

«СЦЕНІЧНА МОВА»: ДО ПИТАННЯ НЕОБХІДНОСТІ ООНОВЛЕННЯ МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ

У статті розглянуто й проаналізовано доцільність активнішого впровадження таких форм роботи, як імпровізаційність (у мовно-голосових тренінгах) та показ самостійних робіт (як з техніки мовлення, так і у роботі з художніми творами для формування фахових навичок зовнішньої та внутрішньої мовленнєвої акторської майстерності).

Ключові слова: тренаж, слово, дія, форма, імпровізація, самостійна робота.

The article considers and analyzes the expediency of more active introduction of such forms of work as improvisation (in speech and vocal trainings) and demonstration of independent works (both in the field of speech technique and in working with works of art for the formation of professional skills of external and internal speaking skills).

Keywords: training, word, action, form, improvisation, independent work.

В статье рассмотрена и проанализирована целесообразность более активного внедрения таких форм работы, как импровизационность (в речевом-голосовых тренингах) и показ самостоятельных работ (как по технике речи, так и при работе с художественными произведениями для формирования профессиональных навыков внешнего и внутреннего речевого актерского мастерства).

Ключевые слова: тренаж, слово, действие, форма, импровизация, самостоятельная работа.

Одним із засобів виразності в театральному мистецтві є мова. Це, передовсім, вербальний спосіб вольового впливу на партнера, важливий складовий елемент, чинник сценічної дії, за законами якої те чи інше слово, сказане без мети, стане «нікчемним і порожнім» (за Демосфеном). Несуттєвим воно стає й через невиразність і неточність вимови або звучання. Тобто йдеться про цілісність, неподільну внутрішню єдність акторської й мовленнєвої технік. «Треба виховувати і довиховувати звичку — не вміти сказати безформне слово», — читаємо в теоретичній спадщині основоположника українського модерного театру Л. Курбаса. [1, 253] Майстер наголошував, що на сцені слово «мусить бути організоване в акцентуації. <...> Тут мають значення: план, тембр, висота, сила, тобто емоція на певному місці, щоб слово дійшло згідно зі своїм завданням» [1, 253].

Процес виховання згаданої «звички», себто навички, є складним і подеколи тривалим. Він починається з перших днів вивчення азів акторської професії. Зокрема, й у класі «Сценічна мова». Ме-

тодика цієї профілюючої дисципліни спрямована на формування, так званого динамічного стереотипу — об'єднання в єдину злагоджену систему імпульсів (умовних рефлексів), що виникають після багаторазового повторення дії з певною послідовністю. Іншими словами, йдеться про вироблення певних навичок в результаті систематичної практичної роботи. Зазвичай поетапність руху вибудовується «від простого до складного».

Способи й методи роботи над словом ґрунтовно викладено у серії підручників зі сценічного мовлення актора театру «Березіль», режисера й педагога Р. Черкашина [10].

Серед найосновніших завдань для педагога у навчанні є:

- допомогти студентові опанувати професійні навички зовнішньої та внутрішньої мовленнєвої акторської майстерності;
- сприяти прояву й розкриттю творчого потенціалу його індивідуальності;
- розвинути бажання до фахового вдосконалення.

– Слід зазначити, що нині навчальний курс «Сценічна мова» базується на комплексному методі підготовки: поєднанні тем різних розділів в одному занятті. Адаже у тренажних вправах чітко розмежувати «орфоепію», «дикцію», «дихання», «голос» доволі складно. У мовленнєвому акті всі ці елементи з'єднані між собою комплексно. Поєднання тем дає змогу одночасно рухатись у декількох напрямках, пов'язаних між собою, і допомагає у практичному засвоєнні матеріалу.

Аби уникнути «формального інтонування», у вправах з використанням текстового матеріалу належним чином вибудовується дієва осмисленість думки під час виконання. На сцені ж акцентуація в тексті визначається не лише за правилами з логіки, а й за змістом дії, завданнями внутрішньої лінії ролі, наскрізною дією та надзавданням (ролі та всієї вистави). За допомогою активного слова, тобто словесної дії, партнери впливають один на одного, починають взаємодіяти. А вимова того чи іншого слова пов'язана, передусім, з вольовим внутрішнім поштовхом, потребою сказати. Причому потрібно передавати «словами бачення, а не текст», і говорити «для ока», а «не для вуха партнера. Це найкращий спосіб одійти від шкідливого для творчості "самослухання", позбутися його, бо воно калічить актора і відвертає його від дійового шляху» [2, 505, 528].

