїх громадян і т.д. А інший художник побачить тут іншу подію – «підкуп», і напише п’єсу про те, що насправді вся демонстрація підкуплена і люди, що прийшли на мітинг стоять тут не за свої інтереси, а лише заради отримання грошей. Ось один і той самий факт, проте дві зовсім різні події, і відповідно, як наслідок – дві різні теми, що по різному оцінюють один і той самий факт мітингу. З цього прикладу зручно вивести формулювання терміну «тема». Якщо притримуватись такої позиції, найбільш точне воно у Л.С.Виготського, який дає визначення: «Тема – це естетична оцінка суспільного руху у вибраному аспекті». Тобто художник, (через підзорну трубу) вибирає в суспільному русі (мітингу) один певний аспект (факт передачі грошей), і даючи свою оцінку цьому факту, оцінює всю демонстрацію в цілому, і виходить на ідею твору, конфлікт, та інші категорії. Але завжди все починається з вибору теми: як написання твору, так і аналіз будь якого сценарію, фільму, чи книги. Звичайно ж, якщо режисер збирається, наприклад, ставити виставу «Гамлет» написану Шекспіром багато років тому, він (режисер) має знайти в цьому творі таку тему, щоб вона була цікава сьогоднішньому глядачу і актуальна саме «на злобу дня», інакше п’єса буде не цікава нікому. Тому, що ми, навіть переглядаючи класичні п’єси та фільми, можемо оцінити їх тільки з точки зору себе самих, свого часу, своїх реалій. Проте поняття «теми» нерозривно пов’язано з реаліями тієї історичної епохи, про яку будемо знімати фільм (або ж ставити виставу).

**Взаємозв’язок теми і епохи вибраного твору**

Вивчення епохи – необхідна умова роботи над художнім образом. Про це неодноразово говорили своїм учням К.С.Станіславський, П.К.Саксаганський [1] та інші видатні діячі світового мистецтва. «Ми натикаємося на проблему пам’яті, проблему морального обов’язку мислити історично – підкреслює В.А. Каверин – Тому, що без історичної пам’яті ми просто не зможемо жити, не зможемо працювати». [2]

Історична епоха, це якісний стан суспільства, існуючий в певний період часу, що характеризується сформованим співвідношенням суспільно-історичних сил. У ході вивчення епохи виробляється художнє вирішення образу, з’являється відчуття протікання соціального процесу у часі. Методологічна культура режисерського та драматургічного аналізу історичного процесу у діалектичній єдності його сторін, включає вивчення режисером психології суспільства. Знання психології суспільства, особливо її конкретно історичного вираження, яким є психологія епохи, дозволяє суспільству на певній стадії історичного розвитку виробляти систему специфічних впливів на людей, добиваючись формування їх психології у певному направленні.

Формування задуму сценарію або п’єси починається з ідеального відтворення реального, побаченого, осмисленого. Завдяки словам драматурга глядач звертається внутрішнім поглядом до пережитого, до відчуттів і усвідомлення свого досвіду. Внутрішня орієнтованість свідомості драматурга, направленість його уваги і сприйняття слугують ідейно-естетичною основою його творчості. Художнє бачення, як цілісна освіта, з однієї сторони, механізм, що забезпечую стійке, цілеспрямоване сприйняття сценаристом вибору тем, об’єктів зображення, а з іншої – складний динамічний процес, що відображає активне освоєння художником об’єктивної дійсності. Образ не є кінцевою метою творчості, а лише засобом для досягнення більш суттєвих цілей: перетворення суспільства, людини. Ці цілі створюють своєрідний стиль твору, направленість творчості драматурга або режисера, специфічний кут бачення, під яким відбувається сприйняття і оцінка явищ дійсності. Художній підхід передбачає не тільки побудову концепції, враховуючої вхід – перелив задумів свідомості в твір, а також вихід – поглинання свідомістю зовнішніх по відношенню до художника фактів дійсності. В цьому процесі виявляється важливим не тільки те, що драматург пропускає крізь себе певний потік вражень, але і та сторона процесу, яка пов’язана із його вольовою направленістю сприйняття, внутрішнім стимулюванням процесу творчості, специфічним поглядом на світ, визначаючим як принципи відбору зовнішніх фактів для їх зображення–перестворення (рус. –пересоздания) так і характер їх інтерпретації.

Для інтерпретації характерні об’єктивно-закономірна і історично визначена соціальна направленість по її предметному змісту і ролі в суперечливому процесі суспільного розвитку.

«Ну що спільного може мати, напри культ особистості, і, скажімо, чеховський «Вишневий сад»? – роздумував головний режисер Грузинського академічного театру ім.. Ш. Руставелі – Але, я вибрав саме цю п’єсу. Хотів примусити глядача задуматися, чому інтелігенти, люди просвітлені, так покірливо капітулювали перед достатньо страшною особистістю». [3] Театр та кіно не можуть бути несучасними. Навіть, якщо ви знімаєте або ставите класичний твір, він має бути злободенним, ваш твір повинен потрапляти у больову точку сьогоднішнього дня. Це висловлювання режисера фіксує приклад найвищого рівня сформованості соціальних потреб особистості. Рівень розвитку соціальних потреб художника обумовлює установку на сприйняття твору, отже задає об’єкти інтерпретації, тобто що саме інтерпретує режисер в роботі над твором (або драматург в роботі над екранізацією твору).

«Тема – (від грець. thema -, буквально – те, що покладено в основу – реальна подієва основа твору, яка слугує постановці філософських, соціальних, етичних та інших ідеологічних проблем). Тема виступає посередником між естетичною реальністю твору та реальною дійсністю». [4] Необхідною умовою режисерської розробки теми твору служить вивчення психології відображуваної епохи для виявлення, вироблення та вираження естетичної оцінки того чи іншого суспільного руху, що відбувається «всередині» досліджуваної епохи.

Найвищим критерієм вироблення ставлення до вибраного суспільного руху є ідеологічно обґрунтована позиція художника, (про що вже йшлося вище). В зв’язку з цим хочеться зауважити, що заперечення набуває художньої значимості, якщо воно ведеться заради затвердження позитивних цінностей життя. «Можна живописати найбільш темні сторони нашого буття, малювати картини тотального розпаду, грубого насильства над особистістю, але, якщо при цьому сили зла, як об хвилеріз, розбиваються об моральну позицію художника, його етичний та естетичний ідеал, то оповідання про насилля перетвориться на гімн добру». [5] Як відмічав І.Сабо про фільми Т. Абуладзе: «…це – не песимізм. Це дуже чітке, позитивне сприйняття світу, яке і дає людині віру у сенс життя. Думка, яка вкладається в мистецтво – це не тільки думка художника, але і всього суспільства. І ця думка ніби кидається нам у обличчя». [6] Якщо згадати також Л.С. Виготського, що у «Психології мистецтва» наголошує на терміні «оптимізму драми», тобто очищення через катарсис, що відбувається із читачем (реципієнтом), який сприймає твір мистецтва, то для художника мало лише правильно вибрати і окреслити тему – його завдання знайти такі виражальні засоби, так побудувати композицію і розв’язку твору, щоб глядач, подивившись фільм або п’єсу вийшов із зали з думками про те, до чого ж призводять такі процеси у суспільстві, які показані у даному творі. Що буде, якщо нічого не змінити? До чого це приведе наш соціум і нас самих? Це той момент, коли глядач (підсвідомо) роздумує над наступною за важливістю категорією після теми – ідеєю, яка виходить за рамки самого твору і проектується на наш соціум, і показує, до чого може призвести розвиток тієї чи іншої теми у суспільстві (підкуп, і т.д., з прикладу, наведеного вище). Хочеться наголосити на ще одному важливому пункті розуміння теми, як естетичної оцінки суспільного руху у вибраному аспекті. Розглянемо слово «естетичної». Як відомо, етика та естетика, дві науки, що часто мають спільні точки перетину, зокрема обидві з них вивчаються ще в школі і мають відношення до моральних аспектів людської особистості, питань краси, совісті, та інших філософських категорій. Проте, варто наголосити, на відмінності цих двох понять, коли справа стосується драматургії та режисури. Дозволю собі перейти на російську мову, оскільки в українській лінгвістиці цей приклад навести неможливо: візьмемо слово «мораль». В російській мові є інше слово – «нравственность». В чому відмінність між ними? Мораль є категорією етичною, а «нравственность» - естетичною, тобто, категорією, на яку ми можемо спиратися, розглядаючи твір мистецтва. Типова помилка багатьох критиків, що не мають належної освіти в своїй галузі – намагання аналізувати художній твір з точки зору «моральних» категорій. Тобто критик бере певного персонажа сценарію або п’єси та починає «розбирати» його вчинки, і давати їм свою суб’єктивну оцінку: правильно вчинив цей герой чи ні? Це зазвичай призводить до того, що режисери та сценаристи, що бувають змушені працювати під тиском таких людей, в результаті створюють продукт, що має сильну «моралізаторську» сторону, і навряд чи зацікавить глядача, адже кожен із нас же з дитинства терпіти не може, коли йому нав’язують щось, або вчать тому, як треба жити, вказуючи на те, що в світі «добре», а що – ні. Такий підхід призводить до плоского розуміння теми. Кожному критику та автору треба усвідомити відразу: сценарій або п’єса – це не життя! Зрозуміла істина, але часто про неї забувають. І якщо п’єса – не життя, то персонаж – не людина, і ми не можемо оцінювати його, як реальну людину з точку зору його моральних якостей. Кожен персонаж є носієм теми твору – не головний герой, а саме кожен персонаж. Тема – це те, що об’єднує всіх героїв твору. Якщо хтось із персонажів не є носієм теми, він зайвий у цьому творі. Для прикладу хочеться привести повість І.Купріна «Яма», на прикладі якої я хочу розглянути категоріальний апарат та його практичне застосування в аналізі твору.

**Практичне застосування терміну «тема» на прикладі аналізу художніх творів**

У заголовку «Ями» ми читаємо «присвячується нашим сестрам і матерям». Це і є ключем до інтерпретації. Яким же чином книга про життя повій може бути присвячена сестрам і матерям? Купрін дивовижно вражає глибиною соціального аналізу дійсності. Більш того, йому недостатньо викрити тему у взаємовідносинах між персонажами, він ще додатково вводить головного героя, Платонова, і його вустами висловлює ідею твору. Висловлює в різних ситуаціях, де він є реальним свідком подій.

 Інтерпретувати повість можна, наприклад, так:

Тема: узаконена соціальна нерівність руйнує особистість.

Наскрізна дія: прагнення винятковості в боротьбі за владу

Конфлікт: зіткнення інтересів служіння загальноприйнятим нормам з необхідністю виключення із них.

Ідея: Прагнення привілейованого стану породжує вседозволеність та егоїзм.

Актуальність повісті беззаперечна. Коли в суспільстві існують закони, що розмежовують людей, роблять їх соціально нерівними, то в результаті цього деградує особистість. Наприклад сьогодні депутати приймають закони не для тієї частини суспільства, яке знаходиться за рамками Ради, а для своїх однопартійців. Ці закони стимулюють надходження прибутків і зверхприбутків, але все це за рахунок простих людей. Все, що можна сьогодні мажорам, не дозволено простим громадянам. Прокурор може витягти злочинця, котрий скоїв найжахливіший злочин, повернувши закон так, як йому вигідно. Закон сьогодні служить можновладцям, а не простим людям. І тому, сьогодні теж існують класи, про які так багато писав Ленін і Карл Маркс. У повісті повії виступають перед нами ніби Божі створіння. Вони вимушені займатися непристойною діяльністю для того, щоб вижити, жити, щось їсти. Будинок розпусти існує і закон підтримує його існування. Справжні злодії не дівчата, що живуть тут, а ті, хто до них приходить. Це і прокурори, і банкіри, і городові. Навіть студенти починають тут своє доросле життя. Нерівність, вона для кожної категорії людей своя. Для дівчат – це неможливість жити краще і вирватись із цієї багнюки. Для відвідувачів – це спосіб самоствердитися за рахунок немічних. І все це – в рамках закону. Закон дозволяє нерівність. Нерівність не карається. Нерівність сприймається в суспільстві, як нормальне явище. Воно нікого не шокує. Це НОРМА. І в цій нормі персонажі повісті об’єднуються в боротьбі за владу. І кожен в цій боротьбі хоче бути особливим. І кожен хоче вирвати найкращий шматок цієї влади. Це своєрідне змагання. Влада об’єднує всіх. І той, хто має владу не буде немічним, хворим і суспільно-незахищеним. А хто не має влади, буде підкорений і його особистість буде роздавлена. Але, насправді, в повісті виходить зовсім інша, протилежна ситуація. Навпаки, дівчата (повії) більш глибокі і чисті, ніж ті, хто приходить до них. А ті, хто має владу і приходить – соціальні потвори і недолюди.

Ми бачимо, як формується новий тип відносин між людьми: законно порушувати моральні норми, законно пити до несхочу, законно бити і вбивати, законно насилувати, закон дозволяє вчинки, які не можуть бути моральними і ганьбують честь особистості. Естетична оцінка соціальної нерівності, як такої, що узаконена суспільством, робить це суспільство гнилим. А для особистості в такому суспільстві вже немає шансів стати гідною. Загальноприйняті норми потребують служіння їм. І що ми бачимо? Ми бачимо, що для одних людей це служіння закономірне, а для інших (вони виключення для себе із цих правил і норм) – ні. Вони (можновладці) потребують до себе особливого ставлення, і вимагають, щоб їх вчинки були спеціальним виключенням із тих норм, які працюють для усіх. Це не тільки конфлікт повісті, це – конфлікт сьогодення, конфлікт планетарного масштабу. Одна частина людей на планеті духовно співіснує, а інша потребує для себе особливих умов. Це, як правило люди багаті, відомі, публічні, титуловані, ті що займають високе соціальне становище. Купрін вгадує конфлікт часу, хоча, мабуть і сам не усвідомлює, яку «велику рибу він схватив за хвоста».

Дуже актуальна ідея твору, тому, що прагнення зайняти привілейоване становище народжує в суспільстві вседозволеність та егоїзм. Егоїзм не просто існує в суспільстві. Повинні бути якісь причини, які формують його і надають йому різні форми. Повинно бути те, що народжує духовну анархію і вседозволеність. Купрін дає зрозуміти, що це може відбуватися в суспільстві тоді, коли всі його громадяни одразу хочуть зайняти для себе особливий, привілейований стан. Нерівність в суспільстві не давала спокою письменникові все його життя, і ця робота далась йому дуже нелегко. Він писав її близько шести років, припиняв писати, знову «брався за перо», переписував. Розповідав історії із свого твору окремим людям, навіть письменникам, щоб дізнатися їх думку, а думка у багатьох випадках була зовсім протилежною: «Це дуже поганий твір! Як ви можете писати про життя повій, коли стільки світлих і прекрасних тем у житті!». Навіть великий Л.Н. Толстой негативно поставився до цього твору.

Але, пройшов час, і ми бачимо, що та тема, яку виявив в суспільстві Купрін, живе і сьогодні. Вона навіть ще більш актуальна сьогодні, ніж у той час. Безумовно, Купрін інтерпретуючи дійсність мав велику необхідність голосно сказати, крикнути, виявити свої думки просто, щоб усі відразу зрозуміли їх сутність. Тому, припустився великої помилки: ввів головного героя Платонова, устами якого він, Купрін, відверто шматував кривдників. І якщо дуже пильно проаналізувати його твір (тему, мету написання,) можна з впевненістю зробити висновок, що прототип головного героя – сам автор, який вустами свого персонажа виражає власні думки. Мабуть ця помилка зробила трохи архаїчним підхід до теми, тому, адже конфлікт настільки гострий, а персонажі так яскраво вималювані і виявлені у їх вчинках, що цього і так достатньо, щоб зрозуміти ідею цього твору. Але це вже для критиків. Проте, зазвичай коли ідея твору, яку глядач має зрозуміти, підсвідомо даючи естетичну оцінку взаємовідносинам між персонажам, «проговорюється» одним із героїв твору, можна отримати зворотній ефект – надмірну моралізацію з боку автора.

Не володіючи знаннями про ідейно-тематичний аналіз твору ми не в змозі розкрити суспільно-соціальні явища, які породжують соціальну несправедливість. Ці інструменти у наших руках дають нам змогу розкривати протиріччя і пізнавати їх та зв’язки між ними в чистому вигляді, щоб потім «вдихнувши» протиріччя, оживити його і побудувати реальну, соціальну модель суспільства. Це – велике завдання художника, який хоче розуміти особистість, історію, суспільство, світ. Художника, який хоче свою думку зробити надбанням усіх людей. Художника, який хоче своїми знаннями і усвідомленням предмету своєї діяльності, змінити світ.

Тема чеховського «Дяді Вані» це спроба відродити суспільні цінності в умовах виключення із суспільства. П’єси Чехова суттєво відрізняються від інших тим, що суспільне протиріччя не виявляється у них при першій спробі пізнання дійсності. Його герої розмовляють і розмовляють, але, і це найголовніше, за всіма розмовами ми повинні вгадати те протиріччя, яке нібито не існує, а насправді воно є двигуном суспільно-соціального процесу. П’єси Чехова відображають явище нібито згори, зверху. Це своєрідні поплавки, за якими треба знайти сутність і зв’язки між категоріями протиріч. Замало матеріалу для людини необдарованої та непрофесійної, і тому може здаватись, що розмови, що лежать на поверхні п’єси нібито і визначають її сутність. Але це достовірно не так. Це своєрідні коди, які треба розшифрувати при наявності ключа. Цим ключем являється наше відчуття загостреності протиріччя суспільства, наш досвід пізнання і наша громадянська позиція відносно тієї проблеми, яка нами і пізнається.

Іншими словами, художник, що збирається аналізувати п’єси великого Чехова повинен бути дуже освіченим, володіти знаннями не тільки драматургії, як такої, але й бути в авангарді останніх відкриттів в соціальній психології суспільства. І якщо з цим пізнанням підходити конкретно до аналізу теми п’єси «Дядя Ваня», то ми можемо зафіксувати її як намагання змінити суспільство, в умовах виключення із цього суспільства. Носії цінностей Войницький, Астров, Телегін, Войницька, Соня все своє життя звіряють з діяльністю Серебрякова в Петербурзі. І якщо справи там, у професора ідуть добре, це значить, що і вони причетні до майбутнього людства. Це значить, що їх життя має великий сенс, воно значуще і необхідне, аби людство розвивалося і духовно збагачувалось. Тому, на перший погляд невидима діяльність в цьому маєтку має дуже велике значення і вони усвідомлюють через це своє призначення. А призначення це - відновити людські духовні і соціальні цінності, зробити людину краще, вище. Але, коли Серебряков приїжджає з Оленою Андріївною в маєток, всі починають усвідомлювати, що їх діяльність нікому не потрібна. Тому, що Серебрякова та Олену Андріївну викинули із суспільства, і їх приїзд інтерпретується нами, як втеча. Віч-на-віч зустрічаються люди, які начебто всі причетні до великої зміни людства, але тепер їх діяльність нікому не потрібна. Так починає розвиватись тема. Персонажі, в умовах, коли суспільство їх вигнало, хочуть вдосконалити його, змінити на краще, возвеличують найкраще що є в собі і в ньому. Серебряков (в зв’язку з розвитком цієї теми) бачить порятунок суспільства у працездатності та **діяльності.** Він продовжує працювати по двадцять годин на добу, аби змінити майбутнє, і відсилає свої роботи в Петербург, але ми знаємо, що там його роботи вже нікому не потрібні. Його місце вже зайняла інша людина, більш пристосована до суспільного ладу. Його дружина Олена Андріївна (розвиваючи тему) хоче змінити майбутнє тим, що вона молода, тридцяти п’ятирічна жінка жертвує своєю молодістю, красою і ніби няня та мати підтримує діяльність професора. Її рецепт спасіння світу – в самопожертві. Астров (розвиваючи тему) має свій рецепт спасіння світу – це створення ілюзій. Ілюзії – це, як казки. Вони красиві, величні, в них хочеться вірити, але насправді все це - марні уяви. Але, така людина, як Астров, дуже діяльна, цілеспрямована вона кожним своїм кроком створює величну казку, яка ніколи не зможе існувати в реальному світі. Войницький (розвиваючи тему) виявляє свою позицію спасіння світу – це метод знищення ілюзій. Войницький (воювати!)… не просто так придумав Чехов йому це прізвище. І він крок за кроком знищує і знищує ілюзії Астрова, та інші, тим самим приводячи всіх до пізнання тієї гнітючої реальності, яка вже існує навкруги і в самих героях. Телегін (розвиваючи тему) будує плани спасіння світу не втручаючись у його діяльність, не переймаючись його метою. Його спасіння світу – це ігнорування самого світу. Телегін… Він як старі колеса телеги, гримить, стучить і дуже повільно їде, не знаючи куди.

