

Розділ 1. Культурологія

Розділ 1. Культурологія

https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.01

УДК 792.028.3:811.161.2-26](045)

О. О. Світлична, викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків

svitli4na@gmail.com

http://orcid.org/0000-0003-0089-9207

А. М. Біленька, аспірант, викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків

nastasiya51094@ukr.net

http://orcid.org/0000-0002-0263-3966

ВИКОРИСТАННЯ ВІРШОВАНОГО МАТЕРІАЛУ НА ЗАНЯТТЯХ ЗІ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ¹

Розкрито проблему професійної підготовки конкурентоздатних фахівців для роботи в українському драматичному театрі та кіно. Досліджено інноваційні методики роботи над диханням, голосом і дикцією майбутніх акторів. Проаналізовано мовну складову вітчизняного театру, який від самого зародження тяжів до характерної для української мови мелодійності та поетичності вираження почуттів і думок. З'ясовано, що саме на це має бути спрямований мовний аспект підготовки майбутніх акторів у сучасний період українізації національного театру. Розроблено методику постановки розмовного голосу з використанням віршованих форм від дитячого вірша до гекзаметра і мовного хору.

Ключові слова: *сценічна мова, гекзаметр, віршування, голосомовний тренінг, темпоритмічний рисунок, мовний хор, діапазон.*

О. О. Svitlychna, lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

A. M. Bilenka, postgraduate student, lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

USING THE POETRY MATERIAL IN STAGE SPEECH CLASSES

The aim of this paper is to identify the main paradigms of Ukrainian stage speech. The indentifying and understanding of the specific educational function is very helpful in training the artists in the field of theater art and involvement in further searching of innovative teaching methods in stage speech.

The relevance of the research is due to the fact that stage speech as a coursedirectly depends on the changes taking place in the modern cultural process and requires new methods and approaches in the education of actors.

Research methodology. The authors have used theatre approach that made possible to identify new approaches and exercises to work with the poetic

¹ This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License

material. The study also inquires into this issue by comparing, analyzing searching for innovative methods of teaching stage speech in higher educational institutions, colleges and specialized schools with the classical theater school.

Results. The article considers the professional training of competent specialists for Ukrainian drama theater and cinema. Now, in the Post-Soviet phase of the theatre development, one of the most significant aspects of such training is stage speech, its melody and poetry. The national theater has always had an inclination for the Ukrainian language euphony and its poetic way of expression and thoughts. This should be the main focus in the stage speech training of future actors, with the national theater undergoing Ukrainization.

The novelty of this article is to search for innovative methods of teaching stage speech in the modern theatre process of Ukraine in the 21st century.

The practical significance. The key results of this research can be used by higher educational and theatre institutions of culture and art of Ukraine and for further improvement of studying, researching process and practical activities.

Keywords: *stage speech, hexameter, versification, voice training, tempo rhythmic pattern, speech choir, range.*

Актуальність теми дослідження. Актуальність теми зумовлена тим, що сценічна мова як дисципліна безпосередньо залежить від змін, які відбуваються в сучасному культурному процесі, і потребує нових методів та підходів у вирішенні проблеми виховання майбутніх акторів щодо теорії і практики. Крім того, українізація театральної сфери потребує надати чільне місце мовній підготовці актора й привернути увагу широкого кола спеціалістів з означеного питання.

Постановка проблеми. Під час викладання дисципліни «Сценічна мова» стало помітно, що багато студентів не розуміють, чому важливо систематично, щоденно тренувати дикцію, голос, дихання. Результатами цих систематичних тренувань мають стати якісні зміни у звучанні голосу. Основуючись на таких природних основних властивостях голосу, як висота, сила, тембр, діапазон, слід домогтися властивостей професійних: звучність, легкість, гнучкість, польотність, плавність, мелодійність, володіння різними регістрами. Деякі театральні школи рекомендують кількісні варіації в тренуванні. Так, наприклад, на першому курсі вчать опановувати лише середину динамічного та звуковисотного діапазонів, на другому – використовувати вже більше половини, на третьому-четвертому курсах – переходити до повного використання голосових можливостей. Послідовність правильна, але слід враховувати якісний розвиток творчої індивідуальності старшокурсника. Це потребує пошуку нових форм, які допомогли б удосконалювати способи тренування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Здавня головним інструментом актора був голос, але на відміну від теоретичних досліджень щодо постановки вокального голосу, ґрунтовні праці з постановки розмовного голосу з'явилися на початку ХХ ст. Значної уваги цьому питанню

