

Міністерство освіти і науки України  
Рівненський державний гуманітарний університет  
Кафедра театральної режисури

Методика викладання сценічної мови: Навчально-методичний посібник для студентів спеціальності 7.020.201 „Театральне мистецтво” / Укладач Л.І.Степанець. – Рівне: РДГУ, 2006. – 100 с.

**Л. Степанець**

# **Методика викладання сценічної мови**

Навчально-методичний посібник для студентів  
закладів культури і мистецтв

**Укладач:** старший викладач кафедри театральної режисури  
РДГУ **Степанець Л.І.**

**Рецензенти:** зав. кафедри інструментального мистецтва інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника, доктор мистецтвознавства **П.Ф.Круль**;  
актор Рівненського обласного академічного українського музично-драматичного театру, народний артист України **В.А.Сніжний**

**Відповідальний за випуск:** кандидат педагогічних наук, доцент,  
зав. кафедри театральної режисури **В.О.Богатириєв**

У матеріалах запропонованого посібника – лекції зі спец дисципліни циклу фахового навчання режисерів драмтеатрів, режисерів-педагогів театр-студій „Методика викладання сценічної мови”.

Запропоновані лекції частково розкривають проблематику театральної педагогіки, зокрема формування культури сценічного мовлення.

Посібник рекомендується студентам вищих та середніх спеціальних закладів, що вивчають дисципліни відповідного напрямку, викладачам сценічної мови навчальних закладів культури та мистецтва, керівникам установ та закладів культури і освіти.

Затверджено науково-методичною радою Рівненського державного гуманітарного університету, протокол № \_\_\_\_\_ від „\_\_\_\_\_” \_\_\_\_\_ 2006 р.

**Рівне**

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2006

## Передмова

Курс „Методика викладання сценічної мови" займає одне з чільних місць у процесі підготовки фахівців спеціальності „Театральне мистецтво".

Мета курсу - удосконалення культури мовлення студентів, а саме, засвоєння елементів виконавської майстерності, оволодіння режисерсько-педагогічними навиками, методологічними прийомами і формами організації індивідуальної та колективної творчої діяльності у театральних об'єднаннях.

Опанування теоретико-методологічних основ мистецтва сценічного мовлення і мистецтва художнього читання зокрема, є однією з основних задач майбутнього режисера.

Курс входить до циклу таких спец дисциплін як „Сценічна мова", „Режисура та майстерність актора", „Майстерність актора розмовного жанру", „Сценічний рух", спецкурсу „Методика роботи з дитячим театральним колективом".

Комплексною метою дисципліни цього циклу є професійна підготовка майбутнього режисера-педагога, озброєного знаннями, навичками та вміннями, необхідними для вирішення широкого кола проблем, пов'язаних з організацією творчого процесу в студії художнього читання, у аматорському театрі та в професійному театральному колективі.

Навчально-методичний посібник „Методика викладання сценічної мови" має на меті вирішення ряду завдань, які спрямовані на удосконалення системи фахової підготовки режисера.

На сторінках посібника вміщено лекції, у яких розкриваються складні для самостійного вивчення теми.

Автор сподівається, що тексти лекцій сприятимуть самостійному опрацюванню студентами теоретико-методологічного матеріалу згідно вимог кредитно модульної системи режисерської спеціальності у підготовці до занять, при складанні державних іспитів та при організації майбутньої індивідуальної та колективної творчої діяльності.

## Тема: Використання театралізації у художньому читанні

*Елементи театралізації при читанні фольклорних текстів (казка, байка). Міра використання засобів театралізації: музика, світло, шуми, бутафорія, реквізит тощо.  
Одяг читця. Пластичне вирішення.*

У житті, так як і на сцені, ми постійно використовуємо не тільки „мову слів", але й „мову почуттів" – міміку, пози, жести, інтонацію, беруть безпосередню участь у передачі інформації в процесі спілкування актора і читця на сцені.

Саме „мова почуттів" дозволяє виконавцю швидше вгадати, точніше побачити, оцінити, зрозуміти і передати стан іншої людини, її почуття, настрої, наміри.

Така „мова" не може замінити слово, але при цьому залишається необхідною, природною складовою частиною сценічного спілкування. Не тільки „що" говорить читець, але і „як" він говорить – обов'язкова умова розуміння суті, наприклад, байки, казки, оповідання.

Розповідна мовна форма має суттєве значення в поезії творів епічного жанру, і звичайно ж, при виконанні фольклорних текстів(казка, байка).

Жива розмовна мова – основна стилістична особливість при виконанні байки та казки.

На відміну від особливостей виконання інших художніх творів, байка і казка характеризується, перш за все, формою розповіді і образним виявленням дійових осіб(часто алегоричних образів).

Виконавцеві байки(казки) важливо уявити не тільки характери, манеру мови реальних або алегоричних персонажів, але й оволодіти розповідною мовою самого розповідача(байкаря чи казкаря), його тоном, ставленням до актуальних проблем, відтворених у сюжеті та художніх образах байки чи казки.