 Носії цінностей, залишившись один на один починають ворожнечу, яку начебто зверху і не видно. Ця ворожнеча в тексті не існує зовсім. Вона десь там, текстом, у взаємовідносинах, в поглядах, різких рухах, нетиповій поведінці, тому діяльність з метою змінити суспільство переростає у закритий конфлікт де люди з’ясовують дуже дрібні стосунки, які, начебто не мають відношення до великої справи. І це знову за текстом – в поведінці. Вони доходять до розбірок, помсти, вияснення відносин, які напряму не мають зовсім ніякого значення. І ми бачимо, як гине суспільство, гине особистість, яка колись мала сама по собі високе духовне значення і була цінністю цього ж суспільства. Процес зміни суспільства проявляється у тих мізерних взаємовідносинах між великими персонажами. Їх вчинки повинні бути великими, енергії дуже багато, помисли теж великі, а самі вчинки ніякі, дрібні, побутові, і т.д. І тема переходить у наше суспільство. Ми бачимо, що може бути, якщо кращі люди, яких суспільство обікрало і вигнало із своїх рядів, стають **непотрібними!!!** А якщо вони не потрібні, то деградує суспільство. А разом із суспільством деградує і ОСОБИСТІСТЬ. Це і є ідея. Самознищення суспільства призводить до деградації особистості. Це урок всім нам. Нас більше тривожить ідея, самодеградація особистості. І через сприймання цієї ідеї ми даємо оцінку своїм вчинкам, своїй поведінці, своїм взаємовідносинам з іншими сучасними людьми.

І бачимо, що наші взаємовідносини дуже схожі на ті, що описує А.П. Чехов. Ми не хочемо деградувати, але бачимо, що наше сучасне суспільство деградує. Деградує тому, що наші вчинки, наша діяльність, наш досвід сили та молодість нашому суспільству не потрібні. І приклади руйнування суспільства ми бачимо усюди – а це призводить до руйнування особистості і ми також, якщо ще можемо об’єктивно оцінити свою місію, деградуємо разом із ним. Ось вам і сучасна інтерпретація класичного твору. А хіба це не про нас? А хіба це не ми? Хіба це не наші взаємовідносини із сучасним суспільством? Це ще раз доводить, що інтерпретуючи п’єсу Чехова «Дядя Ваня» ми інтерпретуємо своє суспільство і своє ж ставлення до нього. Починається процес самопізнання особистості, а це мовою Станіславського і є співпереживання. Відбувається духовне очищення особистості. А це мовою Аристотеля називається катарсис (від грець. – очищення). Ми, громадяни, причетні до великої ідеї змінення світу. Наша місія має велике значення. Ми усвідомлюємо це, прочитавши п’єсу Чехова «Дядя Ваня» і в нас народжується бажання змінювати цей світ. Таким чином розвиток теми активізує суспільство та особистість на активну діяльність пов’язану із необхідністю перетворення світу.

Ще одним важливим аспектом у розумінні теми є той факт, що у одному художньому творі, будь якої складності композиції та сюжету, тема може бути тільки одна. Не буває двох тем відразу. Це все одно, що, згадавши народну приказку: «Починати за здоров’я, а закінчувати за упокій». Проте, нажаль, через відсутність єдиного категоріального апарату тлумачення терміну «тема» відрізняється у різних авторів. Зокрема, читаємо у Мітти: термін «контртема». Що це? Якщо взяти той самий приклад із мітингом, описаний вище, і звернутися до цитування Мітти: «Тема і контр тема постійно борються в конфлікті від початку до кінця фільму», [7] то виходить, що знімаючи фільм про, умовно кажучи, підкуп владою свого народу, ми, як автори, маємо постійно боротися із своєю ж позицією щодо власного фільму і доводити глядачеві, що підкуп – це не підкуп, а щире піклування про свій народ і навпаки. Цей приклад яскраво свідчить про те, що двох тем у сценарії не буває і бути водночас не може. Ми проводимо глядача від початку до кінця через весь фільм, пов'язаний з однією темою, однією оцінкою автором (сценаристом або режисером) екранізованого ним твору. Намітивши тему фільму, автор тим самим висловлює свою ідеологічну художню позицію, свій погляд на суспільний рух, свою оцінку цього руху. В такому випадку стає зрозумілим, чому теми водночас не може бути дві, або три. Чому ж введений Міттою термін «контртема», (нажаль) набув широкої популярності у кінематографічних колах? По-перше: Мітта відомий режисер, з досвідом зйомки популярних, масштабних фільмів. По-друге: мова, якою написана книга – цікава, жвава, спонукає до ідей, бажання творити. Але ж у вступі до своєї книжки, сам автор зауважує, що не прочитав за своє життя жодного підручника з драматургії, оскільки це було йому не цікаво. Вочевидь, у Міти було розвинене внутрішнє відчуття теми, яке він вмів виразити у фільмах, вербально використовуючи для цього іншу термінологію, називаючи речі іншими іменами. Сам термін «контртема» взятий із музики, він означає (можу помилитися, оскільки не маю музичної освіти): мелодію, що іде всупереч основній мелодії музичної композиції, тим самим доповнюючи та збагачуючи її, створюючи глибину. Отже, скоріш за все, під терміном «контртема» Мітта мав на увазі всього лише сюжетні перешкоди, що зустрічають герої на своєму шляху.

Варто зауважити ще один факт: відмінність між сюжетом і змістом. Сюжет – це комплекс типових ситуацій, які описані у п’єсі чи сценарії та показані потім у фільмі. Основою сюжету служить фабула – тобто послідовність цих самих подій, хронологічно послідовно розставлена у часі, можливо – частково або повністю взята із реального життя. Коли створюється сюжет, відповідно до вибраної автором теми (більш детально про це мова йтиме нижче), події фабули ставляться у певній послідовності, згідно з композицією майбутнього твору, і послідовність ця має бути така, щоб якомога краще, емоційніше, точніше виразити перш за все тему майбутнього твору (сценарію, фільму, тощо). Проте, сюжетів не так багато – за теорією Ж. Польті їх існує всього лише 36 [8], і всі вони повторюються у різних творах, зі змінами в залежності від епохи, місця дії, кількості персонажів і т.д. Проте, аналізуючи художній твір за категорією теми та ідеї, ми звертаємось не до сюжету, а до змісту (рус. - содержания) твору.

**Визначення теми твору, що знаходиться в процесі написання**

Втім, у будь-якій теорії головне те, як вона перевіряється практично. Вище ми розглянули приклад того, як визначати тему вже написаного літературного твору. Та не менш важливою видається проблема визначення теми не тільки вже написаного твору критиком або режисером, а ще й вибір теми твору, який тільки знаходиться в стадії розробки: задуму, ідеї, написання сценарію, тощо. Ми говоримо зокрема про сценаристів та драматургів – тобто, людей, які працюють безпосередньо з життєвим матеріалом, перетворюючи його у художній твір. В більшості авторів під час написання не виникає питання: «Яка тема мого твору? Про що саме я його пишу?». Це питання вирішується автором на підсвідомому рівні. Більш того, часто знання сценаристом теми свого сценарію (чітко вираженої та сформульованої теми) може не тільки не прискорити процес написання твору, а й звести всі зусилля автора нанівець. Оскільки, замість того, щоб думати над художньо-образним вирішенням твору та, умовно кажучи «прислухатися до своєї музи», сценарист буде тяжко розмірковувати над тим, чи відповідає певний епізод (герой, місце твору) заданій темі сценарію, та намагатиметься штучно підігнати все «під вибрану тему». Зазвичай це неможливо зробити, а якщо і виникають такі прецеденти – сценарії (та інші твори) цих авторів виходять ніби «штучними», як штучні квіти, які і кольором і формою нагадують справжні, та не мають запаху і життя. Не хочеться поетизувати у науковій роботі, та оскільки я сама пишу вірші і сценарії у віршах, не можу не додати, що штучно «підгадувати» свій матеріал під вибрану тему – це теж саме, що перед тим, як написати вірш, довго розмірковувати про що саме він буде, і що я хочу сказати цим віршем, і який його вплив на читача, і чому саме такий, а не інший. Художник має не просто розуміти тему, а ще й відчувати її. Це і називається словом «талант», якому не можна навчити.

 Проте, в такому разі виходить, що ідейно-тематичний аналіз – система, абсолютно не потрібна письменникам, поетам, сценаристам – людям, що працюють із «первинним» матеріалом взятим з життя, і, в крайньому випадку, знання теми та ідеї своїх творів можуть бути корисними їм лише у разі, коли треба захищати свій твір на художній раді, або ж (вже зовсім поетично кажучи) «розмазати по стінці» того критика, який, не володіючи категоріальним апаратом, намагається в свою чергу «знищити» ваш твір, поглузувати з нього. Мені особисто доводилось не раз стикатися із такими людьми, і ці знання не раз допомагали поставити «акул пера» на місце.

 Нині ж, без володіння єдиною системою понять і категорій в цій сфері, можемо спостерігати якусь тотальну відсутність нормальних, розсудливих критиків, які вочевидь, забувають про те, що головна їх мета не піднести себе і «станцювати джигу на кістках автора», а дати сценаристу чи режисеру вектор руху, вказати на можливі помилки, спираючись на категорії та наукові факти, а не свої суб’єктивні особистісні погляди та інші смакові речі.

Для тих авторів, що зіткнулися із такою проблемою і хочеться написати цю роботу, щоб довести, що насправді вихід є – є єдине розуміння аналізу художнього твору, якого варто притримуватись для взаєморозуміння. Та все ж таки, є ще одна мета знання письменником або сценаристом теми своєї (наголошую!) ще не написаної роботи. І мета ця – вміти відібрати з життя (або ж із своєї фантазії, з будь яких інших джерел) саме ті факти, і саме в тій послідовності, яка найбільш точно розкриватиме вибрану тему глядачу чи читачеві.

Кожен автор у своїй творчості стикається із тим, що на певному етапі приходять сумніви щодо необхідності саме такого (а не інакшого) фіналу твору, саме цих, а не інших персонажів і т.д.. Також, серйозною проблемою може стати варіантність подій: тобто можливість того, що одна й та сама ситуація розгортатиметься по різному, призведе до різних наслідків, і в результаті з цього вийдуть два зовсім різні твори. «Як же бути? Який варіант краще обрати?» – думає автор. Саме тут на допомогу йому приходить тема, як засіб вивести своє натхнення із сфери підсвідомого у свідоме, і запитати себе, як писав А.Пушкін: «Куда ж нам плыть?», тобто – «Про що я пишу роботу? Що я хочу сказати цією роботою?» і головне: «Що відчує і зрозуміє для себе глядач, якщо я зроблю, наприклад, саме такий фінал, а не інакший?».

Коли ви пишете завжди важливо пам’ятати про те, що автор не самовиражається у своїй роботі, а моделює сприйняття глядача. Часто сценаристи дивуються: чому вклавши стільки своїх особистих переживань і проплакавши стільки сторінок підряд від жалю до своїх героїв, в результаті не отримують схвальних відгуків читачів (глядачів) і більшість реципієнтів залишається до їх сценарію байдужими. Вся справа полягає в тому, що висказуючись, самовиражаючись людина ніби «сповідується», очищає свою свідомість, вирішує власні проблеми посередництвом художнього твору. Та майстерність справжнього сценариста полягає в тому, щоб зробити свої власні (особистісні) переживання близькими широкій аудиторії, яка б, зіставивши їх із своїм власним емоційним досвідом, в результаті перейнялася вашим твором і сміялась або плакала, переживала катарсис і т.д. Будь що, що заклав у твір автор. Проте, це можливо тільки тоді, коли ми виходимо на розуміння теми, як соціальної категорії, близької не тільки одному автору, а й широкому загалу. Тобто в будь-якій ситуації, описаній у сценарії автор має не просто викладати свої враження та сповідуватись (адже твір – не церква, а глядач – не священик), а знаходити соціальні корені кожного вчинку, кожного характеру, кожної ситуації. Тільки тоді ваш твір буде цікавий глядачеві.

Для прикладу можна навести так зване «сучасне мистецтво», зокрема декотрі виставки постмодернізму, де, наприклад, показано стіни, на яких художник малював не фарбами, а тушками дохлих котів, картини із дохлих мух, тощо. Звичайно, все має право на існування, але зазвичай автори подібних робіт кажуть що: «я самовиражаюся» таким чином. В кіно та у літературі самовиражатися можна скільки завгодно, проте, зазвичай такі твори будуть цікаві лише найближчому колу друзів, та людям схильним до психічних захворювань, вживання наркотиків, епатажу… Будь-яке, навіть найбільш епатажне мистецтво, що згодом стало класикою завжди є гостросоціальним і вміння відчути і виразити тему є ключем до розуміння того, що потрібно аудиторії, на яку розрахований ваш твір і якої реакції на цей твір ви очікуєте від неї.

Знання правил розробки теми режисером або драматургом потребують від автора вміння:

- виробляти и виражати своє ставлення до будь-якої історичної епохи, спираючись на оцінку змісту суспільних рухів того часу;

- оцінювати будь-який суспільний рух, спираючись на розуміння його об’єктивної суті;

- виробляти та висловлювати свою ідеологічну позицію по відношенню до суспільного руху;

- розкривати і оцінювати зв'язок між конкретно історичним суспільним рухом епохи та певними соціальними потребами учасників руху

- виражати особистісне ставлення до суспільних сил, які здатні стати творцями нового суспільства» [9].

Хочеться додати до цього цитату із книги І. Гончаренко, що присвячена проблемам аналізу класичних літературних творів, які входять до шкільної програми. «Є книги – пише вона, - що докладно і правдиво оповідають про людські пристрасті, життєві перипетії, - і є книги, що містять у собі ще і вищу, Божу правду про людину, і розповідають не тільки про те, як буває, а ще й про те, як повинно бути. Світло цієї правди може світити крізь найтрагічніші події, як, наприклад, у Достоєвського чи Шекспіра, але воно є. У цьому, здається, і полягає різниця між талановитими і геніальними творами» [10]

Отже якщо розглянути творчість усіх видатних письменників, що ввійшли у скарбницю світової літератури, то легко переконатися, що всі їх твори (коли б вони не були написані) об’єднуються так званими «вічними темами», тобто темами, важливими у будь-яку історичну епоху, у будь який час, що і зробило ці твори актуальними до сьогодення.

В ході сценарної діяльності оволодіння поняттям «історична епоха» необхідно для формування виведення динаміки безперервного процесу розвитку людського суспільства, як єдиного цілого. За допомогою поняття «історична епоха» легко з ясувати основне протиріччя, характер і направленість того чи іншого періоду в розвитку людського суспільства.

У статті «Природа вчинку» академік П.В. Симонов відмічає: «Початком справді наукового пояснення цілеспрямованої поведінки людини послугувало відкриття ролі потреб як визначаючої причини її вчинків, як першоджерела і рушійної сили її діяльності. Всі інші використовувані при описанні поведінки людини поняття – установки, цінності, інтереси мотиви, диспозиції і т.п. являються похідними від потреб, породжуються ними. Варто тільки не забувати про надзвичайне багатство і різновидність цих потреб, зовсім не зведених до їжі, одягу, житла і продовження роду».

Потреба реалізується через діяльність, а діяльність реально здійснюється тільки через суб’єкта, наділеного потребами. Тому потреба, як ідеальне відображення виступає в якості умови зміни людиною оточуючої її дійсності.

Суспільна потреба – це така форма відображення, в якій знання про об’єктивний світ поєднались з відношенням до нього.

Розробка теми робить предметною соціальну потребу в тому, чи іншому суспільному русі, якщо художник оволодів знаннями, вміннями і навиками розкривати і оцінювати зв’язки між конкретно-історичним суспільним рухом епохи і певними соціальними потребами цього руху. При розробці теми твору предметом діяльності виступає осягнення, суб’єктивна оцінка і вираження в художній формі зв’язку між ставленням сценариста до двох об’єктивних факторів: суспільного руху епохи і соціальної потреби особистості.

**Розробка теми, як оцінки соціальних зв’язків**

Виробка естетичної оцінки зв’язку між відношенням режисера до суспільного руху і його відношенням до соціальних потреб, що викликали цей рух, є вихідним пунктом діяльності, направленої на розробку теми твору. З цього моменту починається оволодіння вміннями виробляти і виражати оцінку суспільного руху, спираючись на розуміння його об’єктивної суті.

Зміст процесу вивчення конкретно-історичного руху, естетична оцінка якого служить основою розробки теми твору, включає формування переконань у режисера в об’єктивності існування суспільних рухів. Це переконання слугує умовою самостійного відмежування режисером або драматургом об’єктивного від суб’єктивного, необхідного від випадкового. «… Справжній творчий успіх може прийти тільки в тому випадку, - відмічав народний актор СССР Вітор Туров, - якщо сьогоднішні процеси, що відбуваються в країні, вдасться співвіднести з глибинними закономірностями буття, з основоположними законами людської моралі (рус. – нравственности), із сформованим століттями укладом народного життя». [11]

Формування образу певного суспільного руху, що відбувається на основі самостійного відмежування сценаристом об’єктивного від суб’єктивного, необхідного від випадкового, включає виробку цілісного уявлення про епоху у всьому різноманітті її основних рухів, наприклад: «Я в Парижі, - говорив Ежену Іонеско Юліу Едліс, - в зв’язку ідеєю франко-радянського телевізійного фільму про Стендаля. – Стендаль в Москві під час російського походу Наполеона: війна, загибель великої армії, крах бонапартистських ілюзій, крах імперії, не горячи вже про нещасливе кохання – а і кохання волею долі теж пов’язало Стендаля з Росією, - зробили із невідомого інтендантського офіцера Анрі Бейля великого письменника Стедаля, йому залишалось лише написати свої романи». [12] Формування цілісного уявлення про епоху досягається із метою оволодіння вміннями виробляти і виражати своє ставлення до будь якої історичної епохи, спираючись на оцінку змісту суспільних рухів того часу.