у своїх роботах надавав К. С. Станіславський, вважаючи, що артист повинен з'явитись на сцені якнайкраще озброєним, а голос — важлива частина його засобів. В. Яхонтов стверджував, що звук — це плацдарм нашого мистецтва, звуком можна змалювати зримає слово, відчутти, страждати, захоплюватися. Над цим працювали Н. Жинкін, З. Совкова, І. П. Козлянінова, Р. О. Черкашин. Серед сучасних — А. О. Гладишева, В. Н. Галендєєв, В. Ф. Кучина, Д. Якимов, А. Н. Куніцин, В. І. Тарасов, Ю. А. Васильєв. Дослідники вважали, що сценічна мова — поняття неоднозначне: це і предмет, навчальна дисципліна в системі професійної підготовки драматичного актора, і явище, головний засіб акторської виразності.

Мета статті — визначення головних парадигм українського сценічного мовлення; виявлення специфіки виховної функції в процесі підготовки митців у галузі театрального мистецтва; залучення фахівців до подальшого пошуку інноваційних методик викладання сценічної мови; осмислення значення віршованої мови в розвитку професійних мовних навичок майбутніх акторів; показ можливості використання гекзаметра як допоміжного матеріалу на різних етапах навчального процесу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Одним із найважливіших допоміжних засобів акторської майстерності є сценічна мова як навчальна дисципліна в системі професійної підготовки актора драматичного театру та кіно. Т. Нечаєнко та О. Винар подають сценічне слово як «показник акторського професіоналізму, що визначає рівень культури виконавського мистецтва в цілому» (Нечаєнко, Винар, 2017, с. 310).

Сценічна мова відрізняється від побутової тим, що призначена лише для сцени. Так, В. С. Вахштайн у «Соціології речей» відзначав, що вистава сприймається глядачами саме як вистава (а не як фрагмент повсякденного життя) завдяки наявності сцени. Сцена, як рамка картини, відокремлює кордони особливої сфери досвіду, не дозволяє йому змішатися з буденністю (Вахштайн, 2006).

Інтенсивний розвиток науки, досягнення в таких галузях знань, як філологія, фізіологія, психофізіологія, біологія, психологія, акустика та деяких інших, надали змоги вдосконалити методику викладання сценічної мови. Але не лише досягнення науки, а й надзвичайний духовний розвиток сучасної України та комунікаційний вибух в усьому світі сприяють цьому. В останнє десятиріччя спостерігається зміна естетики театру і кіно. Звичайно, це призвело до того, що змінилось слово, яке лунає зі сцени. Нині в театрі не говорять так, як говорили десять і навіть двадцять років тому. Змінились не лише норми вимови, але й зміст кожного окремого звука. Те, що нещодавно здавалось новим та перспективним, сьогодні стало традиційним, навіть неактуальним. Безумовно,

не можна нехтувати досвідом і традиціями в цій галузі, але було б помилково відмовитись від розвитку теорії та постійного практичного пошуку в цій навчальній дисципліні (Галендеев, 1985).

На життя театру безпосередньо вплинули сучасна техніка і засоби комунікації. Нині живе слово на сцені потребує не піднесеності, а радше побутового звучання, не театральності, а простоти (Гладишева, 2007). Сформувались інші художні смаки глядача, естетичне сприйняття. До актора висувають нові вимоги: мова на сцені має бути схожою на мову людини в реальному житті. Змінилось відчуття сценічної правди, зріс запит на живе слово. Значно вплинули на еволюцію сценічного слова телебачення та кінематограф. Отже, вимоги до розмовності на сцені не лише виправдані, а й надзвичайно необхідні.

