

**Захарченко Анатолій Іванович**,  
заслужений діяч мистецтв України, доцент  
другої кафедри акторського мистецтва та  
режисури драми. Київський національний  
університет театру, кіно і телебачення  
імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

**Anatolii Zakharchenko**,  
Honored Artist of Ukraine, Associate Professor  
of the Second Department of Acting and Drama  
Directing, Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi  
University of Theater, Cinema and Television, Kyiv

## ЗНАЧЕННЯ ТЕМПО-РИТМУ У ДРАМАТИЧНІЙ ВИСТАВІ

**Анотація.** Стаття присвячена вивченню, осмисленню та практичному оволодінню важливої театральної категорії темпо-ритму вистави. Матеріал статті ґрунтується на попередньому висвітленні загальних питань про темпо-ритм, що були опубліковані у Науковому віснику КНУТКІТ імені І.К. Карпенка-Карого за 2018 рік (випуск 23). Стаття є логічним продовженням висвітлення даної теми стосовно зміщення акценту на проблеми оволодіння темпо-ритмом вистави. Автор статті вважає, що випускник акторського курсу вищого навчального закладу має вміти не лише продемонструвати професійний рівень у виконанні ролі, а й захистити роль теоретичним обґрунтуванням задуму на рівні сучасної театральної термінології.

**Ключові слова:** темпо-ритм ролі, темпо-ритм вистави, першорядні події, сценічний вчинок персонажа, основний конфлікт п'єси.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** На сучасному етапі розвитку театральної педагогіки виникає потреба порівняти уже напрацьовані визначними діячами вітчизняного театру положення по даній темі та узгодити з висновками теоретиків сучасного європейського мистецтва. Подальше висвітлення та обґрунтування проблем театрального терміна темпо-ритм має неоціненне значення у плані формування теоретичних засад створення художнього задуму вистави та його плідної реалізації у театрі й навчальному процесі. Питання вирізнення і визначення різноманітних складових темпо-ритму не втрачають актуальності й вимагають подальшого дослідження та впровадження у навчальний процес театральних навчальних закладів.

**Метою** дослідження є спроба проаналізувати й об'єднати зміст різноманітних джерел і конкретизувати висновки та основні положення, що стосуються театральної категорії темпо-ритму вистави у драматичному театрі.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** Основний пласт теоретичних висновків і положень, що стосуються категорії темпо-ритму вистави, розроблений діячами театру на початку та в середині ХХ століття. Невиправданим є те, що сьогодні цій важливій категорії приділяється недостатньо уваги. У статті здійснюється спроба долучити до уже хрестоматійних визначень висновки Леся Курбаса та Патріса Паві (Леся Курбас, 1988; Патріс Паві, 2006).

**Виклад основного матеріалу.** Поняття темпо-ритму включає в себе досить широке коло визначень і застосувань.

Для того щоб безпосередньо перейти до розгляду питання про темпо-ритм вистави, потрібно розглянути певні джерела та дослідити висновки провідних діячів театру. Нам треба відібрати ті думки, висновки, правила і рекомендації, які дадуть можливість визначитися у межах пошуку з відповіддю на конкретні питання: що таке темпо-ритм вистави, як він формується, з яких струк-

турних елементів складається і як точно втілений темпо-ритм вистави впливає на якість художнього образу постави.

Розглянемо різні за походженням, але цінні для нас визначення темпо-ритму.

Першим, хто почав серйозно вивчати і обґрунтовувати питання темпо-ритму в широкому розумінні його сприйняття і застосування у театральній практиці став К.С. Станіславський. Це зовсім не означає, що питання темпо-ритму не цікавило В.Е. Мейерхольда, О.С. Курбаса чи інших діячів театру, але все ж треба віддати належне К. С. Станіславському в тому, що саме він почав ґрунтовне вивчення та подальшу популяризацію освоєння й оволодіння цим важливим театральним засобом організації сценічної дії.

Термін темпо-ритм К.С. Станіславський запозичив з теорії музики. Оскільки вистава, як і симфонія, має перебіг у часі та являє собою упорядковану структуру об'єднаних творчим завданням окремих частин, що доповнюють і формують певну художню цілісність твору, темпо-ритм виконує функцію організації і реалізації всіх прагнень виконавців до визначеної мистецької мети. Темпо-ритм утримує всі складові частини вистави в стані гармонійного співвідношення засобів виразності, художнього змісту подій, взаємодії дійових осіб в упорядкованому розгортанні у часі та просторі, а також, що дуже важливо, структурує процес художнього висловлювання.