Саме тому подеколи методичні й практичні способи для виховання уміння органічної мовленнєвої виразності при виконанні дії на майданчику, потребують аналізу, вдосконалення, уточнення. Сьогодні це так само є актуальним у театральній педагогіці, мистецькій освіті в цілому. На часі шукання нових прийомів/методів роботи над/зі словом. Пошук форми, звісно, не має нівелювати, зводити на ніщо зміст. Доцільність знайдених чи запропонованих варіантів визначається співвідносно з завданнями профілюючого курсу «Майстерність актора» та відповідно до потреб театального мистецтва, яке, як відомо, «не стоїть на місці, а тече, як усе життя людське, і змінюється, як змінюється усе живе» [3, 83].

Загалом у природі театру (і найпаче в новітньому) чимало експромту, неповторності, строкатості. Оскільки «основою театального ремесла є створення поміж акторами і глядачами взаємозв'язку» [4, 66], то повсякчас відбувається активний пошук форм, напрямів і різновидів мистецького дійства. Скажімо, вистави грають: «у режимі реального часу» (перформанс), із залученням до гри глядача (гепенінг), на основі реальних подій (документальний театр, *verbatim*) тощо.

Власне, навіть за умови повернення «до старих форм драматичної штуки, ми повинні вливати в них новий, поступовий зміст» [5, 292].

З огляду на це, не спростовуючи деяких інших, хоч традиційних, однак дієвих методів, видається, що в навчальному процесі доречно й корисно ширше послуговуватись способами роботи:

- імпровізація в мовленнєвих тренажах;
- покази самостійних робіт (як з техніки мовлення, так і уривків з авторських літературних творів).

– Як відомо, імпровізація (від фр. *improvisation*, італ. *improvvisazione*, від лат. *improvisus*) широко використовується у вокальному та в музичному мистецтвах (наприклад, джаз), у живописові, танці (контемп), у поезії. Одним зі значень цього слова є таке: «складене під час виконання без попередньої підготовки» [6, 397]. Власне кажучи, це різновид художньої творчості, щось непередбачене, несподіване.

Про значення імпровізації (та самостійної роботи) для драматичного артиста зазначено у концептах творчого методу режисера К. Станіславського. Читаємо про це і у видатних діячів театру П. Брука, М. Чехова, Б. Брехта, Г. Товстоногова. Прийом імпровізаційності запропоновано й у теоретично-практичних розвідках педагогів Ю. Васильєва, В. Галендєєва, А. Петрової та інших. Цікавими стосовно цього є і популярні нині деякі акторські техніки: «техніка Майснера» (Сенфорд Майснер (Sanford Meisner) — американський актор та викладач акторської майстерності); «техніка Чаббак» (Івана Чаббак (Ivana Chubbuck) — голлівудський викладач акторської майстерності).

Щодо варіативності способів досягнення виразності звучання акторського слова, то нині неабиякої популярності набули методичні роботи над голосом американського педагога Крістін Лінклейтер (Kristin Linklater) та англійського педагога Сіселі Бєррі (Cicely Berry).

Тенденція в сучасних формах мовно-голосових тренінгів — творчий підхід, етюдність, що й передбачає експромт, імпровізацію. Етюд, звісно, «має бути змістовним <...> правдивим, <...> і цікавим», як говорив театральний режисер і педагог Л. Олійник [7, 18].

Етюди-вправи, що разом поєднують у собі набуття навичок з усіх розділів дисципліни, мають назву комплексні, синтезовані, головна мета яких — допомогти скоординувати в одне ціле дію всіх частин мовного апарату. За методичними завданнями вони можуть бути:

- для опанування комбінованим (змішано-діафрагмовим) типом дихання;

- для тренування активного добору дихання;
- для здобуття орфоепічно-дикційних навиків;
- на силові й темпові зміни мовлення;
- на резонування звучання та на розвиток динамічного діапазону голосу;

- для виховання навички правильного голосоутворення в умовах активної фізичної дії на майданчику тощо.

Всі вони поєднують у собі активне мовленнєве й фізичне навантаження. Але жодною мірою етюд не мусить бути «просто руханкою». Процес має відбуватися так, як радив шекспірівський Гамлет акторам: «Рух узгоджуйте зі словом, слово з рухом, а особливо стежте, щоб не вийти за межі природності» [8, 232].