І дотепер актуальні пошуки К. С. Станіславського в площині сценічної мови і голосу. Митець відзначив, що «часто проста мова справляє на глядача чарівне враження своєю переконливістю, ясністю відтвореної думки, виразністю і точністю словесного визначення, переданою логікою, послідовністю, чітким згрупуванням слів і побудовою фраз, витриманою передачею» (Станіславский, 1989). Але, попри цю простоту, слово на сцені повинне залишатися чутним та дикційно чітким. Саме це підвищує вимоги до технічної підготовки студентів акторської спеціалізації на занятті зі сценічної мови, виховання інтонаційної рухливості і виразності, тембральне нюансування стає головним під час постановки мовного голосу. Слово, що лунає зі сцени, повинне зберігати виразність природної мови. Н. І. Жинкін у статті «Механізми мови» зазначав, що гарна дикція актора складається не лише з того, щоб зробити чіткою артикуляцію, але і щоб на підвищеному рівні гучності домогтися таких тонких і стислих у динамічному діапазоні модуляцій, які властиві для звичайної побутової мови, чутної з ближчої відстані (Жинкін, 1958). Але не слід радити учневі говорити голосно або тихо, як немає сенсу промовляти чітко, оскільки технічне вдосконалення пов'язане зі створенням сценічного образу. Це надає змоги зрозуміти, що робота над дикцією стає нерозривним творчим процесом. Завдання педагога полягає в тому, щоб виховати в студентах розуміння внутрішньої та зовнішньої виразності як техніки мови, так і звукового строю твору. Найкращим матеріалом для цього є поетичний текст, тому що його звукова організація має домінуюче начало.

Роботу над фонетичною і артикуляційною сторонами слова й фрази у віршованому тексті можна здійснювати на різних рівнях. Слід розпочати з першого семестру. Пропонуємо студенту обрати простий дитячий вірш, виконати орфоепічний та логічний аналіз, звернути увагу на його дикційні особливості. Коли вірш вивчено, можна розпочинати

його виконання на скакалці. Завдання: утримувати опору дихання під час стрибків і якнайшвидше повернутись до спокійного дихання, щоб знову виконати вірш у статиці. У другому семестрі теж вибираємо нескладний вірш для виконання в русі. Це можуть бути елементи гімнастичних або акробатичних вправ, танцювальні рухи, використання предметів (м'яч, гімнастичні стрічки тощо). Звичайно, складність вправ залежить від фізичної підготовки кожного зі студентів. Завдання: своєчасний непомітний добір повітря, утримання опори дихання, дотримання орфоепічних і дикційних норм, донесення думки.

Після опанування теорією віршування, зокрема гекзаметра, у четвертому семестрі розпочинаємо використання його (гекзаметра) як тренувального матеріалу на практичних заняттях зі сценічної мови.

У силабо-тонічній системі віршування гекзаметр зазвичай передають за допомогою чистого шестистопного дактиля, або п'ятистопного дактиля і одного хорєа з цезурою посередині чи після третьої стопи. Оскільки в українській мові немає довгих та коротких складів, то, перекладаючи античну поезію, українські поети довгий склад замінювали наголошеним, а короткий — ненаголошеним складом.

Дехто з викладачів-мовників, котрі зверталися до висловлювань К. Станіславського, відмовляються від роботи над голосом за допомогою музичного інструмента, вважаючи, що голос людини має набагато менші проміжні інтервали, тому тренування «важелями тону» під інструмент знебарвить його, у ньому зникають найтонші ознаки мовного звука (Станіславський, 1989). Це дискусійне питання, оскільки не всі учні мають ідеальний або вже добре розвинений музичний слух, на перших етапах, при правильному методичному підході таке тренування розвиває музичний слух студента, дозволяє спостерігати за розвитком звуковисотного діапазону його голосу.