 «…Чехова, - відмічала Н. Агішева, - не раз читали і до Некрошюса… і не жалкували метафор. Але, на мій погляд, у цієї роботи одне принципове досягнення: розімкнення у часі – історичному, так як історію Войницього театр розглядає в контексті цілої епохи, і естетичному, бо витончена умовність сусідить тут із проникливим психологізмом…». [13] Вираження сенсу вибраного суспільного руху в контексті епохи можливо тільки з певної ідеологічної позиції. Тому, що без ідеологічного впливу момент свідомого в суспільній психології виявляється підкореним стихійному, а регулюючий вплив на соціальну поведінку особистості опиняється у владі буденного відображення буденних умов життя. «Якщо художнику немає різниці, що відбувається у державі, - говорив народний артист СССР Інокентій Смоктуновський, - то, вибачте, гріш ціна його вмінню «красиво помирати» на сцені. Я йому не повірю. Як особистість він мені не цікавий». [14]

Наївно думати, ніби можна самовизначитися морально (рус. - нравственно), не самовизначившись ідейно, політично. Така «моральність» (рус. - нравственность) часто обертається безсиллям, пустим моралізуванням. Зміст діяльності режисера або драматурга, направлений на вміння виробляти і виражати свою ідеологічну позицію у відношенні до суспільного руху необхідно включає в себе цілісний системний підхід до історії, а не безпорадну оцінку по принципу «з однієї сторони – з іншої сторони».

«Мистецтво живе не сумнівами, але переконанням, - говорив у своєму виступі в Академії мистецтв СССР З. Азгур, - а переконання – це реалізм… Це філософський і політичний підхід до нашого життя, до всього нашого руху». [15]

«Із всього кола теоретичних питань, - стверджував народний артист СССР, головний режисер Київського академічного театру ім.. І.Я. Франка С. В. Данченко – необхідно виділяти питання глибокого вивчення соціологічних проблем суспільства». [16] Цієї ж методологічної позиції притримувався відомий польський режисер Анджей Вайда, говорячи, що: «Мистецтво допомагає розвитку соціальних процесів тим, що сигналізує про ці процеси заздалегідь». [17] У зв’язку з цим виявляється можна зрозуміти і розділити заклопотаність діячів мистецтва відсутністю тематичної направленості в багатьох роботах їх колег. «Хвилює, що молоді режисери входять в кіно без кровної, виношеної теми, без свого погляду на життя, на мистецтсво». [18] «Судячи за їх спостереженнями, - говорив заслужений артист Росії Леонід Філатов – основній масі молодих режисерів все рівно, яку п’єсу ставити, яке кіно знімати». [19] «Треба визнати, - відмічав французький критик Ж. Лоран. – що наша епоха породила «ідолів», у котрих не вистачає професійної майстерності, яка дозволяє зберегти творчу індивідуальність після того, як молодість пройшла». [20]

Ситуацію, що склалася можна пояснити часткового тим, що при визначенні художнього процесу довгий час не враховувався об’єктивний закон розвитку особистості: вона розвивається по мірі вдоволення своїх потреб. «Коли ми, естетики, серйозно почали займатися дослідженням інтересів, потреб, здібностей особистості до естетичного? – роздумувала доктор філософських наук, професор Н. І. Киященко. – Тільки тоді, коли нас вже почала накривати стихія споживання, коли високоосвічене і високопоставлене на соціальних сходах міщанство почало задавати тон, управляти соціальними процесами, направляючи нерідко результати цих процесів у свій (не наш) город, любовно погладжуючи свою кишеню, коли спустошувалася державна, ставитися до закону по старовинній українській приказці: «Закон, що дишло, куди повернеш, туди й вийшло». [21]

Всі людські потреби детермінуються цілокупною діяльністю, являючи собою діалектичну єдність потреб родових і конкретно-історичних. Сутнісним виразом розвитку потреб являється закон піднесення потреб. Само ж піднесення потреб детермінується підвищенням можливостей суспільства.

**ІДЕЯ, ЯК КАТЕГОРІЯ**

**Ідея, як усвідомлення необхідності напрямку розвитку теми**

Вибудовуючи сюжет, художник із багатоваріантності життєвих колізій вибирає певну послідовність, котра складається в єдиний матеріал. Коли ми говоримо про ідею, ми говоримо про естетичну оцінку конкретної історичної ситуації з точки зору включеної до неї особистості. Про ідею говоримо тоді, коли виникає необхідність визначити направлення руху розвитку теми. Тема, як інтерпретація дійсності, не може існувати сама по собі. Вона теж розвивається. Напрямок цього розвитку визначають такі фактори, як:

1. громадянська і соціальна позиція художника, інтерпретуючого дійсність через написання твору.
2. Усвідомлення художником протиріччя, яке рухає процесами, але саме по собі невидимо в реальному житті.
3. Усвідомлення об’єктивного направлення руху теми, що інтерпретується
4. Усвідомлення особистісного початку художника і співвідношення його діяльності з тенденціями суспільно-значимих процесів розвитку суспільств а

Ідея починається тоді, коли художнику недостатньо оцінити досліджуваний процес, але виникає необхідність надати йому єдиний напрямок розвитку. Це своєрідний місток між сьогоденням і майбутнім. Усвідомлення необхідності напрямку розвитку теми виникає тоді, коли художник має свою громадянську позицію. А це є його власне ставлення до тієї теми, яку він інтерпретує. І тому він в об’єктивний процес розвитку (тема) включає своє громадянське ставлення. Виникає напрямок розвитку теми в майбутнє.

Більш того, цей напрямок має кінцевий результат (усвідомлення художником цілей розвитку теми), наприклад: ситуація, що розвивається може привести до того, чи до іншого результату. Художник усвідомлюючи цей напрямок хоче, щоб і реципієнт, який також буде сприймати тему, інтерпретуючи її по своєму, знайшов цей напрямок. Цей, а не який не будь інший. Від точності виявлення цього напрямку залежить і сам розвиток теми.

Тема без ідеї, як людина без голови. Тому, тільки при взаємозв’язку всіх елементів художньої структури (протиріччя, конфлікт, наскрізна дія, тема, ідея) виникає необхідність сприймати ідею, як єдину об’єктивну необхідність. Ідея не буває суб’єктивною, тому, що процеси, які закладені в інтерпретації суспільно-соціальних явищ, завжди об’єктивні і соціально значимі. Але, художник має право на свій погляд (соціальний і громадянський) тому, що інтерпретуючи дійсність він, як ніхто інший, розуміє протиріччя процесів і явищ.

Протиріччя – це найголовніший двигун інтерпретації дійсності. І тільки художник здатен осмислити, виявити його корінну сутність і зрозуміти механізми його утворення і побачити перспективу напрямку протиріччя. Тому, ми говоримо, що рух думки художника завжди від протиріччя до ідеї. Протиріччя може бути оцінено по різному. Тому, що громадянська і суспільна позиція художника може бути різною. Тому, дуже важливо вдосконалювати своє бачення світу, співвідносити його з об’єктивними соціально-значущими процесами, що відбуваються у суспільстві і тоді можна буде припустити, що визначення ідеї буде більш-менш об’єктивним, а суб’єктивним фактором буде людське емоційне ставлення до досліджуваної проблеми.

Ідея не буває не соціальною, вона завжди об’єктивна, завжди соціальна і завжди впізнавана всіма верствами суспільства. Але, якщо художник (хворий художник) побачить розвиток теми індивідуально-несоціально, то предмет його інтерпретації не зможе стати предметом мистецтва. Це буде, як кажуть в народі «клініка». Наприклад, художник, що інтерпретує «Король Лір» Шекспіра побачив у образі батька не страждаючого та розриваючогося між трьома дочками сліпого провидця, а інопланетянина, що прилетів з іншої планети і вселився в душу людини. Така інтерпретація не буде мати відношення до розгляду твору, оскільки вона позбавлена здорового глузду (не пов’язана із темою, ідеєю твору і т.д.). Ідея сприймається глядачем, як об’єктивна необхідність і викликає направленість думок і почуттів пов’язаних з необхідністю пізнання і вивчення світу, тому, що глядач теж об’єктивно існуюча даність. Всіх глядачів об’єднує тільки єдине соціальне бачення світу, тому, що вони живуть в одному часі, в одній державі, в одному світі і відчувають на собі ті проблеми, які об’єктивно існують в цьому світі.

Якщо ми дамо вам для інтерпретації твір і ви не будете знати а ні автора, а ні часу написання, і ніякої іншої інформації про цей твір, що ви будете інтерпретувати? Ви будете інтерпретувати, свій час, свої проблеми, своє суспільство і у вас визріє необхідність напрямку розвитку ідеї. Ідея об’єднує всіх глядачів. Ідея робить твір динамічним. Ідея надає творові статус конкретики, яка має своє коріння і свій напрямок, і необхідність цього напрямку розуміємо ми всі у суспільстві. Тому, що він (напрямок) є об’єктивною необхідністю розвитку суспільства. Таким чином, взаємовідношення між темою, як естетичною оцінкою суспільного руху в вибраному аспекті, і ідеєю, як естетичною оцінкою взаємовідносин між конкретно історичною ситуацією і пов’язаною з нею особистістю визначає вивчення та прогнозування процесів художником, який має чітку громадянську позицію. І тому, такий підхід до предмету діяльності є єдиним вірним науково обґрунтованим і не потребує нововведень, не пов’язаних з відкриттями в науці. Тому, що ми не займаємося особистостями, і не даємо оцінку їх діяльності, як першопричині їх вчинків.

Предметом діяльності є **взаємозв’язок** між особистостями. Даючи оцінку цьому взаємозв’язку, ми даємо оцінку особистості. Особистість – породження зв’язку, а не навпаки. Протиріччя формує тип суспільного зв’язку. Суспільний зв'язок формує тип особистості. Тип особистості перетворюється в конкретну особистість, тому місце народження особистості в протиріччі, а не в ній самій. Якщо ми змінимо особистість (одну, дві, три…) світ не зміниться. Якщо ж ми пізнаємо і змінимо зв'язок між особистостями, який має історичне та соціально-значиме коріння, ми можемо претендувати на спробу змінити світ.

**Аналіз ідеї на прикладі художнього твору**

В професії сценариста, драматурга, режисера існує багато оман по відношенню до цих категорій. Ми немов би розмовляємо на різних мовах і вигадуємо все нові і нові терміни, які не співпадають з науковими відкриттями. Кожен фахівець придумує якусь свою теорію, відображаючи в ній своє особисте ставлення до елементів художньої структури, включаючи свій досвід, своє розуміння і своє практичне вирішення. Але, це не робить їм честі і тягне назад розвиток драматургії у печерний вік. Всі дані про елементи художньої структури давно є, вони єдині, науково обґрунтовані і не піддаються ревізії тому, що являються частиною єдиної концепції пізнаваності світу, розвитку людини. Для виявлення цього науково обґрунтованого методу поклали життя такі великі вчені як Сахновський-Панкеев, Халізев, Холодов, Костилянець, Закс, Гулига, Столович, Виготський, Бердяев, та ін.

Необхідність ідейно-тематичного аналізу спонукає художника не відриватись від коріння в своїй художній творчості і завжди окрім художника бути істориком і науковцем. Іншого шляху не існує. Інакше зміст та засоби інтерпретації не будуть співпадати і художник окрім бажання висказатися не буде вирішувати соціально-значимі проблеми.

Наприклад: повернемось до аналізу твору Купріна «Яма». Як зазначено вище: ідея – прагнення до привілейованого стану породжує вседозволеність та егоїзм.

Таким чином соціальна несправедливість (тема) в суспільстві яке бачить художник, стикається з його громадянською позицією і він робить свій ідейний висновок: коли люди прагнуть до привілейованого стану в суспільстві настає хаос, вседозволеність та егоїзм. Художник хоче попередити суспільство про можливі наслідки, коли кожна людина в суспільстві хоче бути виключенням із правил. Всі хочуть бути виключеними із правил, для кого ж тоді правила? Це і є чорна діра у суспільних взаємовідносинах.

Купрін пише, що цей твір присвячується нашим жінкам і матерям. Тому, що дівчата в публічних будинках і являють собою ту непривілейовану частину суспільства, що не потребує для себе особливого положення. Вони начебто янголи і божественні створіння, вони святі. А інша частина суспільства, котра потребує до себе привілейованого положення обростає егоїзмом, вседозволеністю та іншими соціальними пороками. Таким чином ідея начебто з’єднує два світи: світ купріновскього суспільства і наше сьогодення. Форма і час змінилися, а зміст залишився тим же. Ми робимо висновок: щоб наше сучасне суспільство не загрузло в егоїзмі та вседозволеності треба зробити все, щоб люди не потребували для себе привілейованого положення.

 Розвиток теми ставить особистість в спеціальні умові при яких вона має значення тільки по відношенню до єдиного предмету боротьби. Якщо в сценарії заявлено двадцять чи тридцять персонажів, це значить, що всіх їх об’єднує єдиний розвиток події, єдиний закон за яким ця подія розвивається та єдиний предмет боротьби, який **об’єднує** всіх по відношенню до нього.

В житті конфлікти, як такі, відбуваються кожен день і особистість, маючи на увазі необхідність цілеспрямованої дії, може змінювати напрямок від одного типу інтересів до іншого. Інтереси ніби «стрибають» і людина вільна вибирати кожен раз зовсім іншу їх сторону. Тоді ми говоримо про «внутрішній конфлікт». Якщо завдання різні на кожен день – то і внутрішній конфлікт змінюється, незалежно від обраної особистістю мети. Людина вагається, а потім приймає остаточне рішення. За рішенням слідує дія. Дія призводить до зміни партнера. В результаті та чи інша мета досягнута чи ні. Тому, у психології є такий термін: «внутрішній конфлікт». Це внутрішній вибір між інтересами сьогодення. Коли ж ми говоримо про драму, як відображення естетичної оцінки взаємовідносин у суспільстві особистість вже сама собі не належить. І тут вступає в силу соціальна психологія, яка відрізняється від просто психології тим, що вона інтерпретує взаємовідносини між людьми, як відносини суспільно-політичних груп. Більш того, сценарист інтерпретуючи життя пише твір де сам, як художник дає естетичну оцінку суспільству через той аспект, який став основою для інтерпретації. В цьому ж випадку людина, як така, сама собі вже не належить. Вона є часткою тих протиріч, які будують тип соціальних зв’язків, соціальні зв’язки формують тип особистості і врешті решт в сюжеті ці вади ми переносимо на характер. По законам драматичного мистецтва, місце народження характеру в соціальному протиріччі. І коли ми кажемо, що у персонажа життя якого ми, сценаристи, будуємо, такий-то характер, - це значить, що шукати особливості поведінки треба тільки у протиріччі.

 Не може бути внутрішнього конфлікту персонажа, тому, що гравцем на полі драматургії є суспільство. І кожен персонаж, який потрапив у драматичний твір має відношення тільки до однієї сторони суспільного конфлікту. Він не може роздвоюватись і відноситись до іншого предмету боротьби водночас. Це значить, що не може бути двох предметів боротьби. Всіх персонажів об’єднує єдиний предмет боротьби (соціально значуща цінність) і різне ставлення до нього. Це можливо тоді, коли сценаристом-художником виявлена тема твору. Тому, що все починається з виявлення теми. І протиріччя, і конфлікт, і наскрізна дія і ідея. Виявлення теми робить твір художнім. Виявлення теми знімає з оцінки людини те суспільно-психологічне навантаження, яке придатне йому у реальному житті. Розвиток теми робить вчинки і взаємодії персонажів суспільно значущими. Він підіймає героїв над сьогоденням і робить жорсткий **відбір** (те, що треба для розвитку теми – має значення, те, що не треба – ні). Виникає твір художній. Персонажі об’єднані в художньому творі відношенням до єдиного предмету боротьби. І це все завдяки вірно визначеній темі.

 Визначаючи тему художник (сценарист або режисер) викриває своє ставлення до протиріччя суспільного. В цьому його громадянська позиція, в цьому його прогноз на розвиток цієї теми в майбутнє. Так починається ідея.

**НАСКРІЗНА ДІЯ, ЯК КАТЕГОРІЯ**

**Наскрізна дія і предмет боротьби**

 **Наскрізна дія –** це естетична оцінка співпадіння суспільних зв’язків, коли ці зв’язки керуються одним і тим же законом. Не тільки єдина цінність об’єднує всіх персонажів, а також і єдиний закон, тому, що виявлена і чітко вибудована єдина тема. Цьому законові підвладні всі рухи персонажів і всі вони мають єдину мету – це предмет боротьби. Тому, не може бути в п’єсі дії та протидії. Є **взаємодія**. Вона об’єднує. Все, що об’єднує може бути причетне до написання сценаристом твору. Все, що роз’єднує – немає ніякого відношення до мистецтва. Протидія може існувати в залі, коли глядач не згодний з рішенням сценариста в інтерпретації дійсності. І якщо таких думок (незгодних) буде дуже багато, це значить що сценаристу не вдалося об’єктивно оцінити суспільне протиріччя. Це значить, що він, художник, не зміг змоделювати відношення до предмету боротьби так, щоб воно стало близьким багатьом людям (суспільству). **Предмет боротьби** – це значима соціальна цінність, за яку всі персонажі ведуть боротьбу в художньому творі. Наприклад: у п’єсі А. Гельмана «Лавка» таким предметом боротьби є ДОВІРА. Довіра в п’єсі стає предметом торгу, купівлі і продажу. Довіра стає товаром, який можна продати, обміняти, купити. І коли ми бачимо і виявляємо об’єктивно відношення персонажів до довіри, ми в свою чергу виявляємо ту чорну діру в суспільних взаємовідносинах, яка призвела до того, що люди перестають довіряти один одному. Коли для сценариста, який пише подібний твір зрозумілий предмет боротьби (довіра), то його завдання так побудувати дію по відношенню до цього предмету, щоб реципієнти, сприймаючи цей зв'язок якось віднеслись до нього. Це відношення і виразить їх громадянську позицію. Тому, що глядач завжди соціально-об’єктивний. Не буває глядача необ’єктивного. Необ’єктивний глядач – це клініка. Це - людина, яка не живе в суспільстві і не відчуває його потреб. Це - особистість з якоїсь іншої планети, яка не сприймає законів взаємовідносин між людьми і не підкоряється їм. Глядач завжди об’єктивний. Він об’єктивно сприймає, об’єктивно співпереживає, об’єктивно усвідомлює свій суспільний досвід, об’єктивно має свою об’єктивну позицію по відношенню до цього предмету боротьби. Якщо хоч одна деталь у взаємовідносинах між сценаристом та реципієнтом буде соціально не об’єктивною, то це автоматично викреслює процес пізнання дійсності і пізнання взаємовідносин між людьми. Всі цінності відомі, немає жодної цінності, яка була б комусь не відома. Це і любов і вірність і зрада, і боротьба за владу і спасіння і гноблення і помста та ін. це все ті соціальні явища котрі живуть у кожної людини, у кожного покоління, в кожній країні. В усіх часах і в усіх народів. Емоційний досвід людини завжди соціально-значущий. А тим паче, коли це стосується створення художнього твору.

Таким чином всі елементи художньої структури мають по-перше об’єктивні соціальні аспекти, об’єктивно прораховуються і об’єктивно діють на психіку кожної людини примушуючи її плакати, сміятися, приймати чи протистояти. Тільки об’єктивні соціальні фактори пов’язані із зміною дійсності роблять звичайну людину художником. Тільки правильний з точки зору розвитку суспільства аналіз робить звичайну людину художником. Тільки вірно вгадана перспектива розвитку (ідея) робить звичайну людину художником. Художник - це той який усвідомлює не завдання однієї єдиної людини, а пізнає і розуміє все суспільство і взаємовідносини в ньому, які і роблять цю людину соціальною істотою.