Всі комплексні вправи-етюди з діалогічним спілкуванням націлені не лише на набуття мовленнєвих вмінь, а й на партнерство, що є надважливим у підготовці. Імпровізаційність у такій роботі потребує мислення, уваги, спонукає до сумісної (спільної, взаємної) дії. Таким чином формуються одні з найголовніших, базових речей щодо майстерності, фаху.

До прикладу, вправи «Дзеркало» та «Диригент» [9; 302, 267]:

- у «Дзеркалі» — той, хто веде («ведучий», працює обличчям до групи), пропонує-задає певні рухи та скоромовку, імпровізуючи з рухами і з текстом (по слову, по два чи повністю), а інші — синхронно «віддзеркалюють» рух, текст, дію, нюанси ритмо-мелодики; зовнішні рухи і слово у ведучого народжуються від внутрішнього поштовху (імпульсу), бажання спонукати до тієї чи іншої дії; «віддзеркалення» партнерами не мусить бути банальним повторенням інтонації, а відтворенням імпульсу; змінюючи темпоритм розповіді, «ведучий» не повинен обирати надто швидкого (втрачається орфоепічно-дикційна чіткість сказаного) та не пропонувати дуже складних рухів;

- у «Диригенті» (працюють двоє, один навпроти одного; сидячи чи стоячи) — «диригент» заявляє, яка рука відповідає якому звукосполученню (наприклад: права рука — «*prí*», а ліва — «*plí*»); залежно від того, якою рукою (мовчки) імпровізує-керує «диригент», «виконавець» промовляє відповідні звукосполучення; якщо «диригент» кілька разів поспіль працює тією самою рукою, «виконавець» продовжує говорити звукосполучення (по черзі додаючи до приголосних голосні чи йотовані); «виконавець», повернувшись знову до попередньої руки, може продовжити з того звукосполучення, на якому обірвалась «попередня розповідь»; (можна одночасно використовувати більше двох звукосполу-

чень, дикційних текстів, словосполучень, будуючи спілкування на кшталт «питання — відповідь», «суперечки» тощо; «диригент» може керувати групою з трьох, чотирьох осіб).

- По суті, при виконанні маємо миттєву творчість-роботу, що, з одного боку, допомагає засвоїти фахові навички, а з іншого — робить неможливим «зображення завченого результату». До слова, в тому разі, коли студенти намагаються схитрувати й потайки домовитись між собою (про рухи, послідовність, тексти тощо), це одразу видно. Зі штучного інтонаційного малюнка. По очах.

На імпровізаційності також побудовані вправи «Катеринка», «Книжкова шафа», «Друкарська машинка», «Пластилін» та інші [9; 313, 292, 272, 311].

У різних семестрах навчання (відповідно до програми) в тренінгових формах обирається різний за складністю текстовий матеріал. Для роботи (як індивідуальної, так і дрібногрупової чи групової) можуть бути цікавими та варіативними щодо імпровізацій: українські народні (чи авторські) скоромовки, віршики, казки, тексти (віршовані й прозові) з різноманітними повторами в них. Наприклад: «Хатка, яку збудував собі Джек» (Дж. Свіфт, пер. з англ. І. Малковича, Ю. Андруховича); «Ой служив же я у пана» (з народної творчості); «Курзу-Верзу» (Л. Керрол, «Аліса в Задзеркаллі», пер. М. Лукаша в ред. І. Малковича); «Паротяг» (Ю. Тувім, пер. І. Малковича); «Бал в опері» (Ю. Тувім, пер. М. Лукаша), уривки з «Краса і сила» В. Винниченка, «Ярмарок» О. Вишні та багато інших.

Доречною стане імпровізаційність у роботі над голосом та на розвиток фонематичного слуху (здатність сприймати та розрізняти нюанси мовленнєвих звуків як фонем), на його координування із мовленнєвим процесом і з голосоведінням. Це вправи:

- на відлуння, тобто — повтор запропонованого звукового малюнка (через діалог) зі зміною сили звучання від *piano* (тихо) до *forte* (сильний, динамічний);

- на розширення палітри тембрального забарвлення голосу та виховання навичок контролювати експіраторну (видихання повітря під час творення звука) енергію і наголос під час фонації;

- для тренування голосової гнучкості й рухливості з чергуванням розмовної й розмовно-протяжної манер.