У творчому процесі виховання майбутніх акторів рекомендації К.С. Станіславського щодо цілої низки визначень, що конкретизують наше розуміння терміна темпо-ритм, дотепер не втратили актуальності. Наведемо декілька цитат цього митця, що є вельми важливими у контексті зазначеної теми. Так, наприклад, К.С. Станіславський вважав, що «У кожної людської пристрасті, стану, переживання свій темпо-ритм. Кожний факт, подія обов'язково мають перебіг у відповідному їм темпо-ритмі» (Станіславський, 1955, с. 152).<sup>1</sup>

Виходячи з такого твердження надалі режисер робить висновок: «Темпо-ритм усієї п'єси – це темпо-ритм її наскрізної дії і підтексту» (Станіславський, 1955, с. 164).

Окрім того, К.С. Станіславський наголошує: «Це дає нам право визнати, що темпо-ритм механічно, інтуїтивно або свідомо впливає на наше внутрішнє життя, на наше почуття і переживання. Те ж саме відбувається в процесі творчості на сцені...» І далі: «Правильно реалізований темпо-ритм п'єси

або ролі сам по собі, інтуїтивно, підсвідомо, часто механічно може народити живе почуття актора і створити умови для правильного переживання». Посилаючись на власний досвід, митець стверджує: «На розум безпосередньо впливають слово, текст, думка, уявлення. На волю безпосередньо впливають надзавдання, завдання, наскрізна дія. На почуття безпосередньо впливає темпо-ритм» (Станіславський, 1955, с. 185-187).

Ще раз наголосимо: наведені вище тези К.С. Станіславського мають глибокий зміст і становлять по суті програму для оволодіння темпо-ритмом дії та темпо-ритмом вистави.

Учні та послідовники системи К.С. Станіславського надалі активно розвивали і впроваджували у практику його теоретичні висновки, доводячи, що ритм – рух матерії, притаманний усім явищам природи і рухам живих істот. А однією з найбільш характерних його ознак є повторюваність елементів, розмірність їхнього чергування. На основі цієї розмірності складається вся різноманітність ритмічних співвідношень.

Як естетичній категорії, ритму притаманні свої закономірності, що обумовлені художніми засобами різних мистецтв (рух у танці, звуки в музиці тощо). Таким чином, можна узагальнити, що ритм – це перебіг у часі дії, звуків, почуттів різноманітної тривалості з перервами між ними або вивірена зміна рухів, звуків, почуттів різної інтенсивності.

Чимало практиків театру звертали увагу й на значення акцентування в ритмі, вважаючи, що без визначеного акцентування не може бути чіткості, виразності, до того ж ритм буде нездатним підсилити емоційне забарвлення образу.

Підтвердження знайшла й теза режисера щодо перебігу почуттів різної інтенсивності у певному темпо-ритмі. Тобто йдеться про те, що не лише взаємодія акторів, фізична поведінка виконавців ролей, а й почуття мають народжуватись і мати перебіг у певному темпо-ритмі.

ґрунтовними і корисними для розгляду теми будуть визначення і рекомендації визначного українського режисера і театального педагога Леся Курбаса. Митець приділяв особливу увагу ритму як структурі, що має відношення як до цілісності вистави, так і до актора – творця сценічного образу. Він зазначав:

З розумінням часу просто виникає розуміння ритму. Ритм – у розумінні музики. Він вживається, правда, у всіх мистецтвах, бо кожний предмет має ритм. Кожна річ є перш за все ритм – у мистецтві тим більше. Тут питання про те, що таке ритм і як це розуміти. Я дам декілька більш точних ви-

<sup>1</sup> Тут і далі переклад автора статті – А.З.

значень, що будуть мати значення для розгляду не тільки значення часу, але й предмету.

Є прекрасне визначення: «ритм – це єдність різнорідностей». А ось таке визначення більш широке: «ритм – це характерна для явищ система наголошеностей».

Перше визначення штовхає нас на те, що сприймання мистецького твору, себто сприймання ритму явища, має в основі певну єдність. Друге визначення більш аналітичне, дає картину, що кожний предмет має різну акцентованість... (Курбас, 1988, с. 161).

Визначення ритму в доробках Леся Курбаса багато в чому збігаються з наведеними висновками і формулюваннями П. Паві.