При виконанні байки(казки) погляд, посмішка, жест, міміка, інтонація, допомагають створити цілковиту однозначність вимови, уточнюють і конкретизують завдання спілкування, надають вимові унікального індивідуального характеру.

На сцені глядач не тільки чує виконавця, але й бачить його, тому необхідно постійно слідкувати за тим, щоб зорові сприйняття не суперечили слуховим. Відповідно до конкретного моменту поза, жест,

вчасно і точно використаний виконавцем, допомагають правильному сприйняттю того, що читається. Тому, працюючи над словесною дією, читець повинен постійно шукати, уточнювати, вдосконалювати пластичну виразність будь-якого різножанрового художнього твору.

Пластична виразність образу читця загалом складається тих же елементів, що й пластична виразність актора, але з незначними відмінностями.

Це – міміка – вузькому розумінні цього слова, тобто виразна мінливість обличчя; пантоміма – загальна виразність тіла, яка не супроводжується переміщенням у просторі.

Читець користується тією ж природною мімікою переживання, що й актор. Внутрішньою основою жесту у нього повинні бути дія і настрої. Різниця полягає в тому, що читець дає лише натяки на образи, що зустрічаються у тексті, отож, його міміка не повинна бути доведена до тієї вичерпної повноти виразності, яка потрібна акторові.

Відрізняється, від жесту актора і принцип жесту читця. Головне розходження полягає в тому, що оповідач озвучує не одного героя. Засобів для окреслення декількох героїв у ньому мало, тому текст оповідача має бути точним і скупим.

Основна умова пластичної виразності читця – це органічне пластичне вирішення твору. Недопустимою є безладна, випадкова жестикуляція. Вона мусить бути органічно пов'язаною зі стилем і змістом твору, що виконується.

Жести поділяються на дві групи:

-умовні;

-не умовні.

Умовні жести передають міжнаціональний, національний і вузькосоціальний характер(вітання, прощання, оплески, жести, що передають схвалення, загрозу тощо).

Неумовні жести передають вольовий характер людини, її емоційний стан. Такий жест може бути зроблений ногою, тулубом, головою, очима, але найчастіше виконавець жестикулює рукою. Неумовні жести поділяються на чотири групи: вказуючи, показуючи, підкреслюючи та ритмічні.

Вказуючи жести застосовуються лише тоді, коли це необхідно по ходу розвитку подій.

Показуючи(вони ж виражальні або ілюстративні) бідні за формою вираження(маловиразні), бо не допомагають розумінню змісту слів, фраз. Вони допустимі тоді, коли передують слову, яке

вони ілюструють.

Підкреслюючи жести допомагають зрозуміти думку. Вони підкреслюють головне у мові виконавця. Ними можна розпочинати байку, казку, оповідання, привертаючи увагу слухачів до твору, який читець починає виконувати.

Інтонація у даному випадку також має бути підкреслюючою. Необхідно уникати такої невідповідності, коли, наприклад, читець жестом рукою підкреслює думку, а точно висловити її не може.

Ритмічні жести підкреслюють не окремі місця у процесі мовлення, а увесь ритм розповіді. До ритмічних жестів належать жести: вагання, невпевненості(піднімання плечей, розведення рук в сторони, характерний нахил голови до плеча).

Для читця важливою є мімічна стриманість. Основна функція міміки читця у тембральному забарвленні голосу.

Отож, уміле використання мімічно-жестових засобів виразності робить думку яснішою, а почуття переконливішими. Використання виразних засобів повинно бути продуманим до деталей так, щоб вони доповнювали слово, підкреслювали його важливість, створювали необхідну атмосферу для виконавця і глядачів.

Слід застерігати виконавців байки, казки від вульгарності, експресивного, штучного піднесення, дешевого комікування, натуралістичного зображення пристрастей, ефектів, патологічний виявив хворобливого почуття. Оволодіння на сцені широкою варіативністю розмовної мови потребує від виконавця мовної майстерності, сценічної культури та художнього такту.

Музика у мистецтві читця займає підпорядковане місце. Точний, яскравий музичний образ завжди доповнює словодію. Особливістю музики є те, що вона здатна впливати не лише на емоційний стан виконавця. Музика допомагає йому зосередитись, увійти в роль розповідача чи у сценічний образ, часто розкриває перед ним творчі перспективи, впливаючи на уяву та емоційний стан. Виразні можливості музики невичерпні. У музиці можуть бути відображені образи життя і смерті, добра і зла, героїчна боротьба, мрії, тривожні передчуття, радощі, гнів, жалоба тощо.

Музичний образ впливає не тільки на думки і почуття глядача, а й на уяву, ніби малюючи в уяві події, вчинки, які і нарадили ці думки та почуття.

Найчастіше при виконанні, наприклад, казки використовують мажорний(бадьорий, енергійний) тон, рідше – мінорний, який

асоціюється зі стражданням, сумом, горем, печалю.