Основним прийомом тут так само залишається кантіленовий (плавний, помірний перехід від звука до звука) спосіб звуковедіння з використанням різних темпових та силових змін мовлення.

Ще у тренінгах часто використовуються різні предмети. Наприклад:, пір'їна, папір, поролон,

скаалка (у вправах з дихання), м'ячки (у дикційно-голосових блоках). Окрім того, що вони додають можливих варіантів (зокрема, імпровізаційних) з рухами, це — додатковий об'єкт уваги. Працюючи по двоє, по троє (чи групами) фантазувати можна й зі звуками, звукосполученнями, скоромовками, текстами. Ускладнюючи завдання, можна використовувати декілька м'ячків одночасно. Як і тексти: змінюючи або продовжуючи скоромовку/текст чи знов-таки — промовляючи по слову, по два, тощо. Щоправда, такий спосіб потребує певної кмітливості, пильності, координації (в слові, в рухах, у дії). Однак дуже позитивно впливає на розвиток мовленнєвої моторики (сукупність рухових фізіологічно-психічних процесів системи мовних органів). З досвіду: одночасно «запускати» декілька м'ячків та історій (текстів) — вдається непросто.

Спілкування, розповідь також є обов'язковими елементами у такій формі роботи. До того ж передбачає знання студентами пройденого матеріалу, самостійне його опрацювання, осмислення.

Загалом імпровізаційність у тренінгах, не передбачає несвідоме, машинальне, механічне, безвольне виконання. Ба більше, вона заперечує названі якості. А йдеться про придумане, знайдене «тут і зараз». Такий спосіб роботи унеможлиблює прийом «скандування», показу «сумлінно відрепетируваних» інтонацій чи оцінок. Він не лише допомагає опанувати мовленнєвими навичками, а й покращує «момент фіксації» вивченого, розбухує уяву й фантазію у студентів, допомагатиме у щирості «правди почування» та віри в неї.

Хоча маючи певні застороги. Аби експромт не набував характеру хаотичності, не був позбавлений мети, важливо чітко визначати завдання (як, власне, і в будь-якій іншій вправі): на що вона спрямована (методично), яка її дія. Англійський театральний і кінорежисер Пітер Брук з цього приводу зауважував: «Слід бути обережним і знати про існування багатьох пасток, які чатують на нас у так званих театральних іграх і вправах. Коли відкривається можливість використовувати тіло ширше й вільніше, в нас поселяється відчуття радості. Але якщо тут перед актором не поставити якоїсь складної задачі, набутий досвід пропаде намарно. Це твердження стосується всіх форм імпровізації» [4, 69].

Повертаючись до поданих вище завдань викладання курсу, не зайвим буде зробити окремий акцент на словах: «допомогти студентів опанувати фахові навички».

Як відомо, навчити не можна, а можна лише допомогти навчитися. І найголовніше, щоб здобути вміння можна було практично застосовувати у ро-

боті. Себто, щоб той, кого навчають, зумів користуватися тим, чого його навчають. Говоримо як про техніку мовлення, так і про елементи майстерності виконання художніх творів. Оскільки всі вміння, отримані у тренінгах, мають бути вдосконалені, практично адаптовані у роботі з «плановими» уривками відповідно до програми навчання.

Один з допоміжних способів роботи, що дасть змогу перевірити, наскільки навчилися тому або іншому, — самостійне опрацювання та підготовка матеріалу (уривків). У виборі матеріалу щодо жанру й авторів тут краще — «зелене світло» (окрім діалогів з п'єс та намагання зробити ігровий уривок). Можуть бути віршовані й прозові твори (також розповідь від першої особи), за програмою чи поза нею. Іноді можливі й тематичні покази. Наприклад, твори сучасників (оремо поезія і проза) тощо.