Європейські театрознавці й діячі театру розглядають ритм як одну із важливих проблем теорії та практики. Почнемо з розгляду сучасних поглядів і уявлень на проблеми ритму у мистецтві в широкому розумінні терміна темпо-ритм. Звернемось за довідкою до автора *Словника театру*, професора Сорбони Патріса Паві. Він, зокрема, зазначає:

Кожен актор, кожен режисер інтуїтивно відчуває значення ритму у вокальній та жестовій підготовці спектаклю, а також у ході вистави. Поняття ритму – давно відомий семіологічний інструмент прочитання драматичного тексту чи опису вистави. Та проте, коли ритм стає визначальним фактором формування фабули, розгортання подій і сценічних знаків, творення сенсу тощо, його теоретичні засади дають підставу для творчих пошуків. Теоретичні й практичні дослідження ритму виникають у період епістемологічного розриву: після «імперіалізму» візуальності, простору і сценічного знака всередині постави, задуманої в плані візуалізації сенсу, ми приходимо (і теоретично, і практично) до пошуку абсолютно іншої парадигми театральної репрезентації слухових і часових образів, означальної послідовності, тобто ритмічної структурованості (Паві, 2006, с. 380-381).

Узагальнюючи, П. Паві визначає:

Теорія ритму виходить за межі літератури й театру. Вона спирається (у переважній більшості досліджень) на фізіологічні принципи: ритм серця, ритм дихання і ритм м'язів чи вплив пір року і циклів місяця тощо. Не входячи в «хащі» згаданих ритмів, просто нагадаємо, що їхня динаміка зазвичай подвійна: вдихання/видихання, сильна (маркована) дія/слабка (немаркована) дія. Щодо театральної дії, то (принаймні в класичній драматургії) вже сама схема отримує функціональну цінність: піднесення/спадання дій, зав'язка/розв'язка, почуття/катарсис і т. д. Практика режисерів, як,

наприклад, Мнушкіної («Річард III») і «Генріх IV») часто полягає в пошуку (натхнення акторів, чергування пауз і вокально-жестових вибухів) згаданої вище двоякої ритмічної схеми для розірвання текстуральної лінійності й недопущення ідентифікації тексту психологічними особливостями індивідуума (Паві, 2006, с. 382).

Особливо цінним є визначення П. Паві поняття ритму у виставі: «Місце ритму – на всіх рівнях вистави, а не в одному плані розвитку спектаклю в часі і просторі» (Паві, 2006, с. 383).

Про загальний ритм вистави Паві стверджує:

У середині розповідного кадру з ритмізацією фабули, всередині «електроструму», що поєднує різні матеріали вистави, описані у Ж. Гонцля, організуються ритми, властиві усім сценічним системам (освітлення, жести, музика, костюми тощо). Кожна сценічна система розвивається за власним ритмом. Ієрархія між цими системами є, власне кажучи, опрацюванням композиції постави (логічної й розповідної), яке здійснює глядач (Паві, 2006, с. 383).

І як загальний висновок про ритм П. Паві визначає:

Таким чином, ритм потрапляє (в сучасній теорії та практиці) на рівень глобальної структури і процесу сценічного висловлювання. Ризик немалий, особливо коли ритм починає поширюватися на глобальну структуру процесу висловлювання в поставі й завдяки поставі стає такою ж загальною нечіткою категорією, якою є категорія «структури». Проте в іншому випадку ми нічого б не знали про намагання обійтися без теорії, основаної на структурі як закритої остаточної візуалізації сенсу; про намагання, окрім цього, зробити з ритму місце й час творчо-рецептивної практики постави (Паві, 2006, с. 384).

Для подальшого визначення структурних складових темпо-ритму вистави нам слід розглянути питання, що стосуються сценічного вчинку дійової особи п'єси. І тут, на наш погляд, необхідно, передусім, звернути увагу на термінологічне визначення сценічного вчинку персонажа. Чим відрізняється категорія вчинку в психологічній науці від сценічного вчинку у театральній виставі? У психології вчинок розглядається як основний засіб реалізації особистості у реальному життєвому процесі. У театрі вчинок здійснюється актором у площині вимислу в контексті обставин і завдань, що впливають на розвиток сценічного характеру. В реальному житті особистість може здійснити несподіваний вчинок, тобто спонтанно, під впливом емоцій. Також у певних життєвих ситуаціях вчинок

людини може мати ознаки ірраціональності. В театральній поставі вчинки дійових осіб визначені за-здалегідь, підготовлені й виправдані необхідністю визначеного розвитку наскрізної дії ролі.