Обираємо адаптований текст гекзаметра, наприклад, це може бути уривок з «Енеїди» І. Котляревського (2013). Є різні варіанти виконання цієї вправи. Наприклад, можна починати з найнижчого звучання учня і рухатись до найвищого, або навпаки. Але, судячи з досвіду, краще розпочинати з найкомфортнішого звучання в середньому регістрі.

Оскільки всі мають різні природні дані, ця «робоча середина», звичайно, у кожного студента відрізняється, але на індивідуальних заняттях з вокалу її («робочу середину»), або комфортне звучання вже знайдено. Отже, за хрономічною гамою рухаємось від середини вниз, до найнижчого звучання, а потім повертаємось на середину і рухаємось до найвищого звучання, і знову повертаємось на середину. Використання хрономічної гами допомагає змінювати висоту звучання лише на півтону, а не «перестрибувати» на тон або декілька. Завдання викладача —

стежити за тим, щоб виконавці не переходили на спів. Зрозуміло, їм потрібно не лише знати текст напам'ять, але і передавати думку твору, бачення, ставлення. Викладач має здійснювати ретельний контроль за вільним ненапруженим звучанням голосу. Не можна допускати перенавантаження голосових зв'язок. Постійні методично правильно розроблені заняття зумовлюють гарний результат. Наприклад, студент А на початку семестру мав вільне звучання на ноті «до» першої октави.

Наступним завданням було уявити себе актором на сцені Колізею, одягненим у тогу, взутим у котурни; прийняти таке положення тіла, щоб мати змогу подавати голос на відстань, бути почутим навіть на останніх рядах. Результатом повного виконання всіх поставлених завдань стає яскраве, польотне, гучне звучання голосу. Крім того, наприкінці поточного семестру звуковисотний діапазон майбутніх акторів значно розширюється. Так, студент А на початку семестру мав діапазон півтори октави (від ноти «фа» (F) малої октави до ноти «ля» (A) першої октави). Спільно зі студентами курсу було обрано початкову ноту «до» (C) першої октави. Студент А починав понижувати тональність по півтону від обраної ноти «до» (C) першої октави, таким чином він зміг опустити тональність також по півтону і досяг максимальної ноти «ля» (A) першої октави. Наприкінці семестру, займаючись регулярно за цією ж схемою, студент А збільшив свій голосовий діапазон до двох октав (від ноти «соль» (G) малої октави до ноти «соль» (G) другої октави).

У п'ятому семестрі можна використовувати гекзаметр для тренування змін темпоритмічного рисунка. Літературною основою може бути твір П. Тичини (1924) «Хмари кругом облягли». Тепер до названого вміння поступово рухатись вгору чи вниз за хронометричною гамою (але вже без музичного супроводу) додамо зміну ритмічного рисунка. Безумовно, спочатку смисловий і орфоепічний аналіз тексту, знаходження в ньому «зашагування» (перенесення думки з одного рядка на інший). Напрацювання техніки його виконання.

І хоча в цих вправах використовується інтонування, не можна нехтувати логікою, емоційним забарвленням віршованого матеріалу. Крім того, у цьому семестрі студенти під час виконання вправи мають уявити себе не лише акторами античного театру, але і зовсім іншими персонажами: героями епічного театру, або скоморохами.

Перший варіант вправи:

Хмари кругом облягли — і поле у тінь уступило.
Птаство веселе примовкло. Затихнули, зщулились трави.
Тільки берези смугились. За ними вербиці хитнулись.
Винирнув вітер з діброви й курними шляхами понісся,
наче той кінь, що зірвався й тіка від пожежі. Далеко!
Вже він далеко забіг, а йому, вороному, здається:

дуже повільно
повільно
трохи швидше
ще швидше
дуже швидко
дуже повільно

Другий варіант вправи — навпаки: від «дуже швидко» до «дуже повільно». До цих вправ додаємо рухи (наприклад, з будь-якими предметами).

Після засвоєння запропонованих варіантів можна намагатись імпровізувати зі змінами ритму. Залежно від задуму та фантазії виконавців, його можна змінювати несподівано. Завдання: виправдати зміни ритму засобами акторської майстерності.