Як доводить практичний досвід, покази самостійних робіт є досить результативною формою роботи під час набуття навичок емоційно-образних виражальних засобів мовлення (бачення, оцінка, ставлення, підтекст). Компонуючи, вибудовуючи історію за законами композиційної будови, роблячи логічно-смысловий розбір, вони практично поліпшують знання з логіки. Готуючись до показу, студенти вдосконалюють набуті вміння орфоепічно-дикційні, з дихання і голосоведення. Під час пошуку матеріалу учні завжди відкривають для себе чимало нових імен. Через обраний матеріал виявляються настрої та їхні переконання, людська позиція щодо певних актуальних у суспільстві тем. Вони фантазують щодо форми виконання, часом роблять уривки з партнером (або партнерами). Завдяки «свободі вибору» в самостійних подеколи можна побачити виконавця таким, яким він ще ніколи не був на майданчику. Природно, що такий спосіб роботи активізує їхні творчі сили, допомагає розкритися, проявити своє творче «я», спонукає до самовдосконалення. Разом з тим помітнішими можуть стати й ті моменти, які неправильно засвоєні, які потребують першочергового доопрацювання.

Регулярність показів самостійних робіт може бути довільною: один раз на місяць чи на два місяці. Таким чином, за семестр опрацьовано й показано набагато більше робіт, аніж за планом.

Обов'язковою умовою є розбір і детальний аналіз плюсів та мінусів самостійних. Інакше такі покази не мають сенсу. До обговорення залучаються і самі студенти. Таким чином вони отримують досвід та навчаються розбирати побачене, визначити помилки, збагнути причини їхньої появи та пошукати, запропонувати способи виправлення

їх. Це суттєвий і важливий аспект у такій роботі, в навчанні в цілому.

Підсумовуючи, слід зазначити, що порушені в статті питання щодо методичного пошуку ще потребують подальших розвідок. Зокрема, з приводу форм роботи з текстовим матеріалом на акторських та режисерських курсах, а також діалогічного спілкування в мовно-голосових тренінгах як основи взаємодії.

Джерела та література

1. Курбас Л. Філософія театру / Упорядник М. Лабінський. Київ : вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.
2. Станіславський К. С. Робота актора над собою. Київ : Мистецтво, 1953. 670 с.
3. Саксаганський П. К. Думки про театр. Київ : Мистецтво, 1955. 232 с.
4. Брук П. Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. 136 с.
5. Франко І. Я. Зібрання творів у 50-ти т. / І. Я. Франко. Київ : Наукова думка, 1980. Т. 28. С. 292.
6. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ ; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2001, 2004. 1440 с.
7. Проблеми театральної освіти: Матеріали наукової конференції. Київ : ВВП «КОМПАС», 2003. 18 с.
8. Шекспір В. Трагедії [пер. з англ. ; передм. і прим. Н. М. Торкут]. Харків : Фоліо, 2004. 462 с.
9. Кобзар Т. Сценічна мова. Техніка мовлення. Черкаси : вид-во Ю. Чабаненко, 2013. 464 с.
10. Черкашин Р. О. Художнє слово на сцені. Навч. посібник. Київ : Вища школа, 1989. 328 с.
11. Вороний М. К. Драма і театр. 36. статей. Київ : Мистецтво, 1989. 408 с.

References

1. Kurbas, L. (2001). Philosophy of the theatre / Uporyadnik M. Labinskiy. Kyiv : vyd. Solomii Pavlychko «Osnovy» [in Ukrainian].
2. Stanislavskiy, K. S. (1953). Actor work on himself. Kyiv : Mystetstvo. [in Ukrainian].
3. Saksahanskyi, P. K. (1955). Thoughts about theater. Kyiv: Mystetstvo. 83 [in Ukrainian].
4. Bruk, P. (2005). No secrets. Thoughts on acting and theater. Lviv : Vydavnychyi tsentr LNU im. Ivana Franka [in Ukrainian].
5. Franko I. Ya. (1980). Collection of works in 50 volumes. Kyiv : Naukova dumka. T. 28 [in Ukrainian].
6. A great explanatory dictionary of modern Ukrainian / Uklad. i holov. red. V. T. Busel. (2001, 2004). Kyiv; Irpin: VTF «Perun» [in Ukrainian].
7. Problems of Theater Education: Proceedings of the Scientific Conference (2003). Kyiv : VVP «КОМПАС», 2003 [in Ukrainian].
8. Shekspir, V. (2004). Tragedy. Kharkiv : Folio [in Ukrainian].
9. Kobzar, T. (2013). Stage language. Speech technique. Cherkasy : vyd-vo Yu. Chabanenko [in Ukrainian].
10. Cherkashin, R. O. (1989). An artistic word is on the stage. Kyiv : «Vishcha shkola» [in Ukrainian].
11. Voronyi, M. K. (1989). Drama and theater. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].