Тож звернімося за визначенням до психологічної науки:

Вчинок – свідомо дія, оцінювана як акт морального самовизначення людини, у якому вона утверджує себе як особистість – у своєму ставленні до іншої людини, до себе самої, групи або суспільства, до природи в цілому. Вчинок – основна одиниця соціальної поведінки. У ньому проявляється і формується особистість людини.

Реалізації вчинку передують внутрішній план дії, у якому представлений свідомо вироблений намір, є прогноз очікуваного результату та його наслідків.

Вчинок може бути виражений: 1) дією або бездіяльністю; 2) позицією, вираженою в словах; 3) ставленням до чого-небудь, що проявляється в жесті, погляді, тоні мовлення, смислово підтексті; 4) дією, спрямованою на подолання фізичних перешкод та пошук істини (Шапар, 2007, с. 67).

Як бачимо, питанню вчинку особистості у психологічній науці надається особлива увага, ця категорія є ключовою у розумінні діяльності та поведінки особистості:

Людська поведінка, що складається із вчинків, розв'язує дійсні конфлікти життя. Щоб це було можливим, самі вчинки слід тлумачити як активні фактори, або «локомотиви», поведінки. Проблема вибору і прийняття рішення стає в сучасній науковій психології однією з найважливіших проблем. Водночас дедалі впевненіше вчинок стає центральним осередком психології. Те, що робить людина, її поведінка, вчинки не можна пояснити ні своєрідною сукупністю елементів, ні шаровим (навіть – антагоністичним) характером психіки. Аналіз вчинку, його рушійних сил передбачає велику сукупність позицій дослідження цього предмета. Наукове розкриття психіки має включати в себе аспекти вікові та індивідуальні, історичні та ситуативні. Тільки повне коло таких аспектів допоможе дослідницькому погляду психолога наблизитися до осягнення справжньої психологічної природи людини (*Основи Психології*, 1996, с. 178).

Маючи висновки психології і рекомендації низки діячів театру, розглянемо, з яких складових і в який спосіб формується темпо-ритм вистави. Насамперед нас цікавитимуть події першого ряду та сценічні вчинки персонажів. Основний конфлікт п'єси вирішується та реалізується в подіях першого ряду, тобто в тих, де розгортається наскрізна дія п'єси. Події другорядні створюють певне художнє

тло, що надає першорядним подіям більшої виразності та значущості. Також діє закон контрасту, що розвиває і утримує сюжет у межах заданої автором теми твору. Другорядні події не мають емоційно та змістовно домінувати над подіями першого ряду. Напруження взаємодії в руслі наскрізної дії має час від часу послаблюватись в одних подіях і підсилюватись в інших.

За приклад розглянемо, як можна визначити та організувати темпо-ритм вистави у комедії П'єра Огюстена Бомарше «Шалений день, або Одруження Фігаро». Написана наприкінці XVIII століття комедія не втрачає актуальності й привабливості свого ідейного змісту та вишуканої форми завдяки блискуче виписаним характерам дійових осіб і неймовірно цікаво сконструйованим сценічним подіям.

Початковою першорядною подією, де основний конфлікт комедії набуває реального змісту, є сцена, коли граф Альмавіва робить пропозиції камеристці своєї дружини (сцени 8-9, 1 дія) (Бомарше, 2010, с. 145-148). У сцені задіяні граф, Сюзанна, Керубіно і вчитель музики Базиль. У цій події граф пропонує Сюзанні стати коханкою на дуже вигідних, з його точки зору, умовах. Дію очолює граф. Подію можна визначити дієсловом – «зваба». Пропозиція графа набуває значення вчинку, адже граф одружений і його дії ніщо інше, як зрада. Конфлікт у події відбувається в площині морально-етичних стосунків. Сценічне завдання виконавця ролі графа – схилити Сюзанну до інтимних стосунків, використовуючи певні заохочення. Граф не вдається до грубого тиску і залякування, він упевнений у привабливості своєї пропозиції й має надію на успіх любовного проекту. Сюзанна налякана пропозицією і відмовляється, але так, щоб не розгнівити господаря. Сценічне завдання виконавиці ролі камеристки – м'яко відмовити, але не зіпсувати стосунки з графом у день свого весілля. Присутність у сцені Керубіно, який сховався, надає події комедійного забарвлення і утримує дію у площині визначеного автором жанру, тобто комедії. В результаті взаємодії граф розуміє, що план легкої перемоги не вдався. До того ж, його особиста таємниця стає відомою сторонній людині. Тож на шляху до мети виникають додаткові труднощі.