**КОНФЛІКТ І ПРОТИРІЧЧЯ, ЯК КАТЕГОРІЇ**

**Взаємозв’язок конфлікту і протиріччя**

Ці дві категорії варто розглядати разом, невіддільно одна від одної, оскільки, розглядаючи конфлікт ми розглядаємо видиму сторону невидимого суспільного протиріччя. Конфлікт є проявом, виявленням цієї невидимо сторони.

Яке практичне розуміння знання природи конфлікту сценаристом або драматургом? Найголовніше пам’ятати, що розглядаючи конфлікт, ми маємо весь час відчувати протиріччя, що лежить в основі цього конфлікту. Конфлікт є лише зовнішнім проявом протиріччя. Саме воно – рушійна сила, точка відліку. Якщо уявити собі айсберг, об який розбився корабель «Титанік», то конфлікт – лише видима частина айсбергу, яка знаходиться над водою і саме її буде спостерігати глядач. Проте, під глибиною води знаходиться основна частина айсбергу, яка і стала причиною того, що корабель зіткнувся із нею. Це – протиріччя, невидиме буденним поглядом, але яке є першопричиною конфлікту. Тож, якщо автор відчуваючи протиріччя в суспільстві будує конфлікт, його мета щоб глядач, так само це протиріччя відчув, саме посередництвом конфлікту, як видимої частини протиріччя. Отже, конфлікт має бути вибудований так, щоб це протиріччя проявлялося якомога яскравіше, точніше. Для цього є багато засобів, зокрема, композиція побудови твору. Найвідомішою є американська трьохактна та радянська п’ятиактна структура. Якщо взяти останню, то в кожній із п’яти її частин (експозиція, зав’язка, розвиток, кульмінація, розв’язка) треба враховувати ступінь розвитку конфлікту, його виявлення, напруження та свідомого, чи підсвідомого бажання двох сторін до вирішення цього конфлікту. Коли ми говоримо про конфлікт, ми говоримо насамперед про зіткнення реально існуючих інтересів, оскільки, жодне зіткнення поглядів на життя, точок зору і т.д., не матиме ніякої ваги до тих пір, поки все це не буде обумовлено реальним інтересом з однієї і іншої сторони, і інтереси ці будуть протилежними один одному, що виявляє конфлікт у діях героїв, переводячи його із драматургічної категорії у зриму, сюжетну площину, за якою спостерігатиме глядач.

**Формування конфлікту в художньому творі. Категорія «інтерес»**

Якщо говорити про правила формування конфлікту в художньому творі, то вихідним пунктом слугуватиме суспільне протиріччя. Формування образу конфлікту з необхідністю включає в себе виявлення причин виникнення соціального протиріччя, що оформлюється у конфлікт. Причиною виникнення соціального протиріччя слугують взаємовідносини між особливою діяльністю особистості та особливою потребою суспільства.

Сенсові особливості протікання конфлікту у творі слугують ствердженню тієї сторони протиріччя, в якій відображений прогресивний характер поступального розвитку суспільства. Стержнем боротьби слугує усвідомлення суб’єктом своїх інтересів.

Перетворююча діяльність людини із необхідністю передбачає відображення об’єктивних умов, в яких протікає ця діяльність в її свідомості. Специфіка інтересу полягає в тому, що він є відображенням, що безпосередньо виражає соціальні потреби, і тому інтерес у всіх випадках проявляється як ідеальне прагнення, як активна, постійно спонукаюча до дії сила. Цілі та ідеї не входять в структуру інтересу, але являються ідеальним вираженням інтересу, тому, що «ідея» «незмінно осоромлювала себе, як тільки відокремлювалася від «інтересу». [22]

Інтерес являє собою діалектичну єдність об’єктивного і суб’єктивного. Об’єктивною стороною інтересу являються життєві умови, в які включена людина своєю активною діяльністю і котра посередництвом потреби робить на нього зворотній вплив, викликаючи певну направленість уваги, волі, ідеального прагнення, що в сукупності являє собою суб’єктивну сторону інтересу. Суб’єктивна сторона, будучи ідеальним спонукальним стимулом, направляє соціальну творчість на перетворення тієї суспільної середи, відображенням якої вона являється. Не існує соціального інтересу поза і незалежно від людини, котра являється його носієм, відображає інтерес у своїй свідомості на психологічному та ідеологічному рівні, або на тому та іншому одночасно. Не існує соціального інтересу, що не є духовним стимулом, спонукаючим людей до практичної діяльності.

Інтерес – це вибіркове відношення до потреб (особистості, колективу, класу, суспільства), обумовлююче різні форми активності, метою яких є задоволення матеріальних та духовних потреб.

Ствердження прогресивної сторони протиріччя в умовах конфлікту виробляється посередництвом виявлення, розкриття зв’язку між суспільним протиріччям і соціальним інтересом.

Інтерес – це вибірково свідоме відношення до потреб. Зацікавленість – це стан, момент переходу інтересу до цілі. Саме в цей момент зацікавленість подібна стимулу. Стимул же обумовлюю, «примушує» людину діяти. Стимул – це зовнішній чи внутрішній фактор по відношенню до людини, обумовлюючий її активність. Дуже близька до зацікавленості категорія прагнення. Однак, прагнення виражає вже динаміку, перехід від статичної зацікавленості через діяльність до постановки цілі. Прагнення в гносеологічному плані являється моментом реалізації зацікавленості. Прагнення до об’єкту виникає тоді, коли об’єкт інтересу свідомий. Тоді свідомість, відображає природу, цілеспрямовано видозмінюючи її.

Особистість не тільки являється об’єктом, але і суб’єктом пізнання. Процес пізнання – це постійний процес розширення потреб та інтересів, цілей та прагнень.

По приналежності інтереси поділяються на суспільні, національні, класові, групові, особисті. По сфері прояву: матеріальні, політичні, духовні. По глибині та довготривалості на часті, довгочасні, корінні і найближчі. Абсолютизація особистого «я» у творчості веде до суб’єктивізму, в етичних відносинах – до егоїзму. Людина, як соціальна істота не замикається на особистому інтересі. Вона дбає про добробут своєї сім`ї, розвиток суспільства і т.д.

Необхідною умовою формування установки слухача в оцінці зв’язку між протиріччям та інтересами «моментів суспільного руху», відображуваного у творі, «окремого прошарку» його учасників, всього «руху в цілому», але вищим критерієм в оцінці зв’язку між протиріччям і інтересом служить ідеологічна оцінка, обґрунтована інтересами суспільного розвитку. «Якщо ти справжній художник, - говорив Т.Е. Абуладзе – ти неминуче виражаєш інтереси народу, навіть, якщо цей народ на якомусь етапі тебе, поки що, не сприймає». [23]

**Співвідношення конфлікту і протиріччя в художньому творі**

Ми говоримо про співвідношення соціального протиріччя і конфлікту, як сутності і явища, змісту і форми. Конфлікт, являє собою відношення суб’єктів, йому присутня гносеологічна функція. Через його пізнання стає можливим і пізнання лежачих в його основі соціальних протиріч, так, як останні розкривають свою внутрішню сторону, виражаючись у суспільних відносинах. Все, що фіксуємо у суспільстві, робиться, в фінальному підсумку людьми, конкретними особистостями. Людська історія існує тільки тому, оскільки існують самі люди активно здійснюючі процес історичного розвитку. «Історія не робить нічого, вона «не наділена ніяким неосяжним багатством», вона не б’ється ні в яких битвах»! Не «історія», а саме людина, дійсна, жива людина – ось хто робить все це, всім володіє і за все бореться. Історія не якась особлива особистість, котра користується людиною, як засобом для досягнення своїх цілей. Історія – не що інше, як діяльність попередніх, наслідуючих свої цілі людей.

Предметом цілеспрямованої режисерської діяльності по формуванню конфлікту в художньому творі слугує процес осягнення та суб’єктивної оцінки зв’язку між двома об’єктивними факторами: загальним протиріччям та соціальним інтересом. В художньому творі конфлікт завжди виконує творчу (рус. – созидательную), конструктивну функцію.

Позиція драматурга або режисера у формуванні конфлікту завжди чітко фіксована. Вона виражається у нерозривній єдності психологічного і ідеологічного ріней відображення соціального інтересу.

Найвищим критерієм вироблення ставлення художника до формованого ним конфлікту являються інтереси суспільного розвитку. Тобто, ми говоримо про вміння сценариста або режисера:

- виробляти і виражати ставлення до будь-якого суспільного протиріччя, спираючись на оцінку його змісту.

- оцінювати будь-яке суспільне протиріччя, спираючись на розуміння причин його виникнення.

- виробляти і виражати свою ідеологічну позицію у відношенні до суспільного протиріччя, стверджуючи ту із його сторін, в якій відображений прогресивний характер поступального розвитку суспільства.

- розкривати та оцінювати зв'язок між суспільним протиріччям і соціальним інтересом

- виявляти, виробляти та виражати нерозривну єдність між психологічним та ідеологічним рівнями відображення соціального інтересу

- виробляти та виражати інтереси суспільного розвитку у відношенні до соціальних інтересів учасниками конфлікту.

Такий підхід є основою діалектичного розуміння класового і загальнолюдського початків у суспільному розвитку. Основою такого нового мислення у трактовці цього питання є підхід, при якому протилежності у суспільному житті не розглядаються, як відокремлені полярності, без їх взаємного зв’язку і взаємодії з загальнолюдськими проблемами.

«Режисер, - говорить про Є.Некрошюса Віктор Гульченко, - завжди історичний у погляді на людину, за якою він спостерігає на перехресті епох. Людина у нього не просто перебуває, а здійснюється. Він проглядається весь – у всю ширину і далину своєї долі. … У Некрошюса сильніше всього звучить не слово, а саме Час – об’ємний, побачений крупним планом». [24]

Закономірності соціального розвитку прокладають собі шлях через масу випадковостей, протиборчих тенденцій, через зіткнення різних пристрастей, думок та інтересів. Моделюючи конфлікт ми виражаємо інтерес тієї сторони протиріччя, котра відображає прогресивний характер поступального розвитку суспільства.

У русі соціального протиріччя конфлікт відображає такий стан, коли відносна самостійність сторін протиріччя зростає в ступені, створюється реальна можливість розриву їх єдності і, відповідно, вирішення предметного протиріччя в цілому.

Конфлікт – це зовнішня форма розвитку діалектичного протиріччя в суспільному житті, яка характеризується загостренням відносин між протилежностями вище їх міри відносної самостійності, повною фіксацією протилежностей і прагненням їх (або однієї із сторін, що беруть участь) до вирішення даного протиріччя в цілому.

Соціальне протиріччя являє собою таке відношення взаємодіючих його сторін, яке виникає, розвивається та вирішується посередництвом діяльності людини. Причиною виникнення соціального протиріччя слугують взаємовідносини між особливою діяльністю особистості та особливою потребою суспільства. Як відмічав народний артист СССР Д.Баніоніс: «Вічні питання російської та світової літератури: як ми живемо? Що з нами відбувається? Які ми? Хто винен? Що робити? і т.д., тобто питання всього гуманістичного мистецтва залишаються в центрі уваги завжди, варто тільки надати їм нове наповнення, згідно конкретної епохи». [25] Так що, справа не в темі, не в жанрі, а у мірі осягнення життєвих протиріч.

Людське суспільство являє собою найвищу ступінь живих суперечливих процесів. Найважливішою та специфічною рисою стадії вирішення соціальних протиріч є те, що вони засновані на діяльності людини, сутність якої знаходиться в «сукупності всіх суспільних відносин». [26] Хоча виникнення та розгортання соціальних протиріч складається об’єктивно, їх вирішення завжди відбувається у взаємозв’язку з більшою або меншою активністю суб’єктивного фактору, який включає такі сторони людської діяльності, як свідомість, організованість, самостійність і т.д. Причому сам суб’єкт у ході вирішення протиріч може діяти і свідомо, і стихійно. В тому випадку, коли люди не усвідомлюють сутність і значення вирішення конкретних протиріч, то такий вплив суб’єкта варто вважати стихійним. Свідомий вплив суб’єкта в ході вирішення соціальний протиріч має місце всякий раз, коли люди усвідомлюють необхідність, роль і наслідки цієї фази розвитку протиріч.

«Кращий французький фільм про революцію, - розповідав Анджей Вайда, - «Марсельєза» Ренуара. Це еталон: революція в ньому показана на злеті, в момент загальної наснаги і саме такою уявляють її собі французи. А наша п’єса («Дантон» С.Пшибишевської) розповідає про боротьбу політичних противників, котрі давним-давно забули про народ і тепер зводять свої рахунки. Тому я розумів, що мій фільм не буде відповідати тому образу революції, який вкоренився в свідомості французів. П’єса була написана в 30-ті роки, і я впевнений, що матеріал для неї автор почерпнув не тільки в історичних довідниках.

Мені було цікаво вловити момент, коли цілі революції забувають і починається боротьба за владу, зрозуміло, під лозунгом, що революція може перемогти тільки в тому випадку, якщо у неї є вождь. І ось Робесп’єр, у якого тисячі невідкладних проблем, всю свою енергію починає вкладати у боротьбу з Дантоном – це складає враження чогось ненормального. Найстрашніше всього вражає в сценах суду над Дантоном, що на очах сидячих у залі коїться страшна маніпуляція – звинувачуваних позбавляють слова, підставляють лжесвідків, все шито білими нитками – і в величезному залі немає нікого, то б встав і сказав би : брехня! І не тільки ж у цьому залі – такої людини не знайшлося у свій Франції!». [27]

Діалектичне протиріччя, і як відношення і як процес, визначається специфікою взаємодії сторін: роздвоєність на різні протилежні сторони єдиного цілого; єдність, взаємообумовленість цих сторін; взаємовиключення заперечення протилежних сторін; їх взаємопроникнення.

Відомо, що до загальних, обов’язкових ознак діалектичного протиріччя відносяться також об’єктивність його існування в самих речах та явищах дійсності: різна роль сторін у розвитку протиріччя, що в кінцевому підсумку і обумовлює відносність єдності протилежностей і його вирішення; бути джерелом розвитку предметів та явищ дійсності; проходження ними ряду етапів в процесі свого розгортання, вирішення.

Сенсові особливості протікання конфлікту в творі слугують ствердженню тієї сторони протиріччя, в котрій відображений прогресивний характер поступального розвитку суспільства. Стержнем боротьби слугує усвідомлення суб’єктом своїх інтересів, тому одним із необхідних умов пізнання сценаристом своїх інтересів служить їх виявлення, прояв.

Так, наприклад якщо полководець дивиться в бінокль або підзорну трубу, проникливий свідок може здогадатися в яку сторону зараз полетять ядра, тому, що підзорна труба в даному випадку слугує вказівником інтересу, з’єднуючого соціальну потребу в уточненні меж держави з зовнішньою ціллю, вибраної для знищення.

Вибираючи що саме ви будете показувати своїм твором (фільмом, сценарієм) ви (сценаристи) виявляєте рівень сформованості інтересів. Уявіть собі ситуацію: Вас запросили на роль репортера, дали мікрофон. Ви можете бути анонімно присутніми на будь якій (реальній або вигаданій події). Зазвичай всі люди, що приймають участь у такому тесті, поділяються на три групи. (даний експеримент вперше проводився О.П.Сердюком із студентами режисерами).

 До першої групи належать роботи, автори яких ухиляються від оточуючих їх зв’язків і відносин, тобто, від того, що ми покликані відображати, перстворювати, перебудовувати наприклад «Візит до вождя племені Тамбукту».

До другої – групи зазвичай належать роботи, які схильні до описання дивних історій, що відбувалися із дивним и людьми, наприклад: «офіціант ненавмисно виплеснув гарячий борщ на лисину клієнту в білому костюмі».

До третьої групи відносяться роботи, автори яких звертаються до тих зв’язків та відносин, в котрі ми занурені і дають ним суб’єктивну оцінку та викладають подію з громадянської позиції, розкриваючи суспільний сенс того, що відбувається.

Якщо проаналізувати підхід цих трьох груп до предмету діяльності, то перша група зазвичай найменша , і їх «уявний мікрофон» ніби «уводить їх від професії. Ось, зокрема декілька цитати: «Мені б дуже хотілося потрапити до церковного світу на одну добу. Надівши сутану я пробираюся з мікрофоном у монастир…» або ж «Іде передвиборна компанія, жорстока боротьба за пост президента США. Мені дано завдання проникнути у подружні апартаменти одного з конкуруючих кандидатів, обвинуваченого у подружній невірності. Проникаю і включаю магнітофон…»

Вузькість інтересів, побачених у цих роботах закликає до розширення їх кола. Шукані цими драматургами язви та нариви зазвичай виносяться на огляд для того, щоб переконати нас в безнадійності яких-небудь змін у світі. Вони як би обсмикують нас: «Не витрачайте сил…»

Друга група драматургів за чисельністю перевищуватиме першу. Якщо у першому випадку драматурги не жаліли чорної фарби, то представники другої групи намагалися прикрасити і без того прекрасний світ «… Я запрошений на роль репортера, котрий для гумористичної передачі хоче записати діалог виконавців Отело і Дездемони в той момент, коли глядачі бачать, як Отелло душить Дездемону. Для цього я на сцені заліз під ліжко і включив магнітофон. Діалог прозвучав невеселий, виконавець дійсно задушив виконавицю, але не тому, що так написав Шекспір…» «Мама не дозволяє сину-десятикласнику відвідувати заняття в театрі юнацької творчості. Вона вважає сина не талановитим, і що він ганьбить її прізвище.

Я прийшов на репетицію, пробрався за портьєру і натиснув кнопку на магнітофоні. Я був настільки зачарований тим, що відбувається на сцені, що не помітив, як пройшли три години. В той же вечір я був у Іванових вдома. Ми прослухали запис. Іванови попросили залишити у них магнітофон на деякий час».

Загальність приведених фрагментів робіт полягає у відсутності оцінки. Зводячи все багатство суспільних відносин до особистих, сценаристи відходять від суспільної практики. Віддалення від практики відміняє необхідність у знаннях, а отже і в навчанні. Їх світ – сюжет. Сюжетникам замінюють пізнання світу «відмички» наприклад: «герой зробив те і це, тому, що він – такий». Їх не хвилюють об’єктивні причини, що викликали сюжет до життя. Їм не потрібні знання, тому, що вони нічого не збираються інтерпретувати, пояснювати, їм все зрозуміло. Їм не потрібна позиція, тому, що вони нічого не збираються переробляти, їх все влаштовує. Їх інтереси пов’язані з прикрашанням остогидлого їм життя.

Навчання необхідно тільки тим драматургам, інтереси яких пов’язані з суспільною практикою. Практика потребує знання. Знання втілюється в інтерпретації творів. Інтерпретація втілюється в позиції. Рівень сформованості інтересів пов’язаних з практикою суспільних відносин рельєфно проступає в третій групі робіт, що є найбільш чисельною.

Приведені фрагменти робіт третьої групи виражають громадянську позицію студентів у відношенні до змісту представлених подій. Широта поглядів цих сценаристів охоплює не тільки етичні норми взаємовідносин, як це проявлялося в роботах першої і другої груп, але і світоглядні принципи драматургів. «… Саме широта і сила соціальних інтересів особистості, - пише Д.Б.Богоявленська, - забезпечує більш високий рівень творчості». [28]

Для розширення та посилення соціальних інтересів особистості сценариста необхідна розробка таких методів роботи, які спираються на аналіз протиріччя внутрішньої структури досліджуваних явищ, подій, процесів. Тут необхідний комплекс умов, в яких драматург буде не просто отримувати готові відповіді, а вникати у суть питань, теоретичних та морально - (рус. - нравственно)- практичних проблем, осягати їх як об’єктивні протиріччя життя, вирішення яких залежить від нього особисто.