У шостому семестрі, використовуючи всі набуті на заняттях зі сценічної мови вміння, можна розпочинати створення простих, а потім складніших групових композицій у русі. Саме групових, оскільки, на думку Е. Гуссерля, ідеальне спілкування відбувається як жива діяльність, але не через одну, а двох осіб: одна залучена до процесу передачі смислу (оживлення смислу), а інша займається його виконанням. М. Мерло-Понті вважає, що значення дискурсу залежить як від звуків, так і від дії мови. Коли ми намагаємось «озвучити» думки, шукаємо слова, а не поняття, які вони намагаються пояснити. Сказане слово набуває значення не лише за допомогою окремих слів, але і через акцент, інтонацію, жест та вираз обличчя. Слова не позбавлені змісту повністю і беруть участь у відтворенні смислу й значення, але вони неживі без контексту і наміру ораторів спілкуватись.

Звичайно, у цих композиціях студенти повинні використовувати знання не тільки зі сценічної мови, а й здобуті з інших творчих дисциплін, таких, як сценічний рух, танок, вокал, сценічний бій, фехтування, найбільше — акторської майстерності. Значною мірою це повинна бути самостійна робота. На практичних групових заняттях, перегляду цих композицій, викладач і вся творча група беруть участь в обговоренні показу. Залежно від етапу роботи, аналізують її, висловлюють свої зауваження та поради. Це розвиває вміння працювати в ансамблі, що знадобиться під час наступного етапу роботи, коли кожна композиція має перетворитися на завершену мінівиставу (з темою, ідеєю, розвитком сюжету, конфліктом).

І нарешті заключний сьомий семестр в опануванні сценічної мови. Завдання на цьому етапі — надзвичайно складне, але цікаве: мовний хор. Літературною основою може бути уривок з трагедії Софокла «Цар Едіп» (ява десята) в перекладі І. Франка (1996). Після обов'язкової попередньої роботи над текстом (орфоепія, пунктуація тощо), можна розпочинати створення партитури.

Передусім означимо, що таке хор. Хор — це колектив з дванадцяти-п'ятнадцяти осіб, які говорять про себе не «ми», а «я», постійно перебувають на сценічному майданчику, повсякчас реагуючи на дії акторів-солістів. Між епізодами виконують колективні партії, схожі на речитатив,

спів, екстатичні вигуки. Згідно з традицією, хор повинен коментувати, надавати оцінку, погоджуватись чи заперечувати, відповідати, активно реагувати на будь-який елемент дії. В античному театрі він розташовувався вздовж лінії оркестри, демонструючи єднання з публікою. Але для виконання своїх партій хор виходить на оркестру, відокремлюючись від публіки, повертаючи до неї обличчям, стаючи її співрозмовником.

Складання партитури — процес складний і відповідальний. У вокалі група жіночих голосів — це сопрано, мецо-сопрано, контр-альт, а в голосомовному хорі вона позначається як високі і низькі голоси. Чоловічі голоси, які у вокалі називаються тенор, баритон, бас, визначаємо як високі і низькі. Під час складання звукової партитури слід враховувати не лише звуковисотні критерії, а й тембральне забарвлення голосу. Для графічного запису домовимось високі жіночі голоси позначати, як «Ж1», а низькі «Ж2». Чоловічі відповідно «Ч1» і «Ч2». Може бути, наприклад, такий варіант:

Хор

(сам):

Дай мені, доле,	Ч1
Завше побожність	Ч2
В ділах усіх і словах!	Ч1, Ч2
Дай мені боязнь	Ж1
Перед предвічними	Ж2
Тими законами,	Ж1, Ж2
Що є небесної	Ч1, Ж1
Правди й ефіру дітьми,	Ч2, Ж2
Їх же не смертні	Ч2, Ж1, Ч1
Сплодили люди,	Ж2, Ж1, Ч2
Але їх батько — Олімп.	Ж2, Ч1, Ж1, Ч2

Робота над гекзаметром — це один із варіантів підготовки майбутніх акторів в українському національному театрі, що історично склався як поетичний.