Як можна вибудувати і організувати темпо-ритм визначеної події? Є точний спосіб – організувати взаємодію персонажів по лінії реалізації їх сценічних завдань, продиктованих запропонованими обставинами, та використати акторами ті пристосування, які найбільше допоможуть виконанню сценічних завдань. Пам'ятаємо, що темпо-ритм події – це сума

і узгодження темпо-ритмів усіх задіяних персонажів, а не відчутий чи визначений наперед перебіг стосунків і впливів. Тільки справжня, реальна і цілеспрямована боротьба дійових осіб за свої життєві інтереси розкриє темпо-ритм події.

Наступна першорядна подія, в якій основний конфлікт має подальший розвиток, – це картина загального примирення (сцена 10, 1 дія) (Бомарше, 2010, с. 149-152). У цій події, дію якої очолює Фігаро, граф вимушений привселюдно відмовитися від ганебного права «першої ночі». Дії графа нейтралізовані присутністю дружини, і він під тиском громади вимушений відступити. Але цей вчинок показний і нещирий, а по суті, Альмавіва шукає інших способів здійснити свій намір. Емоції у всіх учасників події поки що під контролем, а обставини, що перешкоджають графові оволодіти нареченою Фігаро, стають більш вагомими. Молоду пару підтримують графиня Розіна і більшість мешканців замку. Сцена розвивається в досить спокійній обстановці. І граф, і його опоненти поводяться в допустимих межах стосунків господаря та підлеглих, але уже відчувається накопичення негативних емоцій. У події взаємодіють Фігаро, Сюзанна, Розіна, граф і Керубіно. Виконавцям ролей слід подбати про те, щоб стримувати негативні емоції, а не імітувати небезпеку. Сценічні завдання виконавців ролей графа, Фігаро і Сюзанни уже визначенні й вимагають точної реалізації. Графиня в події, яка розглядається, поки що діє невпевнено, вона не знає про наміри чоловіка. Керубіно не має належної позиції і ваги, тож вплинути на хід події ніяк не може. Він, за народним висловом, «плутається під ногами». Граф починає діяти радикально і готує план нейтралізації Фігаро.

Пам'ятаємо про настанови К.С. Станіславського:

Темпо-ритм потрібен нам не як такий, сам по собі і для себе, а в зв'язку із запропонованими обставинами, що створюють настрій, в зв'язку з внутрішньою сутністю, яку темпо-ритм завжди приховує в собі.

Тобто темпо-ритм містить у собі не лише зовнішні ознаки, які безпосередньо впливають на нашу природу, а й внутрішній зміст, який живить почуття. У такому вигляді темпо-ритм зберігається в нашій пам'яті і придатний для творчого застосування (Станіславський, 1955, с. 151).

Наступна подія, в якій основний конфлікт комедії набуває більшого загострення і вводить учасників у стан, який вимагає великих емоційних зусиль у протистоянні, – це сцена графського наскоку на помешкання Розіни, де перебуває Керубіно (сце-

ни 11-20, дія 2) (Бомарше, 2010, с. 163-172). Подію можна характеризувати визначенням – «жорстке дізнання». Дію в події очолює граф. Графиня з Сюзанною готують Керубіно до вечірнього маскараду. За задумом Фігаро, саме паж має вийти вночі в сад на побачення з графом. У цей час Альмавіва раптово повертається з полювання. Відбувається неймовірна за емоційною гостротою сцена. Сценічне завдання виконавиці ролі Розіни – врятувати Керубіно від жорстокої розправи. Граф лютує, він переконаний, що на його очах відбувається зрада дружини. Розіна здійснює відчайдушний вчинок – вона відмовляється підкоритися наказу чоловіка і відчинити кімнату, де перебуває юнак. Виконавиця ролі Сюзанни діє в руслі сценічного завдання Розіни, тобто всіляко допомагає графині витримати шалений тиск Альмавіви. Граф готовий на будь-які дії задля досягнення викриття дружини у зраді. Взаємодія виконавців загострюється максимально: звучать докори, звинувачення і погрози.