Щоб зафіксувати стан сформованості соціальних інтересів у драматурга, уявіть собі ситуацію: ви залазите на дерево і проводите зйомку. «Потреба залазити на дерево з’являється у художника, коли йому необхідно одним поглядом охопити весь аспект. Наприклад, вбивство німецького посла, яке послугувало приводом до початку першої світової війни, «Провокація».

Хочеться розглянути це на прикладі на наукової статті Е. Морозова «Пізнання в мистецтві». В цій статті сказано наступне: «Причиною для вторгнення мистецтва в життя є потреба суспільства усвідомлювати процес свого становлення. Осмислюючи життя, художнику необхідно пізнати причини та наслідки суспільних явищ та втілювати дійсність в системі художніх образів, знайти предметне відображення (конфлікт) тих сил, які рухають суспільними процесами… Діяльність режисера, як інтерпретатора художнього твору повинна базуватися на його естетичній оцінці суспільних процесів. Якщо ми завертаємося до практики декотрих театрів, (а також фільмів – прим. М.М.) то дійдемо висновку, що там осмислення рухаючих причин підміняється цікавою яскравою формою, нагромадженням виражальних засобів». [29]

Після випуску вистави в Тернополі, через рік цей студент поставив в інституті І.К. Карпенко-Карого чехівскьго Дядю Ваню. Він (Е.Морозов) поїхав з цією виставою на фестиваль у Ялту, показавши цю виставу не один раз, як вимагають умови фестивалю а по проханню суспільності – тричі. В інтерв’ю газеті «Радянський Крим» Е.Морозов скаже: «Театр покликаний вдосконалювати суспільні зв’язки, допомагати суспільному розвитку. Ми пропонуємо п’єсу (або сценарій, фільм –прим. М.М.), як засіб осмислення дійсності, а не як самоціль. Головний конфлікт у виставі – спроба відродити суспільні цінності в умовах виключення із цього суспільства. Все життя Серебряков (Н.Ольшанніков) присвятив науковій діяльності, вона виявилась не потрібною нікому. І ті, хто міг раніше реалізовувати свої соціальні можливості, долучаючись тим чи іншим способом до його діяльності, раптом відчули себе ошуканими. І настає момент, коли грань між реальним життям та міражами стає хиткою. Немає стін, немає дверей, всі знають все один про одного. Загальне бажання раптом стає предметним. Всі хочуть смерті Серебрякова – і виникає картина його поховання. Кожний намагається віднайти сенс життя по-своєму. Войницький (А.Павлин) вважає, що потрібно руйнувати, Астров (Д.Гончаров) продовжує культивувати власні амбіції. Його концепція нагадує проповідь горьківського Луки. Олена Андріївна. (Т.Морозова) сподівається знайти шлях до спасіння через самопожертву. Її чоловік бачить вихід в продовженні своєї діяльності не дивлячись ні на які обставини. Але всі їх зусилля даремні. Суспільство не оплачує носіїв своїх цінностей і виганяє їх. Не дивлячись на те, що вони – найбільш дієва сила, здатна рухати це суспільство вперед». [30]

Приведений фрагмент виступу студента показує, що інтерпретація предмету діяльності, теми матеріалу з однієї і тої ж методологічної позиції обумовлює перетворення матеріалу в канал передачі інтересів. В процесі формування особистості сценариста розвиток інтересів його усвідомлюється як перспективна мета, де категорії «інтерес» та «прекрасне» розглядаються в тісному взаємозв’язку. В процесі роботи режисер розкриває та оцінює зв'язок в якому конструктивною основою діяльності режисера слугує співвідношення його соціальних інтересів з соціальними героями вибраного твору.

**Суспільне протиріччя та соціальний інтерес, вироблення їх оцінки драматургом**

Прибічники гегелевского підходу, вважають об’єктивною стороною інтересу абсолютну ідею, помисли покійного класика драматургії, науковий авторитет режисера, славу художнього керівника, тощо. Умовно кажучи, як би напружено не билися коті на даху, і якою би не була роль центробіжних та центрострімких сил в їх падінні, ніяких інтересів вони не виявлять тому, що інтерес присутній тільки людині. Механістичний підхід до драми неминуче тягне за собою відмову від інтересу. Прикладом може бут теорія В.А. Сахнноського-Панкеева, який розвив вчення Е.Г.Холодова про центробіжну та центрострімку силу в драмі. [31] І закономірно прийшов до висновку, що «…Драматичний конфлікт аж ніяк не завжди носить характер соціальний… Драма далеко не завжди «має справу» з соціальними відносинами». [32]

Якщо б так було насправді, прилучення до драми представляло б собою серйозну загрозу для особистості. Воно перешкоджало би формуванню будь-якого спеціаліста, заперечуючи предмет будь-якої праці, як процес становлення соціального в природному.

Уявлення про безпредметність режисерської праці є причиною багатьох трагедій, скалічених доль. Бо, якщо режисера щоденно навчатимуть у вузі і переконуватимуть його, що предметом його професійні праці слугує дія, а режисер розумово розвинений, він рано чи пізно звертає увагу на те, що природній початок предмету праці будь-яких видів і форм (неорганічне, органічне, соціальне) завжди досліджує на собі дію, що йде від людини та знарядь її праці. І тоді ця людина з режисерським дипломом буде або в остраху перед істиною ховатися на сцені, екрані за механічними побудовами із акторських тіл, та присвячувати свій час поясненню того:

«Що породило звук від тумака:

Моя рука або твоя щока?» [33]

Або ж буде уникати репетицій, як таких, взагалі. «Із 52 картин, в яких мені довелося зніматися – з гіркотою розповідав П.Вельямінов, - репетицій не було ні на одній… Причини кризи лежать глибше, в підходах до справи». [34]

Підхід до справи завжди відображає рівень сформованості соціальних інтересів особистості у відношенні до об’єктивних умов професійної діяльності. Предметом діяльності по формуванню конфлікту в художньому творі слугує процес осягнення, виробка суб’єктивної оцінки та вираження драматургом в художній формі його ставлення до двох об’єктивних факторів: суспільного протиріччя та соціального інтересу особистості. При цьому формування і розвиток соціальних інтересів особистості драматурга направлений на вміння виробляти ставлення і виражати в художній формі естетичну оцінку:

- суспільного протиріччя, спираючись на адекватне розуміння його змісту і причин його виникнення;

- своєї ідеологічної позиції у відношенні до суспільного протиріччя, стверджуючи ту із його сторін, в якій по думці драматурга, відображений прогресивний характер поступального розвитку суспільства;

- зв`язку між змістом суспільного протиріччя і соціальними інтересами особистості драматурга;

-зв`язку між інтересами учасників конфлікту і інтересами суспільного розвитку.

Аналіз учбової літератури, призначеної для студентів режисерських факультетів вузів культури та мистецтва, показав, що дія визначена предметом драми В.А.Сахновським-Панкеевим [35] Та Е.Г. Холодовим.[36]

Е.Г. Холодов піддав критиці теорію В.М.Волькенштейна, згідно якої «дія зовсім не рухається попереду, а в кожному акті, виражаючись по-біблейськи, «повертається на (круги своя). Ця теорія, - продовжує Е.Г. Холодов, - лягла в основу «закону повторних комплексів драматургічних положень». [37] Відмовившись від теорії В.М.Волькенштейна, Е.Г.Холдов висунув нову теорію, згідно якої «Центрострімка сила виражає собою природне (рус. – естественное), самою природою драми обумовлене тяжіння до граничної концентрації часу та місця дії, а також діючих осіб в цілях дотримання єдності дії. Відцентрова сила втілює опір матеріалу законам жанру; прагнення художника, також цілком природне, до найбільш можливої життєвої повноти та життєвої безпосередності (рус. –непринужденности) у зображенні дійсності. Кожна драма являється як би рівнодіючою двох сил, причому в кожному випадку ця рівнодіюча залежить від багатьох обставин, зокрема від характеру життєвого конфлікту і міри його драматургічної «освоєності», від ідейного задуму, національної традиції, художніх прихильностей, вподобань автора, і, само собою зрозуміло, від ступені його обдарованості і досвіду».

Рівнодійна цих двох сил, одна з яких як би випробовує драму «на стиснення», інша – «на розрив», створюють єдину дію п’єси, без якої немає і не може бути цільного драматичного твору». [38]

 Таким чином, цілісність драматичного твору, по Е.Г.Холдову, досягається за рахунок того, що центробіжна сила і центрострімка сила рівні по величині, направлені протилежно, і діють на різні тіла.

Оскільки призначення драматичних творів не вичерпується впливом на тіла людей, абсолютне зведення теорії драми до фізики видається неможливим, оскільки втрачається якісна специфіка досліджуваного об’єкту. Можливо, абсолютизація методів і законів механічного руху в драмі видається найбільш привабливою якщо зводити її рух до механічного переміщення. Тоді за допомогою предмету механіки, тобто дії і протидії, намагаються пояснити суспільні рухи і дії. Відомо, що К.С.Станіславський, спостерігаючи за тим, як конфліктні дії загострюють емоційний фон протікання конфлікту, а емоції стимулюють конфліктну поведінку, сформулював висновок, згідно якого «Всяка дія зустрічається із протидією, причому друга викликає та посилю першу». [39] В той час розвиток механіки йшов своїм чередом, там вкоренився третій законі Ньютона про відповідність сили дії силі протидії. А новонароджену теорію драми не оминули дитячі хвороби механістичного підходу в інтерпретації професійної діяльності: об’єкт практики який може бути розміщеним тільки поза суб’єктом (інакше, це - не практика), намагалися занурити у свідомість суб’єкта, драматурга, вважаючи, що «Передача на сцені почуттів та думок письменника, його мрій, мук і радощів являється головним завданням вистави». [40]

Зате, предмет соціальної потреби, цінність, що представляє предмет драматичної боротьби, предмет, котрий може існувати тільки всередині людини (влада, довіра, визнання…) намагалися персоніфікувати та розмістити поза людиною: «всією істотою прагнути до коханої» [41], «володіти Мірандолиною» [42], щоб поставити фізику на службу мистецтву.

Колись І.В. Ріттер у відомій промові «Фізика і мистецтво» проголосив: «Мистецтвом зазвичай називають те, що не досягло ще своєї найвищої точки, а фізика у своїй цілісності не має іншої цілі, як здійснювати вище життя і вищі справи, тому я насмілюся дати їй ім’я мистецтва, більш високого, нім всі інші». [43] Він хотів мистецтво підкорити фізиці. А ми шукаємо «вище життя і вищі справи» і в психології, і в фізіології, і в фізиці, і в мистецтві… для людини, для особистості.

Особистість формується і розвивається у боротьбі. Боротьбі немає альтернативи, тому, що в розвитку немає альтернативи протиріччю. Хоча, виникнення і розгортання соціальних протиріч складається об’єктивно, їх вирішення завжди відбувається у взаємозв’язку з більшою або меншою активністю суб’єктивного фактору, котрий включає такі сторони людської діяльності, як свідомість, (рус. – сознательность), організованість, самостійність і т.д.

Одним із розповсюджених стереотипів мислення і дії у режисурі є підхід до сюжету, як до панівного елементу художньої системи. Такий підхід спрощує творчі задачі, притупляє необхідність у знаннях, позбавляє від творчих мук одкровення, розкриття механізмів діяльності і тим самим відключає внутрішнє джерело стимуляції творчої діяльності, віддаляючи драматургів та режисерів від соціальної активності.

«Які б не були глибокі, - відмічає В. Е. Халізев, - як не універсально загальнолюдські по своєму сенсу сюжетні конфлікти шекспірівських трагедій, вони по своїй структурі локальні, замкнуті». [44] Словосполучення «сюжетний конфлікт» вказує на спробу підкорити конфлікт сюжету. Відомо, що сюжет – це основна сторона форми твору (Г.Н. Поспелов), а конфлікт – це принцип взаємовідношень між образами художнього твору, який визначає головні стадії розвитку сюжету (М.Н. Епштейн). «Конфлікт драматичного (та і будь-якого іншого) сюжету, - продовжує В. Е. Халізев, - стало бути, або знаменує порушення світопорядку, в своїй основі гармонічного і досконалого або виступає, як риса самого світопорядку, свідотство його недосконалості або дисгармонічності». [45]

**ТЛУМАЧЕННЯ ТЕРМІНУ «СЮЖЕТ»**

**Взаємозв’язок сюжету і змісту художнього твору, відмінність між ними**

Дослідження якісних характеристик процесу, що нас цікавить, в результаті якого режисер опиняється оснащеним новими знаннями про предмет професійної діяльності, ускладнює неоднозначність тлумачення словам «сюжет».

«Сюжет – франц. sujet, буквально – предмет». [46] Так прийнято вважати. Однак, існує ще одне значення слова «сюжет». Ю.Б. Борев в роботі «Комічне» загострив нашу увагу на тому, що французьке слово «sujet» означає «підданий». [47] Від вибору одного із двох значень слова «сюжет»: «предмет» або «підданий», залежить побудова змісту творчого процесу. Якщо ми об’явимо сюжет предметом діяльності, процес режисури або драматургії буде присвячено тому, щоб режисери відмовились від себе і перетворились на персонажів. Працюючи, наприклад, над «Райдугою зимою» М. Рощина, або над «Звичайною історією» М.Ладо, де поряд із людьми діють Собака, Кінь, Папуга та інші, творчість режисера буде направлена під час репетицій на «особачування» тих акторів, яким випала роль собаки, а також на стирання меж між папугами і акторами. Тут режисура повертається до імператорського Риму, до Тертуліана, який вчив, що між вірою і пізнанням немає нічого спільного, тому відкидав вивчення наук. Його сподвижники і сьогодні кричать про «художника-почуттевця (рус. - чувственника», «знання засмічують», «відбивають безпосередність». Викарабкатися із всього цього допоможе орієнтир, запропонований Д. Б. Богоявленською: «…Виникла необхідність розмежування високої інтелектуальної активності, що означають рух всередину об’єкта, що пізнається, і патологічної активності при шизофренії, коли оригінальність ідей являється наслідком асоціації між далекими предметами на уроці не загального, а приватного зв’язку». [48] Скориставшись цією порадою, варто зупинити вибір на другому значені слова «сюжет», **«підданий».**

Як відомо, сутність руху – в протиріччі, протиріччя виявляється у дії, а порядок, послідовність виявлення граней соціального протиріччя в суспільній дії залежить у творі від підданого служби виявлення, від сюжету.

Оскільки конфлікт – це принцип взаємовідносин між образами художнього твору, будемо принципові, поставимо конфлікт на перше місце, сюжет – на друге, і виразимось принципово. «Драматург, - відмічає В. Е. Халізев, - створює образи, в яких знаходяться передумови для вільних, не загальмованих реакцій актора. Він, ніби посилює ті думки, емоції і вольові імпульси, котрі природні в зображуваній ситуації: з душі героя знімаються звичні життєві «гальма».

У відповідності із законами свого мистецтва автор драми проявляє схильність до свого роду психологічних експериментів. Він охоче показує, як міг би повести себе герой, якби в виказаних ним словах виражав свої думки, почуття, наміри з максимальною рельєфністю і повнотою». [49]

Із наведеного положення слідує, що ми принципово виражаємо не свої думки, почуття, а чужі. Принципово виражати чужі почуття! Ось вона методологічна позиція духовного рабства! Ця позиція слугує обґрунтуванню безглуздої метушні навколо проблеми відтворення вигаданого драматургом штучного світу. Вигаданий, а точніше – модельний світ ідеалісти об’явили об’єктом колективної творчої праці, перенесли об’єкт праці всередину суб’єкта, в свідомість драматурга, нарікаючи при кожному провалі, скажімо, «Лісістрати» на партійність Аристофана. В ті певні часи це обіцяло безпеку, але разом із втечею від реальності, тобто переселенням об’єкта практики всередину суб’єкта (драматурга), ми збігаємо від суспільної практики. Адже потреба особистості в реальній зміні світу вдовольняється у практиці, а практика являє собою взаємодію суб’єкта з об’єктом, що знаходиться поза його свідомістю. В той же час потреба особистості в ідеальній зміні світу знаходиться у пізнанні. При цьому взаємодія суб’єкта з об’єктом перебуває у свідомості.

Тому суспільна дія, як основна форма режисерської діяльності необхідно і має сенс тільки тоді, коли потрібен зв'язок між об’єктом практики, що знаходиться поза свідомістю художника, і об’єктом пізнання, що находиться в його свідомості. В будь якому іншому випадку дія, як така, не має сенсу.

Отже, практична постановка питання про зміст режисерської і драматургічної діяльності залежить від адреси, тобто від того, який із світів покликані практично перетворювати ці спеціалісти. Уроки багатовікової історії переконливо показують, що відхід від практики – це форма самоліквідації діяльності. Згадаємо герменевтику, що передувала інтерпретації. Поки герменевтика відповідала практичним потребам педагогіки, слугувала в навчанні мистецтвом роз’яснювати, тлумачити, доводити до розуміння, вона стрімко розвивалася, впливаючи на становлення граматики, риторики і логіки. Як тільки герменевтика примкнула до богослов’я, стала допоміжною, служебкою дисципліною і втратила зв'язок із практикою, вона розпалась. [50]

Та ж доля спіткала риторику. Наука про ораторське мистецтво, відірвавшись від суспільної практики, перетворилася у звід абстрактних правил і згасла. [51] Занепад риторики важко назвати неочікуваним, тому, що відомі спроби попередити її відхід від практики. Ще Діоген попереджував, що «Ритори вчать правильно говорити і не вчать правильно вчиняти». [52]

Спасіння професії режисера – у практиці, специфічному процесі взаємодії людини з матеріальним світом; в режисерській та драматургічній практиці, котра не відмежовує людинознавство від суспільствознавства; в практиці, яка не обожествляє «вищі людські потенції», відриваючи «психічне» від людини. [53]

**Конфлікт і протиріччя в сюжеті**

Потрібно прощатися із так званим «сюжетних підходом» в роботі, який персоніфікує сторони протиріччя, розділяє історію на погану і хорошу, на історію вождів і мас. «Немає в природі ні позитивного ні негативного героя, - стверджував Юрій Бондарев, - це поняття було вигадано худорлявими теоретиками в давні роки, але до сих пір грає роль рятувального круга для нещирих ортодоксів». [54]

 «В одній із дискусій, - згадував Даніїл Гранін, - я почув таке висловлювання: замість то, що б реально змінювати життя, замість цього шукають ворогів, яких потрібно перемогти». [55]

«Наше суспільство, - говорив Марк Захаров, - повинно пересилити в собі властиві йому підозрілість пристрасть до персональних проклять». [56]

«Наші біди, протиріччя, негативні явища, - відмічав Микола Киященко, - багато у чому є слідство нашої світоглядної відсталості. Звідси і бюрократизм, корупція, кар’єризм, спекуляція, рвацтво, міщанська психологія… Ні належного часу, ні сил, ні бажання не присвячували ми тому, щоб звести просвіту з освітою, освіту з культурою, культуру з переконаннями». [57]

Особистість, беручи участь у конфлікті, стикається з великою безліччю труднощів, перешкод, але не відступає перед ними, доводить боротьбу до кінця, тому, що особистістю рухає інтерес. Людина відповідає позитивною активністю на інтерес, наприклад, нації, колективу, якщо цей інтерес співпадає з її інтересом, як особистості.