Висновки. Генеза та сучасні тенденції і перспективи національного сценічного мовлення пов'язані з проблемами формування нової культурної ідентичності. Триває пошук «сучасної» сценічної мови. Але, ставши сучасним, сценічне слово має залишитись традиційно поетичним, а не звузитись і спроститись до побутової мови. Використання методичних знань, педагогічних зусиль і всіх наявних творчих можливостей є завданням викладачів зі сценічної мови.

Список посилань

Вахштайн, В. (Ред). (2006). *Социология вещей*: сборник статей. Москва: Территория будущего.

- Галендеев, В. Н. (1985). *Голосо-речевая тренировка на старших курсах. В Теория и практика сценической речи*. Ленинград.
- Гладишева, А. (2007). *Сценічна мова: навчальний посібник*. Київ: Видавництво КНУКіТ ім. І. Карпенка-Карого.
- Жинкин, Н. И. (1958). *Механизмы речи*. Москва: Издательство Академии педагогических наук.
- Котляревський, І. (2013). *Енеїда*. Харків: Фоліо.
- Станиславский, К. С. (1989). *Период воплощения*. Собрание сочинений (Т. 4).
- Тичина, П. (1924). *Вітер з України*. Харків: Червоний шлях.
- Франко, І. (1996). *Вибрані твори*. Київ: Просвіта.
- Бурлуцький, А. В. (2011). *Українське сценічне мовлення в драматичному театрі — від джерел до сьогодення: монографія*. Одеса: Астропринт.
- Нечасенко, Т. В., Винар О. Б. (2017). Мистецтво сценічного мовлення як основа професійної підготовки майстрів театру і кіно. *Мистецтвознавчі записки* (Вип. 31, с. 308–316).
- Якимов. Д. О., Кучина, В. Ф. (2017). Опанування сценічної мови (новаторство Леся Курбаса). *Соціально-гуманітарний вісник: збірник наукових праць* (Вип. 17, с. 68–70). Наукове товариство «Наука та знання». Харків.

References

- Vakhstein, V. (Ed.). (2006). *Sociology of things: collection of articles*. Moscow: Territoriya budushchego. [In Russian].
- Galendeyev, V. N. (1990). *Stanislavsky's doctrine of the stage word: schoolbook*. Leningrad: LSI. [In Russian].
- Gladysheva, A. (2007). *Stage speech: schoolbook*. Kyiv: Publishing house of Ivan Karpenko-Kary Kyiv National University of Theater, Film and Television. [In Ukrainian].
- Zhinkin, N. I. (1958). *Speech mechanisms*. Moscow: Publishing House of the Academy of Pedagogical Sciences. [In Russian].
- Kotlyarevsky, I. (2013). *Eneida*. Kharkiv: Folio. [In Ukrainian].
- Stanislavskiy, K. S. (1989). *The period of embodiment: collection of works*. (Vol. 4.). [In Russian].
- Tychyna, P. (1924). *Wind from Ukraine*. Kharkiv: Chervonyy shlyakh. [In Ukrainian].
- Franko, I. (1996). *Selected works*. Kyiv: Prosvita. [In Ukrainian].
- Burlutsky, A. V. (2011). *Ukrainian stage broadcasting in drama theater — from sources to the present: monograph*. Odessa: Astroprint. [In Ukrainian].
- Nechaienko, T. V., Vnar O. B. (2017). The art of stage speech as a basis for professional training of masters of theater and cinema. *Mystetstvoznavchi zapysky* (Issue 31, pp. 308–316). [In Ukrainian].
- Yakimov. D. O., Kuchina, V. F. (2017). Mastering stage language (innovation by Les Kurbas). *Sotsialno-humanitarnyi visnyk: collection of Scientific Papers* (Issue 17, pp. 68–70). Scientific Society “Nauka ta znannia”. Kharkiv. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 07.09.2020 р.