Подію вважаємо завершеною тоді, коли вичерпані впливи запропонованих обставин, а стосунки в процесі взаємодії персонажів набувають нових смислових значень. Тобто має відбутися зміна у співвідношенні позицій дійових осіб у протистоянні. Для події характерне здійснення персонажами важливих для розвитку конфлікту вчинків. Виділимо ці вчинки: графиня відмовляється підкоритися наказу чоловіка; Керубіно вистрибує у вікно і тим самим рятує Розіну від безчестя; граф звинувачує дружину у зраді, не маючи на те реальних доказів; графиня віддає ключ від кімнати чоловікові, але бере провину на себе. Зрештою спільними зусиллями Розіни, Керубіно та Сюзанни вдалося уникнути небезпеки, що загрожувала всім. А граф має вибачитись перед дружиною за безпідставну підозру та брутальну поведінку. Йому не вдалося нейтралізувати Розіну у здійсненні свого наміру щодо Сюзанни. Відбулись корінні зміни у стосунках персонажів.

Тобто перед нами розгортається першорядна подія, яка проектується на подальший розвиток основного конфлікту комедії і сюжету п'єси в цілому. Як же має бути організований темпо-ритм розглянутої події? Звернімося до джерела:

Ми завжди сприймаємо людину у площині її діяльності, оцінюємо її за вчинками. Для того щоб зрозуміти людину, ми повинні вивчити умови, в яких вона діяла, зрозуміти її взаємовідносини з довкіллям та впливу останнього на особистість. Тобто визначити ті запропоновані обставини, які зможуть пояснити її вчинки і причини, що зумовили їх. (Ковшов, 1983, с. 86).

Виконавці мають виявити, виокремити і опанувати вчинками персонажів – це та магістральна лінія оволодіння роллю і подальшого її втілення у правильному темпо-ритмі. Темпо-ритм ролі – це темпо-ритм сценічних вчинків дійової особи. Сценічний вчинок готується актором заздалегідь, враховуючи розвиток стосунків дійових осіб та логіку розвитку сценічного характеру у контексті вирішення основного конфлікту п'єси, який творчо реалізується через наскрізну дію вистави.

Наступна першорядна подія – це сцена суду, влаштованого графом Альмавівою з метою заборонити одруження Фігаро з Сюзанною (сцени 14, 15, дія 3) (Бомарше, 2010, с. 189-193). Подію можна означити як сплановане судилище, що по суті є помстою можновладця своїм підданам за непокору. Якщо не вдається отримати бажане за домовленістю, зацікавлена сторона береться за старий і перевірений засіб, а саме використовує адміністративний ресурс. Суд графа Альмавіви цілком залежний від нього. Описана ситуація набуває характеру соціального явища і використовується можновладцями і донині. Сценічне завдання виконавця ролі графа полягає в тому, щоб загнати відповідача в глухий кут, використовуючи обставину неможливості сплати великого грошового боргу, та примусити його виконати зобов'язання перед Марселіною. Завдання виконавця ролі Фігаро – уникнути судового вироку у будь-який спосіб. Справа розглядається у такий спосіб, що не Альмавіва є зацікавленою особою, а економка Марселіна. Внаслідок «важких» комедійних дебатів перемагає можновладець і Фігаро зобов'язаний одружитися з Марселіною. До остаточної перемоги графа – один крок. Весілля молодих людей під загрозою. Оскільки в події велика кількість дійових осіб, обставин і деталей судової справи, темпо-ритм потрібно вибудовувати з урахуванням можливості глядача сприйняти дію і не втратити лінію логіки та послідовності стосунків дійових осіб.

Остання подія, в якій вирішується основний конфлікт комедії Бомарше, – нічне побачення графа Альмавіви і Розіни. Визначити подію можна як вишуканий обман (сцени 4-19, дія 5) (Бомарше, 2010, с. 218-232). Основний конфлікт комедії стосується не лише Сюзанни і Фігаро, з одного боку, та графа – з іншого, а й цілої низки зацікавлених дійових осіб. Конфлікт стосується, можливо, більшою мірою ображеної і зрадженої графині Розіни та її чоловіка. В цій події – розгадка природи основного конфлікту безсмертної комедії. Автор на прикладі стосунків графа і графині стверджує, що, покохавши і одружившись, молоді люди роблять

лише перші кроки у спільному існуванні пари. А далі починається важка душевна і моральна робота, спрямована на збереження почуттів і симпатій. Вміння підтримувати кохання впродовж років можна назвати мистецтвом взаєморозуміння і взаємодопомоги у непростих колізіях людських почуттів.