Вихідною об’єктивною основою інтересу слугує трудова діяльність людей, котра постійно породжує нові потреби і інтереси. Потреби, інтереси і цілі тісно пов’язані між собою, вони є побудниками людської діяльності. Категорія потреб являється більш широким поняттям, ніж інтерес. Потреби можуть бути і біологічного і соціального характеру. Інтерес властивий тільки людині, суспільству.

Тому конфлікт у творі формується відношенням драматурга або режисера до двох об’єктивних факторів: соціального протиріччя і інтересу, і одного суб’єктивного – оцінки їх зв’язку. Ступінь суспільної активності знаходиться в прямій залежності від рівня усвідомленості особистістю своїх інтересів, відповідальності перед суспільством. Суспільний розвиток опредмечується в художньому образі людської долі, суспільного життя.

 Людське життя в цілому розвивається тільки через розкриття свого власного родового сенсу. Саме в цьому і проявляється його свідомий характер, тому проблема сенсу – це проблема реалізації індивідуального життя, як родового. Дана проблема має лише один спосіб вирішення: це той спосіб предметної діяльності, яким особистість здійснює своє життя. Цей спосіб і є її інтересом. Тому розкриття дійсного сенсу рівносильне усвідомленню дійсного інтересу.

Особистісний сенс – це той фактор предметної діяльності, через який вона не просто відтворюється, а якісно розвивається, збагачується родовим змістом. В особистісному сенсі реалізуються структурні можливості інтересу: адекватність відображення дійсності, вибірковість і певне співвідношення індивідуального і суспільного.

Соціальна якість свідомості безпосередньо визначає характер, соціальну направленість інтересів особистості. В зв’язку з цим інтереси можуть включати в себе як цілі, пов’язані з забезпеченням лише власного існування, коли все інше розглядається як засіб цього, так і цілі, пов’язані із перетворенням суспільного життя, з розвитком суспільних форм свого життя. В одному і іншому випадку це – особисті інтереси. Але, в першому випадку вони мають безпосереднє значення лише для самого індивіда, а в другому – вони направлені на ті умови життя, котрі мають значення для багатьох людей.

**ТЛУМАЧЕННЯ ТЕРМІНУ «ПОДІЯ»**

Після розгляду конфлікту та його особливостей, доцільно говорити про побудову та визначення події у художньому творі.

"... Французькі філософи XVIII століття, - писав Ф.. Енгельс,- апелювали до розуму, як до єдиного судді над усім існуючим. Вони вимагали встановлення розумної держави, розумного суспільства, вимагали безжального усунення всього того, що суперечить вічному розуму. Ми бачили також, що цей вічний розум був насправді лише ідеалізованим розумом середнього бюргера, який як раз в той час розвивається в буржуа. І ось, коли французька революція втілила в дійсність це суспільство розуму і цю державу розуму, то нові установи виявилися, при всій своїй раціональності в порівнянні з колишнім ладом, аж ніяк не абстрактно розумними. Держава розуму потерпіла крах»
 Аналіз наведеного фрагменту роботи Ф.Енгельса вказує, що звернення до події "Держава розуму зазнала повного краху" необхідно пов'язано з двома об'єктивними факторами: дією і ставленням. Властивості ставлення визначаються тими речами, які є їх носіями. І хоча у ставленні немає цих речей безпосередньо, вони присутні в ньому в прихованому вигляді. Це означає, що пізнання відносин є в деякому роді і пізнання самих речей. Тому пізнання відносин є природнім і закономірним етапом проникнення в їх сутність. В аналізованому фрагменті представлена ​​група фактів "апелювали до розуму", "вимагали встановлення розумної держави", "вимагали безжального усунення" і т.п. , один з яких - головний - "крах". Корінним чином змінює поведінку учасників події і наше ставлення до того, що відбувається. Така класична структура естетично значущої події.

**Подія, як ставлення до факту і його оцінка**

 В основі події лежить факт і ставлення до нього. Значення цього моменту роботи над визначенням і побудовою події неодноразово підкреслював К.Станіславський: «Нерідко сама фабула і її факти не являють значення. Вони не можуть створити провідну лінію вистави, за якою з завмиранням стежить глядач. В таких п'єсах не самі факти, а ставлення до них дійових осіб стають головним центром, сутністю, за якою, з биттям серця стежить глядач». [58]

 Першопричиною факту є взаємозв'язок між особливою ​​діяльністю особистості і особливим ставленням суспільства до цієї діяльності. "Мар'яна Михайловича Крушельницького, - згадує один з його учнів, доцент Я.Л.Резніков,- хвилювало, що в режисерській практиці бували спрощення, поверхневе визначення події як категорії суто зовні сюжетної. В таких випадках він говорив:" Ви ілюструєте сюжет, замість того, щоб розкривати тему ". [59]

Подібно до того, як в залежності від нашого ставлення факти структуруються в події, події вибудовуються у сценарій, фільм. Категорії «ставлення» та «структура» відображають одну і ту ж предметну область. Ставлення внутрішньо суперечливо, в ньому в діалектичній єдності знаходяться відмежування і зв’язок. Завдяки цьому воно може розвитися в структуру, подієвий ряд фільму, що представляє нову форму відносин. Під подієвим рядом художнього твору варто розуміти таку систему відносин, яка надає взаємодії подій інтегративний, цілісний характер. Визначення і побудова подієвого ряду, як структури фільму допомагає розкрити справжній сенс того, що являє собою відображуваний у сценарії конкретно-історичний етап суспільного розвитку. Відкриттю структури образу того чи іншого етапу суспільного процесу, зображуваного у досліджуваному творі, слугує його розподілення на «частини».

Поняття «частина» виробляється у зв’язку з пошуком фрагментів, на котрі може бути розчленований вибраний матеріал. Поняття «елемент» формується як відображення цього факту. Подальше розділення на більш маленькі частки приведе до зникнення даного якісного стану. Розрізнення категорій «частина» і «елемент» витікає з необхідності знайти не стільки можливі частини відображуваного у сценарії процесу, скільки особливі його частини. Принцип розподілу сценарію на окремі робочі елементи обумовлює функціональність, а не ілюзорність подій і їх взаємозв’язки у сценарії (та фільмі). Категорія «частина» фіксує результат довільного ділення твору. В той час, як категорія «елемент» означає існування події. Відносини мають об’єктивний характер.

Вирішення проблеми взаємовідносин категорій «зв'язок» і «ставлення» необхідно шукати в аналізі взаємодії між об’єктами. Це означає,що визначення події як елементу сценарію включає вирішення проблеми взаємодії між учасниками події. Бо не представивши їх взаємодії, неможливо уявити ні їх зв’язків, ні відносин. Взаємодія проявляється як діалектична єдність зв’язку та відмежування. Відношення, що виникло, обумовлює рішення художньої задачі по визначенню того факту, який послугує ідейним центром події. Коли подія буде побудована, момент виявлення ідейного центру назвуть «акцентом», «драматичним ударом», «сенсовим вибухом»…

Але, для втілення ставлення необхідно, щоб окремі взаємодіючі сторони, елементи і властивості цілої події були не тільки пов’язані в нерозривній єдності, але і відокремлені були один від одного, відмежовані.

Ставлення є діалектична єдність двох моментів: зв’язку та відмежування, ізольованості. Вказуючи тільки на кінцеві результати зв’язку явищ і процесів, ставлення залишає в тіні проміжні стадії. Зв’язок виступає, як необхідний момент ставлення, але ставлення не зводиться до зв’язку, так як включає в себе і момент ізольованості, відмежованості явищ один від одного. Властивості цих об’єктів, особливості протікання процесів, стани взаємокоректуються таким чином, що зміни в одному із них супроводжуються змінами в іншому. Виявлення цього взаємовпливу обумовлює вироблення драматургом оцінки зв’язку між особливою діяльністю особистості і особливим відношенням суспільства до цієї діяльності.

У процесі визначення події функції світогляду режисера виражаються у виборі того з фактів, який послужить ідейним центром події. Основним засобом вираження сенсу події, що відбувається слугують особливості поведінки діючої в події особи. У ході виявлення, виробки та вираження в художній формі сенсу події в особливостях поведінки героїв вибудованої події драматург виражає свою позицію у відношенні до події.

В цьому сенсі особливий інтерес являє подієвий ряд, про гнучкість якого згадується у «Практикумі по загальній психології» під редакцією професора А.І.Щербакова: «Е.В.Тарле проводить спостереження над зміною слів, що називають Наполеона, в паризькій пресі з моменту його висадки в бухті Жуан до вступу в Париж/ Період Ста днів /. Перша звістка: "Корсиканське чудовисько висадилось в бухті Жуан". Друга звістка: "Людожер іде до Грассу". Третя звістка: "Узурпатор увійшов до Гренобля". Четверта звістка: "Бонапарт зайняв Ліон". П'ята звістка: "Наполеон наближається до Фонтенебло". Шоста звістка: "Його імператорська величність очікується сьогодні у своєму вірному Парижі". Вся ця літературна гамма вмістилася в одних і тих же газетах, при одній і тій же редакції впродовж декількох днів ". [60]

 Ставлення до події в певній позиції передбачає кут зору, що виникає лише після появи завдання побудови події.
 Відношення діючої в події особи цілеспрямовано. Воно виражається в ході вирішення виконавського завдання, яке ставиться як мета діяльності, сенс якої проявляється у формі участі у конкретній кіно- або сценічній події.

Діяльність знаходить в суспільстві безмежну кількість направлень конкретизації. «Під діяльністю, - говорить А. З. Панкратов, - ми розуміємо людськи-родове життездійснення, реалізацію життєво-родової активності, тобто специфіку соціальної форми руху матерії. Діяльність реалізується в конкретно-історичній сукупності суспільних відносин і включає в себе перетворення і матеріальних, і духовних явищ». [61]

 Виконавці, герої, події мають не тільки загальні, але й єдині риси, тому вони одночасно і пов'язані, і відмежовані, ізольовані. Для ставлення недостатньо того, що зміна одного об'єкту неминуча при зміні іншого, важливо, щоб в ході події відкрився результат цих змін, щось нове, чого «не було до вступу цих об'єктів в дані відносини». Ступінь спільності відносин визначає ступінь спільності законів, за якими вони розвиваються. Естетична оцінка спільності законів, за якими розвивається спільність відносин являє зміст суб'єктивної доцільності образу. "Людина, - підкреслив К. Маркс,- не тільки змінює форму того, що дано природою, вона здійснює разом з тим і свою свідому мету, яка як закон визначає спосіб і характер її дій". [62]

 Соціальна мета - це мета, спрямована на досягнення результату в галузі суспільних відносин. Мета виступає результатом усвідомлення соціальних потреб, інтересів, недостатності дійсності, протиріччя між існуючим буттям та бажаним для людини. Вона включає в свій зміст позитивне знання того, що є, і, головним чином, чого ще немає, що необхідно створити. Сформована мета заперечує негативність дійсності. Однак, це не голе заперечення, а діалектичне, яке несе в собі компенсацію дійсності, її позитивний характер для прагнень людини. Саме позитивний зміст дійсності, присутність в ній мети, виступає спонуканням до діяльності, прагненням реалізувати себе, вдовольнивши при цьому суспільні потреби і соціальні інтереси особистості.

**Цілепокладання, як центральний момент творчого процесу**

Для цілепокладання, як центрального моменту творчого процесу необхідний високий рівень розвитку соціальних потреб драматурга і його суспільних інтересів. Без цього постановка творчої мети неможлива, а без творчої мети неможливий творчий процес.

 В режисурі визначення події слугує умовою постановки творчої мети, необхідної для участі в події, умовою формування відношення до того, що відбувається, умовою його художнього перетворення, перестворення. Так, наприклад, якщо назвати подію «Спасінням», то мета участі в цій події розділить учасників на рятуючих та врятованих, а їх відношення до процесу, що відбувається у події, виразиться в особливостях поведінки. Тому, назва події служить характеристикою взаємовідносин людей, що приймають участь у цій події.

Однак, в учбовій літературі з режисури, часто представлені зразки визначення подій, в яких предмет діяльності відмежований від відносин між людьми. Наприклад: «Дві години, як самовар на столі, а Серебрякових все немає!». [63] В наведеному прикладі назви події відсутня характеристика взаємовідносин учасників того, що відбувається. Віддаляючись від формування взаємовідносин, ті, хто навчаються режисурі віддаляються від можливості втрутитися, змінити, перетворити те чи інше духовне явище і тим самим віддаляються від діяльності, як такої. Адже, діяльність відрізняється від суєти перетворенням чогось.

Взяти, наприклад, духовне явище, яке намагається перетворити режисер, назвавши подію «Знову опівдні недільного бряхиміського дня». [64] Вказівка на будь-яке духовне явище в даному визначення події відсутня, тому тим, хто ставитиме цю сцену, доведеться придумувати зв’язки із голови, а виконавцям цієї сцени – самостійно шукати таке визначення даної події, щоб зв’язки, оцінка яких є предметом справжньої діяльності, відкривати в самих фактах. Іншими словами, щоб долучитися до професійної діяльності, необхідно діяти всупереч подібним рекомендаціям визначення події у літературі з режисерської та кінознавчої діяльності.

 Так само, якщо в якості прикладу в визначенні події взяти «Обід у Карандишева». [65] Якщо при намаганні побудови так званої події «Знову опівдні недільного бряхиміського дня» зусилля будуть направлені не на перспективу розвитку особистості драматурга (або режисера), а на достовірність інформації про п’єсу, то тут достовірність інформації втрачена. Гості, як відомо, на обід прийшли, але не їли, тому, що багаті кнурови не їдять того, чим можуть пригостити їх бідні карандишеві. Факт явки на обід був, але обіду не відбулося.

Однотипну ситуацію в події можна представити, якщо уявити собі ситуацію проблемного характеру. Наприклад: подія «Втрата особистості». Уявімо історію – діалог загубленого Гаманця і Молодого Чоловіка, що його знайшов. «Молодий Чоловік знайшов Гаманець і закричав: «Гей, люди! Гаманець загубився! Хто загубив гаманець? – Чого ти кричиш? – запитав Гаманець. Далі Гаманець пояснив Молодому Чоловіку, які перспективи відкриваються перед чоловіком: можна поїхати в круїз, можна купити оберемок квітів для Галочки… Молодий Чоловік зрадів і відповів гаманцю, що дружба Гаманця обіцяє йому безліч галочок і тетяночок… «Гей, люди! – закричав Гаманець. – Чоловік загубився!».

Факт знахідки гаманця в цій події виявляється незаперечним, але назва події не «Знахідка Гаманця», а «Втрата особистості». І факт приходу гостей на обід до Карандишева незаперечний, але режисеру у визначенні події необхідно пов’язати цей факт з іншим фактом, наприклад, відмови гостей від частування, оцінити цей зв'язок і на основі суб’єктивної оцінки цього зв’язку дати визначення події. Якщо в ході пошуку зв’язків між фактами для їх оцінки у визначенні позиції пропонується, наприклад, «Приїзд Паратова перед весіллям Лариси і Карандишева», [65], дане поняття слідує підвести під друге, більш широке, наприклад, «Благословення шлюбного союзу» або «Запобігання шлюбу», тому, що «Приїзд» відмежований від оцінки, а «Благословення» - форма її прояву, вираження.

Щоб відкривати зв’язки в самих фактах, необхідно орієнтуватись на пошук цих зв’язків, смак до їх оцінки. Умовою подібного пошуку слугує рівень сформованості позиції особистості режисера, або драматурга, яка визначається усвідомленням його соціальної мети. Позиція являється однією із спонукальних сил суспільної дії. Без суспільної дії не тільки практичної, але і духовної не може бути розкрита соціальна якість особистості, все багатство її духовного світу, характерні особливості її соціальної активності.

**Визначення події у літературному творі**

«Що накоїв Карандишев?! Він штовхнув Ларису на той шлях, про який вона, будучи одна біля перил решітки подумала та злякалась…». [66] Проте, варто вияснити, що ж все-таки, «накоїв» Карандишев. Щоб обумовити виникнення у режисера подібного питання, необхідно сформувати в нього певну позицію: або Карандишев змусив Ларису до самогубства, або запобіг йому, або сам звершив розправу, або справа не в персоні, а соціальному зв’язку… але щось своє, суб’єктивне.

 «Успіх приходив до мене не тоді, коли я кружляв у потоці заманливих тем і райдужних пропозицій, - згадував Е. Габрилович, - а коли шукав у мистецтві СВОЄ. Коли намагався зрозуміти і бути чесним». [67]

 «Найголовніше серед всіх життєвих випробовувань, - роздумує Карен Шахназаров, - залишитися самим собою». [68]

 «Завжди, - казала Віра Васильєва, - треба прагнути до виконання поставленого завдання, але ніколи не забувати самого себе. Андрєєв ніколи не бував безпорадним. Ніколи не забував він на знімальному майданчику самого себе, свою натуру, навіть намагаючись зробити те, що не завжди було йому властиво». [69]

 В своїй розвитій формі творча дія приводить до породження самої цілі, тобто на цьому рівні здійснюється цілекпокладаюча діяльність. Це означає, що необхідність самостійного цілепокладання режисером чи драматургом повинна усвідомлюватися, як генеральна умова виробки, оволодіння та застосування засобів професійної діяльності, визначаючих її специфіку. Для визначення і побудування події в художньому творі факти матеріалу повинні включатися в такий суспільний зв'язок, який оцінюється драматургом і тим самим знаходить орієнтування на суспільну дію, виражаючу в художній формі оцінку певного суспільного зв’язку.

Факти, відображені в тексті сценарію або п’єси, будуть залишатися на рівні емпіричних даних, поки режисер не виявить у взаємозв’язку фактів своєї суб’єктивної оцінки цього взаємозв’язку об’єктивні фактори: суспільні дії і суспільні відносини, і не пов’яжє їх суб’єктивною оцінкою. Основна цінність фактичного матеріалу полягає в тому, що завдяки його діалектичній природі, тобто відображенню в ньому через одиничне і особливе – фактичний матеріал слугує основною базою для виявлення об’єктивних закономірностей реальної дійсності. Тому, об’єктивний характер законів буття, відображеного в події (в зв’язку між подіями) залежить перш за все від адекватного відображення об’єктивних явищ, процесів, фактів і їх зв’язках, на основі яких виводяться, виростають ці закони.

Відображенню загальних зв’язків у фактах, перетворюючому свідомість власне у пізнання світу, є здібність, породжена не властивостями фактів, подій, процесів, а **характером ставлення** до них – тим, що загальність являється, перш за все позицією, в котру драматург, режисер, актор і глядач поставлені самим процесом суспільної практики.

Загальність, практика і є реальний прототип тієї моделі, котра кожній людині дана у вигляді його власної свідомості. Але, цю модель люди засвоюють не в результаті пізнавального акту. Властивість мислити не породжена об’єктом думки, тому і функціональна сторона свідомості не може бути вичерпана її гносеологічним змістом. Необхідність свідомості викликана вже тим, що колективність, суспільність практики припускає виробку узагальнених дій, що піднімаються над випадковістю життєвих ситуацій. Виробка узагальнений дій по визначенню і побудові події включає в себе здійснення цілепокладаючої діяльності драматурга або режисера. Ця діяльність знаходить відображення у постановці їм творчих цілей для виконавця, учасника репетируємої п’єси, або фільму, в процесі зйомки.