Вчинок, який остаточно руйнує задум графа Альмавіви щодо молодої дівчини, здійснює не Фігаро, не Сюзанна і не будь-хто інший, а саме графиня Розіна. Вона перевдягається у вбрання своєї камеристки і виходить у сад на побачення до чоловіка. Граф не підозрює про підміну і спілкується з дружиною як з бажаною коханкою. Їх спілкування розкриває глибинні причини охолодження почуттів подружжя і відкриває можливості для подальших щирих стосунків. В результаті тих змін у відносинах дійових осіб, які відбулися у події, – кожен отримав своє: Фігаро молоду дружину, а графиня Розіна повернула чоловіка.

При визначенні й формуванні темпо-ритму останньої першорядної події слід звернути увагу на велику кількість сцен і персонажів, що задіяні у протистоянні. Кожна дійова особа має свою мотивацію поведінки. Є небезпека втрати індивідуальних рис сприйняття та реакцій на факти, а з тим і виникнення «загального» для всіх виконавців темпо-ритму невизначеності та очікування.

Важливо також пам'ятати, що єдиний для всіх виконавців об'єкт і обов'язкова для всіх людей оцінка подій зовсім не означають однакового сприйняття події, однакових реакцій на неї, а отже й одного темпо-ритму для всіх учасників народної сцени. Навпаки, оцінка конкретної події породжує множинність різних реакцій, а багатогранність індивідуальних темпо-ритмів виступає основою художнього правдивого вирішення народної сцени.

Кінцевою творчою метою театрального педагога – є створення дипломної вистави, що максимально відобразить художній зміст драматургічного твору у цікавій театральній формі, в якій студенти зможуть повноцінно зреалізувати свої здібності та майстерність, а отже – створити художні образи. Такі художні образи, що передбачають перевтілення, а не показ чи демонстрацію.

Отже, можна підсумувати, що майбутній режисер чи актор театру має отримати в процесі навчання чітке розуміння всіх аспектів терміна темпо-ритм та навчитись користуватися ним. Адже темпо-ритм сценічної дії, темпо-ритм ролі та темпо-ритм вистави – поняття взаємопов'язані, але мають свої конкретні визначення та координати.

Темпо-ритм сценічної дії вибудовується в спосіб посилення та послаблення напружень у різних

частинах дієвої структури шляхом узгодження і організації взаємин дійових осіб.

Темпо-ритм ролі – це, насамперед, організація послідовності та емоційного наповнення сценічних вчинків персонажа п'єси.

Темпо-ритм вистави – це складна структура, що організовує перебіг сценічних подій у певному емоційному та змістовному напрямках. А темпо-ритм події визначається множинністю темпо-ритмів дійових осіб, що взаємодіють у визначених запропонованих обставинах. Отже, темпо-ритм вистави передусім вибудовує перебіг сценічних подій та об'єднує і підпорядковує всі складові вистави, включаючи освітлення, музику, зміну костюмів та оформлення.

Не все в практичній роботі над роллю і тим більше над виставою вдається реалізувати з першого разу. Як правило, виникає низка проблем. Одна з них – студент не справляється з реалізацією конкретного сценічного вчинку, бракує гостроти чи емоційного наповнення. В такому разі потрібно «послабити» увагу педагога до даної проблеми і повторити ретельний розгляд обставин, уточнивши сценічне завдання, що має забезпечити більш вагому мотивацію дії студента. Інша проблема – конфлікт у події недостатньо напружений чи непереконливий. Не слід рекомендувати студентам діяти швидше чи наполегливіше. Результат таких настанов може спричинити небажані наслідки. В цьому разі краще ретельніше структурувати сценічну подію і, можливо, змінити домінуючу обставину. Найчастіше поглиблення мотиваційних моментів призводить до бажаного результату.

Для студента, що виконує роль у виставі, першорядним завданням буде реалізація уже освоєної взаємодії по лінії наскрізної дії, що включає в себе сценічні завдання та пристосування. Наступний етап – це фіксація змісту вдалого творчого акту. А за умов подальшого відтворення всієї партитури фізичної дії можливе й оживлення емоцій, відновлення почуттів сценічного образу.

Як музикант чи співак користується музичною партитурою, де зафіксована кожна нота, так і актор має вміння створити партитуру ролі й користуватися нею.

**Висновки.** Категорія темпо-ритм вистави надзвичайно насичена різноманітним змістом і багатогранністю складових. Потрібно наголосити, що темпо-ритм вистави не обмежується визначенням координат розвитку сценічного задуму у часі й просторі. Темпо-ритм вистави більш складна художня структура, що об'єднує і узгоджує темпо-ритми всіх складових спектаклю. Він визначає

зміст музичного оформлення, що в свою чергу підсилює або виокремлює як поведінку актора на сцені, так і зміну емоційного насичення подій. Також передбачає зміну костюмів персонажів, залежно від вимог побудови візуального ряду вистави, формує систему освітлення, що допомагає створювати і підтримувати необхідну атмосферу певних частин вистави. Проблеми визначення та організації темпо-ритму вистави будуть актуальними доки й існуватиме театр.

### Джерела та література

- Бомарше, П. (2010). *Комедії*. Харків: Фоліо. 317 с.
- Ковшов, Н. (1983). *Уроки М. Н. Кедрова*. Москва: Искусство. 180 с.
- Курбас, Лесь (1988). *Березиль*. Київ: Дніпро. 515 с.
- Новицкая, Л. (1984). *Уроки вдохновения*. Москва: ВТО. 380 с.
- Основи психології*. (1996). За заг. ред. Киричука О.В. та Роменця В.А. Київ: Либідь. 630 с.
- Паві, Патріс (2006). *Словник театру*. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка. 639 с.
- Попов, А. (1980). *Творческое наследие*. Москва: ВТО. 479 с.
- Станиславский, К. (1955). / *К.С. Станиславский*. Собр. соч. : в 8-ми томах. Москва: Гос. изд-во «Искусство». Т. 3. 500 с.
- Топорков, В. (1950). *К.С. Станиславский на репетиции*. Москва: Гос. изд-во «Искусство». 190 с.
- Шапар, В. (2007). *Сучасний тлумачний психологічний словник*. Харків: Прапор. 639 с.

### References

- Beaumarchais, P. (2010). *Comedii* [Comedies]. Hharkiv: Folio. 317 p. [in Ukrainian]
- Kovshov, N. (1983). *Uroky M.N. Kedrova* [Lessons of MN Kedrova]. Moskva: Iskysstvo. 180 p. [in russian]
- Kurbas, Les (1988). *Beresil* [Berezil]. Kyiv: Dnipro. 515 p. [in Ukrainian]
- Novitskaya, L. (1984) *Uroky vdokhnoveniya* [Lessons of inspiration]. Moskva: WTO. 1984. 380 p. [in russian]
- Osnovi psihologii* [Basics of psychology] (1996). Za zag. red. O. V. Kyrychuk, V. A. Roments. Kyiv: Lybid. 630 s. [in Ukrainian]
- Pavy, Patrice (2006). *Slovnyk teatru* [Theater dictionary]. Publishing Center of Ivan Franko LNU. 639 p. [in Ukrainian]
- Popov, A. (1980). *Tvorcheskoe nasledie* [Creative heritage]. Moskva: WTO. 479 p. [in russian]
- Shapar, V. (2007). *Suchasniy tлумachniy psihologichniy slovník* [Modern interpretive psychological dictionary]. Hharkiv: Flag. 639 p. [in Ukrainian]

- Stanislavskyi, K. (1955). *Sobranie sochineniy v 8 tomah* [Collection composed in 8 volumes]. Moskva: Gos. izd-vo «Art». T. 3. 500 p. [in russian]
- Toporkov, V. (1950). *K.S. Stanislavskiy na repetitsii* [K.S. Stanislavskyi at rehearsal]. Moskva: Gos. izd-vo «Art». 190 p. [in russian]

*Anatolii Zakharchenko*

### **A value of tempo-rhythm in dramatic presentation**

**Abstract.** The article is devoted to the study, understanding and practical mastering of the important theatrical category of tempo-rhythm of the performance. The material of the article is based on the preliminary coverage of general questions about tempo-rhythm, which were published in the Scientific Bulletin of the KNUTK and TV named I.K. Karpenko-Karyi for 2018 (issue 23). The article is a logical continuation of the coverage of this topic in relation to accent the emphasis to the problems of mastering the tempo and rhythm of the performance. The author of the article believes that a graduate of an acting course of a higher educational institution should be able not only to demonstrate a professional level in performing a role, but also to defend the role with a theoretical justification of the idea at the level of modern theatrical terminology.

**Keywords:** tempo-rhythm of the role, tempo-rhythm of the performance, primary events, stage action of the character, main conflict of the play.