Постановка творчої мети виконавця в естетично значимій події являється результатом успішного вирішення задач формування в учаснику події певного особистого ставлення до того, що відбувається. Постановка і виконання задачі обов’язково передбачає «вихід» у особистісну позицію тобто в відношенні до події через призму власного (особистісного) ставлення.

Психолог А. Н. Леонтьев вказав на необхідність розрізнення особистісного сенсу і власне значення, відмічаючи, що ставлення і оцінка явищ виростають на основі усвідомлення особистого сенсу об’єктивних явищ: «Вводячи для психологічної характеристики свідомості розрізнення особистого сенсу і власне значення, необхідно підкреслити, що розрізнення це відноситься не до всього відображуваного змісту, а лише до того, на котре направлена діяльність суб’єкта. Адже особистісний сенс виражає саме його ставлення до усвідомлених об’єктивних явищ». [70]

 Оскільки об’єктом художнього відображення слугують суспільні процеси і суспільні зв’язки, що здійснюються в них, верховним критерієм і суддею для виробки ставлення режисера до події служить його громадянська позиція. «Компас режисера, - говорив своїм учням Г. А. Товстоногов, - це його громадянська позиція. Позиція активна, пристрасна. Продумана і відчута серцем. Серцем великим, відкритим людям. Все в нашому мистецтві безглузде і нікчемне, якщо не освячено великим громадянським почуттям». [71]

 Ставлення до події в певній позиції передбачає кут зору, що виникає лише після появи завдання побудови події.
 У виробництві довгострокових соціальних цілей виділяється структура ідеально-конструктивної діяльності, основними компонентами якої є прогнозування і вибір. Перетворення прогнозу в ціль означає, що результат прогнозування набуває цільових функцій, функціонує як мета, якщо прийнято рішення досягти стану, фіксованого прогнозом, в залежності від того, чи є прогнозування заснованим на знанні закономірностей громадського розвитку. Виділяється два типи цілей: науково обґрунтовані і утопічні. Цілепокладання (с 36) не є просто однією із специфічних ознак людської діяльності - воно являє собою конституюючу її ознаку. Розвиток здатності до попереднього ідеального оперування речами, тобто до цілепокладання, є необхідною умовою передумови виникнення і розвитку власне людської практично-перетворювальної діяльності.

Праця людини є з самого початку і цілепокладаюча і знаряддєва (опосередкована штучними знаряддями) і громадська за своєю природою діяльність.
 Оцінка художником позиції персонажа включена в процес вирішення завдання участі у події. Постановка творчого завдання виконавця передбачає вираз його особистісного ставлення до того, що відбувається у визначенні, потім у побудові події. В цьому випадку постановка творчого завдання виконавця в естетично значущій події є результатом успішного вирішення завдання формування в учасника події певного особистісного ставлення до подій. Постановка і виконання завдання обов’язкового припускає "вихід" виконавця в особистісну позицію, тобто у відношення до події через призму власного / особистісного / ставлення.

 На всіх стадіях визначення і побудування події факти і зв’язки між ними, а також їх оцінки виступають як необхідні і дуже важливі елементи, що забезпечують безперервний зв'язок художнього образу з суб’єктивним світом. Тому естетично значима подія слугує діалектичною єдністю одиничного та загального, обумовлює сходження пізнання світу від конкретних індивідуальних характеристик – описання явищ, до широких узагальнень і абстракцій. При цьому цілепокладання не є просто однією із специфічних ознак людської діяльності – воно представляє собою констатуючу її ознаку. Розвиток здатності до попереднього ідеального оперування речами, тобто до цілепокладання, є необхідною умовою та передумовою виникнення і розвитку власне людської практично-перетворювальної діяльності.

Цілепокладанная – не тільки відображення вже існуючої дійсності, але головним чином відображення нової, ще не існуючої реальності. Воно представляє собою заперечення дійсної, безпосередньої дійсності. Як таке заперечення воно може бути передумовою діяльності, що вносить у світ зміни, усуває його недостатність, перетворює його. Цілепокладання – приціл у майбутнє, постановка, розміщення цілі у майбутньому.

 Мати ціль – означає наявність образу майбутнього бажаного результату діяльності. Саме в якості образу ціль, мету можна ставити вже не в майбутньому, а в теперішньому, можна її обґрунтувати, змінити, коректувати, адже виробляти які б то не було операції можна тільки з чимось таким, що вже існує.

Те об’єктивне явище, до якого людина і подумки і реально прагне в процесі своєї діяльності, є насправді майбутній, і притому не просто майбутній, але і бажаний результат її власних дій. Метою людини являється образ цього результату.

Іншими словами, мета людини є суб’єктивно реальне ідеальне явище, що має свого матеріального носія, але не зводиться до нього. Об’єктивне ж явище, що відповідає меті людини, відображене в ній, існує як дещо матеріальне тільки після того, як закінчиться відповідна діяльність людини.

 В ході визначення і побудування події в художньому творі предметом діяльності режисера та драматурга виступає осягнення та виробка ним суб’єктивної оцінки і вираження в художній формі його ставлення до двох, пов’язаних у свідомості об’єктивних факторів: досліджуваних суспільних дій та суспільних відносин.

При цьому необхідність самостійного цілепокладання повинна усвідомлюватися, як генеральна умова виробки та оволодіння і застосування способів професійної діяльності, центральним моментом діяльності, що визначає її специфіку. Ця мета знаходить конкретизацію у художніх задачах процесу, направленого на вміння виробляти і виражати в художній формі естетичну оцінку:

- суспільно значимої події, спираючись на адекватне розуміння її об’єктивної суті;

- факту, що являється ідейним центром події;

- взаємозв’язку між особливою діяльністю особистості і особливим ставленням суспільства до цієї діяльності;

- виконавчих задач учасників події;

- своєї громадянської позиції по відношенню до особливостей поведінки діючих у події осіб.

**ПРЕДМЕТ БОРОТЬБИ, ЯК КАТЕГОРІЯ**

Предметність дії фахівця конкретизується в операційності дії і різномоментний предмет діяльності конкретизується у миттєвому, одномоментному предметі пошуку-домагання.

 Наприклад: різномоментний предмет діяльності рибалки – риболовля. Цей різномоментний предмет конкретизується в одномоментних пошуках - домаганнях: плетення сітки; виготовлення з лози підпруг і т.д.

 Предмет пошуку-домагання – складова частина предмета справи. Якщо уявити собі предмет справи у вигляді віника, то кожна його окрема гілочка являє собою певний одномоментний предмет пошуку-домагання.

Визначення предмета пошуку-домагання є наслідком виявлення і осягнення фахівцем сторін тієї суперечності, яка заважає справі.

Наприклад, під час чемпіонату з футболу на полі стадіону вишиковуються з одного боку команда у червоних футболках, що зветься «Спартак», а протистоїть їй – інша команда, люди у синіх футболках, - «Динамо». Саме у цей час вболівальники на трибунах передбачають, що очевидні протилежності, - команди суперниці, - поєднаються у боротьбі лише після того, як на поле кинуть предмет пошуку-домагання – футбольний м’яч. І тільки за наявності обопільно усвідомленого, необхідного кожному учасникові справи предмета пошуку-домагання, обидві сторони суперечності поєднаються у боротьбі і при цьому функціонально виявлять приналежність – поженуть предмет пошуку-домагання у бажані ворота. Так у часи сивої давнини кожен з видатних полководців намагався загнати нашу планету, немов футбольний м’яч, у жадані ворота своїх співвітчизників, племен, імперій, рейху.

Психологічні дослідження умов формування предмету пошуку-домагання в професійній ситуації зумовили розгортання досліджень із соціальної психології, а соціально-психологічні дослідження вказали на необхідність вивчення історичної психології.

Наприклад: якщо рибак стикається у своєму пошуку-домаганні з тим, що в цій затоці сьогодні риба не ловиться, то з усвідомленням цієї обставини в нього формується в уяві новий предмет пошуку-домагання – змінити місце лову. Саме змінити місце лову, а не змінити бригадира, начальника, голову артілі. Якщо не ловиться риба, уява рибалки не підказує йому домагатись звітних зборів керівництва артілі і т.д. Дійсний, реальний, істинний процес формування предмета пошуку-домагання обумовлює здобуття продукту, зміну місця, зміну засобів.

Характер соціальних суперечностей детермінує форми їх вирішення. Скажімо, одна людина, натрапивши на таку суперечність, що вчора вона наїлася, а сьогодні – знов їсти хочеться, формує у свідомості предмет пошуку-домагання у вигляді працевлаштування, а інша – у вигляді пограбування. Один футболіст намагається оволодіти м’ячем, щоб забити на чемпіонаті гол і за це одержати квартиру, інший – щоб його визнали неабияким майстром, третій – щоб не вигнали з команди і т..

Кожний фахівець, усвідомивши протилежності сторін суперечності, на яку натрапив, вибирає певний предмет пошуку-домагання, як засіб усунення чи тиражування, словом, розв’язання тієї суперечності, яка перед ним постала.

Це відбувається тому, що змістом реалізації критичних чинників розвитку справи є поєднання визначених сторін актуальної суперечності зі вдало винайденим предметом пошуку-домагання. Спільно, укупі, у злуці вони є рушійною силою справи. Цей процес виявляє спрямування інтересів, розкриває орієнтуючу функцію інтересу у виборі предмету пошуку-домагання.

**Структура інтересу, як засобу вибору предмету пошуку-домагання**

Інтерес – (як зазначалося вище) це вибіркове ставлення особистості до предметів та явищ дійсності, певної діяльності та її результатів, потреб особи, групи, колективу, нації, громади. Суспільство обумовлює різні форми активності особи у задоволенні матеріальних та духовних потреб . Інтерес є діалектичною єдністю об’єктивного й суб’єктивного. Об’єктивною стороною інтересу є життєві умови, в які включений соціальний суб’єкт своєю активною діяльністю. Через потреби на нього справляється зворотній вплив, спричинюючи в соціального суб’єкта певну спрямованість уваги, волі, ідеальні поривання, що у сукупності становлять суб’єктивну сторону інтересу. Суб’єктивний бік інтересу, будучи ідеальним стимулом, спрямовує соціальну творчість на перетворення того соціального середовища, відбиттям якого він є. Не існує соціального інтересу поза суб’єктом чи незалежно від соціального суб’єкта, який є його носієм, віддзеркалює інтерес у свідомості на психологічному чи ідеологічному рівні, або на тому й іншому одночасно. Не існує інтересу, який би не був духовним стимулом, спонукою людини до практичної діяльності.

Специфіка інтересу полягає в тому, що інтерес в усіх випадках виявляється як ідеальне поривання, як активна, постійно спонукаюча сила. Тому інтерес є необхідною умовою предметного функціонування людської діяльності, існування й розвитку матеріальної та духовної культури, соціальної дійсності в цілому.

Інтерес як конкретне соціальне явище може бути зрозумілим лише у зв’язку з особливістю людської діяльності. Ця особливість полягає у суб’єктивно-особистісному способі її здійснення. Такий спосіб предметної діяльності дає людині можливість самій творити своє життя засобами існуючого світу.

Творити власне життя засобами існуючого світу – значить запроваджувати у визначену фахівцем суперечливість умов винайдений ним самим предмет пошуку-домагання, обумовлюючи сподіваний розвиток справи.

Сповіщаючи про підвалини, підстави, основи інтересів як спонукання до вибору певного предмета пошуку-домагання, слід зазначити такі моменти:

- становлення інтересу, як об’єктивного явища;

- адекватне чи не адекватне відбиття його у свідомості людини;

- ціннісна орієнтація й постановка мети;

- здійснення інтересів через практичну діяльність.

Структуру інтересу становлять три компоненти: інтелектуальний, емоційний та вольовий.

В інтелектуальній діяльності, обумовленій управлінським інтересом, виявляються поривання до поглиблення знань, активний творчий пошук, дослідницький підхід, осягнення практичних завдань та теоретичне обґрунтування варіантів їх вирішення, розвиток професійного мислення.

Емоційні прояви, пов’язані з управлінським інтересом, виявляються в бажанні спілкуватись із колегами, поширювати професійно значущу інформацію у спілкуванні, в емоційному переживанні за стан справ у професійній галузі, в активному, зацікавленому обговоренні шляхів подальшого розвитку фахової справи.

«Треба визнати, - каже відомий публіцист М. Антонов,- що наша інтелігенція нині у масі своїй недостатньо бере участь у моральній просвіті народу. Правду кажучи, непідготовлена вона до цього. Але ж існувала давня традиція, яку К. Е. Ціолковський висловив так: Не визнаю я технічного прогресу, якщо він переважає прогрес моральний, якщо фізика й хімія не служать, а підкорюють собі медицину, як не визнаю і багато чого іншого. Людству потрібна не техніка, а моральний прогрес і здоров’я». [72]

Серед вольових проявів інтересу слід відмітити високу ініціативу в самостійному оволодінні знаннями, цікавість до самостійного вирішення фахових проблем, бажання пропонувати додаткові варіанти вирішення справи, намагання брати участь в обговорені власних проектів та запропонованих колегами, активну участь в усіх видах фахової підготовки.

Воля забезпечує функціонування спрямованості особи в її самореалізації, вона є підсилювачем альтернативного мотиву в здійсненні вчинку. Воля – це свідоме регулювання людиною своєї поведінки та діяльності, яке виявляється в спроможності долати, переборювати внутрішні та зовнішні труднощі під час здійснення доцільних дій та вчинків.

**ПРЕДМЕТ, ТЕОРІЯ ТА МЕТОД ІДЕЙНО-ТЕМАТИЧНОГО АНАЛІЗУ**

Будь яка наука має свій предмет, теорію та метод. Предмет визначає, що саме вивчає наука і яка галузь її застосування. Теорія досліджує закономірності здійснення процесів та явищ у вибраній галузі. Метод ідейно-тематичного аналізу покликаний розробити систему засобів та прийомів вивчення, узагальнення та перетворення явищ дійсності у галузі знань із сценарної, літературної та режисерської майстерності, а також на засадах теорії окреслити шляхи здійснення теоретичної й практичної діяльності у цих галузях.

 В проблемі творчості, як у фокусі, знаходяться історичні задачі та проблеми, що стоять перед сучасним людством та засоби їх вирішення. Детермінантами діяльності режисера слугують осягаємі ним естетично оцінювані і виражені у художній формі зв’язки:

* розділяємого або спростованого режисером чи драматургом певного суспільного ставлення до конкретної суспільної дії

і

* суспільної дії, розглядаємої в вибраній п’єсі

(Визначення і побудови події);

* розвинутого соціального інтересу режисера

і

* суспільного протиріччя, розкритого у сценарії або п’єсі

(Формування конфлікту);

* нагальної, за думкою режисера чи драматурга, соціальної потреби суспільства

і

* конкретно-історичного суспільного руху, відображеного у сценарії або п’єсі

(Розробка теми).

 Будь який час диктує необхідність відкритого звернення уваги мистецтва до соціальних проблем і процесів глибокого осмислення явищ дійсності. Предметна визначеність режисерського мислення полягає в тому, що предмет діяльності «диктує» спосіб його осмислення і знання матеріалу стає формою мислення. При цьому всі об’єкти, якого б роду вони не були, мисляться через категорію буття.

 Суспільство складається із носіїв зв’язків і відносин. Впливати на суспільство, на суспільні зв’язки – означає впливати на духовний світ творця, носія і перетворювача суспільних зв’язків. Мистецтво впливає на світ людської особистості в її суспільній сутності. Цим обумовлене значення мистецтва. Для вторгнення, втручання в суспільний зв'язок необхідно сформувати у режисера або драматурга уявлення про природу цього зв’язку, наприклад, які об’єктивні фактори ми маємо намір пов’язати і чим саме.

Єдність суспільства і особистості в процесі соціальної детермінації не означає механічного переносу якостей соціального цілого на поведінку окремої людини. Взаємозв’язок між суспільством і особистістю реалізується в діалектичному переході соціального в індивідуальне, об’єктивного в суб’єктивне.

«У всьому, майже у всьому, що я писав – роздумував Л. Н. Толстой, - мною керувала необхідність зібрання думок, скріплених між собою, для вираження себе, але кожна думка, виражена словом, особливо втрачає свій сенс, страшно знижується, коли береться одна із того зчеплення в котрому вона знаходиться. Саме це зчеплення складено не думкою (я думаю), а чимось іншим, і виразити основу цього зчеплення безпосередньо словами ніяк не можна; а можна тільки посередньо, - словами описуючи образи, дії, положення». [73] Наведене зізнання Л. Н. Толстого розкриває процес суб’єктивного осягнення і оцінки об’єктивних факторів. Коли для подолання прірви між суспільним буттям і суспільною свідомістю знадобилося оголення зв’язку між особистістю і масою, було відкрито «…значення особистості на тлі значення маси». [74]

В 900-ті роки, в епоху першої народної революції в Росії, Горький в своїх творах, від п’єс «Міщани» до «Ворогів» і в романі «Мати» виразив переконання в тому, що цілісність, досконалість особистості, за його словами знаходиться на шляхах оволодіння «творчою, тобто соціальною сполучною ідеєю». [75]

 Ідея виражає прагнення суб’єкта змінити об’єкт, вказуючи напрям і спосіб. Без установки на «вторгнення», «перетворення» об’єкта ідеї не потрібні. Якщо режисер не одержимий зміною, перетворенням суспільного зв’язку, йому не цікавий предмет професійної діяльності, осягнення і оцінка соціального зв’язку, виражена в художній формі узагальненої дії, і не потрібні ідеальні картини, засоби, плани перебудови хвилюючого нас суспільного зв’язку. Людська суб’єктивність в своїй свідомій формі виражається не тільки в відображуваному образі, не тільки «забарвлюється» в ньому значимістю даного змісту для суб’єкта, але і визначає «рухає» і спонукає його до певної дії. Тут істина постає не тільки способом усвідомлення оцінки, але і способом детермінації дійсності; духовність суб’єкта являється не просто його «обізнаністю» або «інтерпретацією» існуючого, а стає специфічною детермінантою і рушійною силою перетворення дійсності.

 В своєму останньому інтерв’ю, яке в жовтні 1986 року дав режисер Андрій Тарковський паризькому тижневику «Фігаро-магазин», декотрі слова звучать, як творчий заповіт художника: «Справжній художній образ повинен виражати не тільки пошук бідного художника з його людськими проблемами, з його бажаннями і потребами. Він повинен відображати світ. Але не світ художника, а шлях людства до істини». [76] Наведені слова Андрія Тарковського ніби запрошують до роздумів над тим, що направляючи думку на пізнання, людина зберігає об’єкт таким, який він є, і підкоряється йому. В практичній орієнтації мислення – ми перетворюємо об’єкт.

Виступаючи проти суб’єктивізму в режисерській діяльності Ежен Іонеско, в інтерв’ю паризькому тижневику «Експрес» сказав: «… Я можу дорікнути багатьом маститим театральним режисерам у зраді театру під приводом «власного бачення», як вони говорять». [77] У контексті повного висловлювання словосполучення «власне бачення» звучить як «неадекватне бачення», не обумовлене, таке, яке не спирається на правильну уяву про предмет діяльності. Варто відмітити, що інтерпретація предмета режисерської діяльності, методологічна позиція в підході до його визначення обумовлює соціальну направленість змісту процесу режисури і драматургії.

 Учбова література з теорії драми вказує на те, що «Предмет драми – подія (рус. **- со-бытиё**) людини з людиною в дуже напружених, складних суперечливих життєвих ситуаціях». [78] Подібний підхід до визначення предмета діяльності не уявляється беззаперечним, тому, що виходить з суспільної **форми** діяльності, від того обмежений рамками буденної свідомості, скований межами видимості. Предметом діяльності піаніста тут може опинитися (рус) со-бытиё з клавішами, а диригента – з паличкою… При цьому мета перебуває позаду засобу її досягнення, упаковка тяжіє над змістом. Наприклад, «Предметом художнього пізнання, як неодноразово відмічалося, стають тут, у драмі, ситуації, зв’язані із конфліктами, потребуючі від людини якихось дій: емоціональної, розумової і перш за все вольової активності». [79]

 Загальність приведених позицій полягає у намаганні сховати від нас ті цінності, ті об’єкти зовнішнього світу, ті реально існуючі і впливові суспільні зв’язки і відносини, котрі виступили «проявниками» внутрішніх психічних сил, рухаючих героями твору.

«Предметом зображення в драмі може стати будь яке напружено-активне орієнтування людини в життєвих ситуаціях, перш за все в положеннях, відмічених конфліктністю». [80] Ситуація використовується у драмі яз засіб розгортання теми, як сюжет. Згода визнати сюжет предметом драми рівносильна призначенню сюжету «ляльководом» студента, артиста, режисера… В цьому випадку діяльність режисера втрачає сенс.

Подібна ситуація показана в дослідженні Ю. Б. Новоселової: «В якості джерела пізнання, - пише вона, - виступає наочний матеріал, визначаючий специфіку діяльності вчителя та навчаючихся, що проявляється у формах демонстрації та спостерігання». [81] Тільки тут наочний матеріал слугує ляльководом не стільки учня, скільки вчителя. Наочному матеріалу наказано бути джерелом пізнання. Вчителю залишається тільки дотримати форму, організувати спостереження.

 Оновлення суспільства неможливо без кардинальної ломки схематичних, відірваних від життя конструкцій, без відмови від усього, що не отримало підтвердження у практиці або базувалось на деформованій практиці, об’єктивно обернувшись апологією застою і консерватизму. Зміст процесу режисури полягає у виявленні і виробці ставлення до об’єктивних факторів суспільного розвитку, пов’язанні вироблених відносин суб’єктивною оцінкою і моделювання, перетворення в художній формі оцінюваних режисерами суспільних зв’язків в художньому образі.

Вживаючи словосполучення «художній образ», ми владаємо в нього сенс найбільш вдало визначений, на мій погляд, в’єтнамським дослідником Нгуеном Ван Хуеном: «Художній образ – завжди відкриття чогось нового в невичерпному по своєму багатству руху життя, завжди узагальнення процесу дійсності, людських прагнень, емоцій, втілення досконалого, тобто завжди сходинка у русі людського художньо-естетичного відкриття і пізнання життя. Зв'язок між об’єктом і його значенням для людини». [82]

Якщо звернутись до філософських зошитів Леніна, то в нього є теж одне з найбільш точних, на мій погляд, визначень образу. Образ – за Леніним – це ідея, що виражена у емоційній формі.

**ВИСНОВОК**

В наш час ми повинні замислитись над питанням взаємовідносин театру і кіно з життям, а режисера і драматурга з дійсністю. Причиною для вторгнення мистецтва в життя є потреба суспільства збагнути процес свого становлення. Осмислюючи життя, митцю необхідно пізнати причини і наслідки суспільних явищ і втілювати дійсність в систему художніх образів, знайти предметне відображення (конфлікт) тієї сили, яка рухає суспільними процесами. Сьогодні не можна не оволодівши типом пізнавальної діяльності взагалі займатися пізнанням в мистецтві. Діяльність режисера і драматурга повинна базуватись на його естетичній оцінці суспільних процесів.

Якщо ми звернемося до практики деяких сучасних театрів, то дійдемо висновку, що там осмислення рушійних причин підмінюється іноді яскравою формою, нагромадженням засобів. Зараз в суспільстві яскраво виражена тенденція до постановки у сучасній інтерпретації вистав великих митців минулого, у перенесенні їх на сучасну сцену не враховуючи нових протиріч в суспільстві і нових наукових підходів до процесу пізнання дійсності. Такі вистави або вдаються до невмотивованого епатажу, що не розвиває тему твору або ж до перетворення театру на музей, без урахування сучасного глядача і проблем сучасної дійсності.

Та ж ситуація відбувається і у галузі кіно. Екранізації класичних творів часто відірвані від проблем сучасного глядача, а «римейки» вже відомих фільмів виглядають, скоріш, як пародія на них. Діячами театру і кіно не враховується історичний досвід в підході до пізнання дійсності у мистецтві, і результатами цього неврахування та абсолютної відірваності режисерів і драматургів від прямого предмету їхньої діяльності стають недофільми і недовистави, які іноді важко віднести до категорії мистецтва. Для цього не варто наводити приклади і опускатися до приниження чиєїсь конкретної творчості – варто просто проаналізувати ситуацію: це спостерігається на кожному кроці.

Втім, це є показовим прикладом того, навіщо потрібно враховувати історичний досвід попередніх митців, читати якісну академічну літературу, а не тільки Мітту й інтернет статті, розуміти предмет своєї діяльності, свої функції, як художника, розуміти потреби сьогоднішнього суспільства, його проблеми та протиріччя. Саме до цього закликає ця дипломна робота, яка не «відкриває заново велосипед», адже всі терміни описані тут вже давно відкриті людьми, які поклали на це життя, і в списку літератури (який не дарма виявися таким великим) вже є інформація, що потрібна майбутньому режисеру чи драматургу.

У висновку хочеться дещо порушити науковий стиль роботи, і особисто від себе додати одну річ. Всі ми читали Михайла Чехова, «Записні книжки» Станіславського, та багато чого іще… Що ж було досліджено та відкрито в області педагогіки та режисури з тих пір? Фактично нічого нового. З 1963 року всі їдуть із старим багажем. Причому, якщо у ньому не опиняється потрібної педагогіки, її починають вигадувати. Часто вигадують не для того, щоб будувати учбові ситуації, а для того, щоб уникати їх. Тут найбільш радикальним засобом слугує лозунг: «Мистецтву навчити неможна, мистецтву можна навчитися!». Таким чином обов’язок постановки науково обґрунтованих цілей оволодіння професіональними операціями в нашій країні перекладається з голови педагогів на голови студентів. В результаті простоюють обидві голови. Впродовж усіх п’яти років. Тут немає правих і винуватих. Є одна величезна чорна діра у питаннях кіноосвіти. Мені було неймовірно важко доходити своїм розумом до роботи редактора, сценариста, режисера, навчаючись самостійно по книжках, які вказані у списку літератури, і збираючи по крупицях ті знання, без яких подальша робота була неможлива. «Невже вам цього не пояснювали?» - запитав мене головний редактор Film.ua, коли я не знала, як проаналізувати з автором моменти його твору. Ні, не пояснювали. Чому? Тому, що не існує єдиного категоріального апарату, точніше, він існує, але ж скільки треба сили-бажання-впертості щоб дійти до цього, осилити це і хоча б щось зрозуміти. У цій роботі я намагалася викласти те, що зрозуміла особисто я. Можливо хтось не погодиться із теорією, описаною вище. Проте я, як режисер і драматург, можу з впевненістю сказати, що у мене ця теорія є. А ось кого дійсно шкода, це майбутніх українських студентів, не всі з яких будуть мати впертість і бажання проходити цей шлях із самого початку. Тому, дуже хотілося б вірити, що настане час коли майбутні сценаристи, режисери і т.д. матимуть змогу навчатися на реальних прикладах роботи в кіно, не відірваних від сьогодення. На об’єктивних принципах ОВОЛОДІННЯ РЕАЛЬНОЮ ПРОФЕСІЄЮ, а не чиїмось уявленням про неї. Те ж саме можна сказати про інші сфери професії, зокрема про соціальну психологію, яка збагатила нас новими відкриттями, але на нашій професії це аж ніяк не відобразилося.

 Пізнавальна діяльність режисера повинна спиратись на інтерпретацію дійсності, а суть її зводиться до розуміння класової боротьби, котра рухає суспільним розвитком. Без цієї методики пізнання дійсності сьогодні неможливо втручатись в цю дійсність і розкривати причини явищ. Театр і кіно сьогодні мають стати інститутом суспільної свідомості. Це означає, що їх обов’язки виконувати функції, пов’язані з удосконаленням суспільства. Якщо ця методика не є для нас інструментом пізнання дійсності – ми збіднюємо себе і відходимо від головного питання – формування духовно зрілої особистості. Завдання мистецтва – виховання особистості, причетної до соціальних проблем. Треба зробити все, щоб громадянська позиція митця відповідала потребам суспільства. Сума знань – це велике надбання людства, але сьогодні вона не сприймається нами, режисерами і драматургами, як система пізнання. Відсутність же системи позбавляє наші вистави і фільми змістовності. Таким чином, відкривається шлях до формалізму в кіно і театрі, а це в свою чергу обмежує пізнання глядача. Реформа театральної і кіно школи повинна стати основою для наукового аналізу і формування у митців глибоких естетичних оцінок суспільних явищ. Мистецтво повинно зосереджуватись на дослідженнях соціальних стосунків, повинно художніми засобами відображати протиріччя свого часу. Не оволодівши системою пізнання, не можна і думати про різність естетичних оцінок.

 Втручаючись у життя режисер і драматург повинен примусити глядача самостійно робити вибір і розбиратись у ситуаціях, приходити до висновків, що не буває людей позбавлених соціальних зв’язків. Людина – не першопричина, а наслідок розвитку суспільства. І різні якості героїв фільму або вистави – це прояв типу людських стосунків. Не можна змінити людину, треба змінювати стосунки між людьми. А це вже марксистське ствердження: зв’язки роблять особистість.

Отже, сьогодні діяльність режисера і драматурга повинна спиратись на наукову систему пізнання, на методологію, методику і метод, який дозволить нам ще глибше розуміти дійсність, враховуючи тенденцію суспільного розвитку. Без цього займатись мистецтвом неможливо!

**Список використаної літератури:**

1. Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8-ми т., Т.2. \_ М.: Искусство, 1954, с. 62.
2. Каверин В.А. Уже написана первая фраза… - Литературная газета, 1983, 15 июня, с. 5.
3. Стуруа Р. Культура демократии. – 1988 ; 1. С. 17
4. Сердюк А.П. Учебное пособие «Активизация обучения слушателей режиссерской специализации» - Институт повышения квалификации работников культуры, 1989, с. 11.
5. Марголис Л. Наш собеседник – народний артист СССР Георгий Жженов. Бремя надежд. – Правда, 1988, 4 ноября, С.3.
6. Иванова В. Т. Абуладзе: «Идти до конца, если ты художник». – Советская культура, 1988, 14 мая, С. 4.
7. Митта А. «Кино между адом и раем», 2005, с. 326
8. Луначарский А.В., Тридцать шесть сюжетов, журнал "Театр и искусство", 1912 г., N 34.
9. Сердюк А.П. Учебное пособие «Активизация обучения слушателей режиссерской специализации» - Институт повышения квалификации работников культуры, 1989, с. 19.
10. Гончаренко І. «Цар Едіп і Наталя Ростова. Про літературу не за підручником», видавництво АДЕФ-Україна, 2011, с.77.
11. Павлючик Л. Наш собеседник – кинорежиссер В.Туров: Видеть звезды! – Правда, 1988, 15 июля. С. 5.
12. Эдлис Ю. «Театр бесполезен, но необходим». – Литературная газета, 1988, 23 ноября. С. 15.
13. Татищева Н. Поиски истины. – Правда, 1987, 24 октября. С. 3.
14. Смоктуновский И. Мои надежды. – Советская культура, 1987, 10 ноября. С. 4.
15. Долг и совесть художника. Сессия Академии художеств СССР. – Советская культура, 1988, 22 марта. С. 2.
16. Данченко С. В. Теория театра: нынешнее и будущее. – Український театр, 1988, № 1. С. 15 (Пер. с укр. автора).
17. Осипов А. Анджей Вайда: «Художник должен идти впереди…» - Советская культура, 1988, 26 ноября. С. 12.
18. Павлючик Л. В потоке «плановых единиц». – Правда, 1987, 24 июня. С. 3.
19. Филатов Л. Мнение актера. Несколько замечаний на злобу дня. – Правда, 1987, 14 августа. С. 3.
20. Цит. по ст..: Волков Т. Труд актера в СССР и на Западе. – Аргументы и факты, № 45`85. С. 4.
21. Киященко Н. И. Эстетика перестройки и перестройка эстетики. Советская культура, 1987, 28 апреля. С. 3.
22. Маркс К., Енгельс Ф. Святое семейство. – Соч., т.2, с.89.
23. Иванова В. Т.Абуладзе : «Идти до конця, если ты художник». – Советская культура, 1988, 14 мая, с.4.
24. Гульченко В. Белый песок со дна моря. – Советская культура 1987, 27 октября, с. 5.
25. Павлючик Л. Донатас Банионис : «Начинается сегодня». – Правда, 1987, 16 марта, с.4.
26. Маркс К. Тезисы про Фейербаха. – Маркс К., Енгельс Ф., Соч., т.3. с. 3.
27. Абаринов В. Анджей Вайда. Никто, кроме тебя… - Литературная газета, 1988, 23 ноября. С. 8.
28. Богоявенская Д.Б. Психологические основы интеллектуальной активности. Автореф. дисс. …доктора психолог. наук. М.. АПН СССР, НИИОП, 1987. С. 10.
29. Морозов Е. Познание в искусстве. – Ровесник, аа1988, № 51. С. 11.
30. Рудой А. Взрывная сила конфликта. – Советский Крым, 1989, 5 апреля. С. 2.
31. Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. – Л. Искусство, ЛО, 1969. С. 226-227.
32. Там же. С. 47.
33. Руми Дж. Поема о скрытом смысле. Избранные притчи. – М.: Наука, 1986, с. 109.
34. Порк М. Главное – независимость. – Советская культура, 1988, 30 июля. С. 7.
35. Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. – Л.: Искусство, ЛО, 1969. С. 8.
36. Холодов Е.Г. Композиция драмы. – М.: Искусство, 1957. С.29, 30, 31.
37. Холодов Е.Г. Композиція драмы. – М. Искусство, 1957, С.50.
38. Там же. С.40.
39. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Собр.соч. в 8-ми т. Т.2. – М.: Искусство, 1954. С. 344.
40. Там же. С 322.
41. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Собр. Соч. в 8-ми т. Т. 2. – М.: Искусство, 1954. С. 345.
42. Там же . Т.5. – М.: Искусство, 1958. С. 525.
43. Цит. по кн.: Гулыга А.В. Немецкая классическая философия. – М.: Мысль, 1986. С. 165-166.
44. Хализев В. Е. Драма, как явление искусства. – М.: Искусство, 1987. С. 107.
45. Хализев В. Е. Драма, как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). – М.: Изд-во МГУ, 1986. С. 134.
46. Советский энциклопедический словарь/ Гл. ред. А. М. Прохоров. – Изд. 4-е. – М.: Сов. Энциклопедия, 1987. С. 1299.
47. Борев Ю. Б. Комическое. – М.: Искусство, 1970. С. 59.
48. Богоявленская Д. Б. Психологические основы интеллектуальной активности. – Автореф. дисс. … доктора психол. наук. М., АПН СССР, НИИОП, 1987. С. 33.
49. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) – М.: Изд-во МГУ, 1986. С. 121.
50. См.: Митюшин А. А. Творчество Г. Шпета и проблема истолкования действительности. – Вопросы философии, 1988, № 11. С. 94.
51. См.: Об ораторском искусстве/ Авт.-сост. А. В. Толмачев. Изд. 4-е. – М.: Политиздат, 1973. С. 10.
52. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. – 2-е изд. – М.: Мысль, 1986. С. 223.
53. Ленин В. И. Материализм и эмпириокритицизм. – Полн. собр. соч. Т. 18. С. 357.
54. Бондарев Ю. Истина многолика. – Советская культура, 1987, 18 июля. С. 6.
55. Гранин Д. Кого мы прячем? – Советская культура, 1988, 21 июня. С. 3.
56. Кучеров А. Наш собеседник – режисер Марк Захаров. Театр: глаголы гласности. – Правда, 1988, 18 ноября. С. 4.
57. Киященко Н. Эстетика перестройки и перестройка эстетики. – Советская культура, 1987, 28 апреля. С. 3.
58. Станиславский К.С. Собр. соч. В 8-ми т., Т. 4, С. 247.
59. Резников Я.Л. Нетленная наука. - Культура і життя, 1987, 19 апреля, С.
60. Практикум по общей психологи/Под ред. А. И. Щербакова. – М.: Просвещение, 1979. С. 122.
61. Панкратов А. З. Деятельность: субъективное отношение к объективному миру (Философско-социологические аспекты). – К.: Вища шк. Гол. Изд-во, 1989. С. 6, 8.
62. Практикум по загальній психології / Під ред. проф. А. Л. Щербакова.
- М.: Просвещение,. Т979, С. ЇЙ. 2/Маркс К. Капітал. Т.I.-Маркс К.. Енгельс Ф., Соч., Т.23, С. № 9.
63. Поламишев А.М. Мастерство режисера: Действенный анализ пьесы. Учеб. пособие для студентов театр. ин-тов и ин-тов культуры. – М.: Просвещение, 1982. С. 120.
64. Там же. С. 104.
65. Поламишев А. М. Событие – основа спектакля. Автор и режиссер. – М.: Сов. Россия, 1977. С. 104.
66. Там же. С. 101.
67. Галанов Б. Почти целый век… - Литературная газета, 1989, 27 сентября. С. 8.
68. Караколева Е. Остаться самим собой. – Правда, 1989, 29 сентября. С. 4.
69. Васильєва В. Голі Федорович Андрєєв, За простотою характеру. - Радянська культура, Г98В, 24 грудня, С. 3.
70. Леонтьев А. Н. Проблемы развития психики. – М.: Мысль, 1965. С. 291.
71. Сценическая педагогика/Отв. ред. С. В. Гиппиус. – Л. : ЛГИТМиК, 1973. С. 21.
72. Антонов М. О хлебе насущном и пище духовной: Заметки публициста // Правда. – 1988. – 28 авг. – С. 3.
73. Толстой Л. Н. Н. Н. Страхову. Апреля 23 и 26. – Собр. соч.: в 20-ти т. Т. 17. – М.: Худож. лит., 1965. С. 433.
74. Короленко В. Г. К вопросу о романтизме. 19 сентября 1887 г. – В кни.: В.Г. Короленко о література. – М.: Гослитиздат. 1957. С. 415.
75. Горький М. Разрушение личности. – Собр. соч.: В 30-ти т. М. 24. – М.: Гослитиздат, 1953. С. 43.
76. Тарковський А. Красота – символ правды… - Литературная газета, 1987, 8 апреля. С. 8.
77. Шашкова А. Эжен Ионеско: И смех, и вера. – Советская культура, 1988, 25 июня. С. 10.
78. Костелянец Б. О. Лекции по теории драмы. Драма и действие. Учеб. пособие/Под ред. В. А. Сахновского-Панкеева. – Л.: ЛГИТИиК, 1976. С. 4.
79. Хализев В. Е. Драма, как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). – М.: Изд-во МГУ, 1986. С. 5.
80. Там же. С. 5.
81. Новоселова Ю. Б. Наглядно-иллюстративный метод в преподавании музики: судность, структура, пути совершенствования. – М., МГПИ им. В. И. Ленина, 1988. С. 8.
82. Нгуен Ван Хуен. Художественный образ как особая форма отражения действительности. – М., АН СССР, Ин-т философии, 1987. С. 8, 10.