При підборі музики треба знайти таку тональність звучання, яка б могла відповідати характеру сценічної дії. Варто не залишати поза увагою значення темпу і ритму музики. Через ритму передається духовне життя людини, зокрема динаміка змін її емоційного стану. З ритмом тісно пов'язаний темп. При неправильному темпі музичної вставки(надто швидкому чи повільному) характер сценічної дії може суттєво змінитися, і навіть зашкодити у роботі. Треба не забувати і про динаміку. Це – процес зміни голосності, яка змінюється протягом дії на сцені.

Дуже точно має бути підібраний лейтмотив, тобто музичні теми, які час від часу повторюються, передаючи якусь певну ідею. Почуття чи риси характеру героя. Іноді вони змінюються, наприклад, в залежності від зміни поведінки героя.

Шуми використовуються точно за призначенням(шум вітру, цвірінкання птахів, гарчання звіра і таке інше).

Світло, як і музика, покликане створювати або підтримувати певний настрій і збагачувати образні уявлення.

Світлова гама кольорів підбирається у залежності від задуму виконавця, його бажання світлом доповнити сказане, або створити природну атмосферу для зорового сприйняття глядачем подій(літо, зима, війна, пустеля, берег моря) чи почуттів, висвітлюючи то яскравим, то пастельним світлом сценічний майданчик.

Використання читцем костюмів, реквізиту, бутафорії, гриму, з метою створити атмосферу, передати епоху, пору року не є обов'язковим. Якщо ж це вкрай необхідно, наприклад, при розказуванні казки чи інсценуванні байки, то можна використати з цього арсеналу самий мінімум, не втрачаючи почуття міри і естетичного смаку.

Важливо продумати характер виходу виконавця на сцену. Вихід – це вже дія. Він, уже до певної міри, настроює глядачів на сприйняття того, що має відбутися. Вихід визначається жанром твору, що виконується, його режисерською трактовкою.

Читець повинен використовувати мінімум мізансцен. Будь-яке переміщення на сцені, особливо коли воно недоречно згідно тексту, відволікає увагу глядачів від слова, „рве” фразу, розхолоджує бажання глядача співпереживати у процесі спілкування з виконавцем.

Отож, у художньому читанні має бути мінімум виразних, елементів театралізації. Грамотне їх використання для якнайточнішого

донесення ідеї виразною інтонацією зробить слово – дію кожного читця логічною, емоційною, музично і світлово яскравою, пластичною у економно вибраних мізансценах, конкретною при використанні необхідного костюму, реквізиту, бутафорії.

Урахування всіх цих деталей, безумовно сприяють успішному, професійному виступу і принесе виконавцю задоволення від приємного естетично-наповненого спілкування з глядачем.

#### Рекомендована література.

1. Ільєв В.О. Засоби художньої виразності в режисурі самодіяльного театру – Ровно; РДІК, 1990.
2. Нечаєнко Т.В. Розвиток української байки та принципи роботи над її сценічним втіленням. – К.; ДАККК і М., 2001.
3. Савкова З.В. Выразительные средства речевого взаимодействия в массовом представлении. – Ленинград.; ЛГИК, 1981.
4. Степанець Л.І. Пізнання казки як жанру. – Рівне.; РДІК, 1998.
5. Черкашин Р.О. Художнє слово на сцені. – К.; Вища школа, 1989.

### **Тема: Методи роботи над сценічною мовою у процесі підготовки та здачі вистави. Асистентські роботи**

#### ***Вияв характерності мови персонажів: мовної мелодії, темпоритму, орфоенії, тембрального та інтонаційного малюнку голосу***

Характерність – поняття багатогранне і багатозначне. Акторові не можна забувати, що характерність важлива проблема психологічного життя образу, а не лише поверхові зовнішні прикмети особистості. Характерність полягає не тільки в тому, що людина, наприклад, короткозора, заїкається, має неправильну поставу тощо. Набагато важливішим за ці зовнішні прикмети для характеристики образу є те, як він розмовляє, як слухає, яка природа його спілкування з іншими людьми. Є люди, які не дивляться на вас, погляд важко спіймати, інші, слухають, довірливо дивлячись вам у вічі, інші, слухаючи, підозріло озираються.

За допомогою таких особливостей спілкування розкривається поступово характер людини і виявляється її внутрішній зміст. Щоб знайти для кожного конкретного образу одному йому притаманну характерність, акторові необхідно розвивати спостережливість, а

точніше, уміння помічати і запам'ятовувати найменші деталі поведінки, зовнішності, мови різних людей, які зустрічаються по життю.

К.С.Станіславський писав про нерозривний зв'язок між внутрішнім світом людини і усіма її зовнішніми особливостями.

Видатні актори завжди досягали і досягають цього нерозривного зв'язку.

Микола Хмельов, наприклад, працюючи над образом, прагнув побачити його детально у всіх життєвих ситуаціях. Йому треба було знати про людину, яку він мав зіграти на сцені усе: як вона ходить, як розмовляє, які у неї жести, міміка, манери, посмішка, одяг, темперамент, тембр голосу.

Часто у п'єсах автор дає коротку інформацію щодо опису дійових осіб, або дуже скупко характеризує їх. Інколи хто-небудь з дійових осіб розкаже щось таке, що трошки допоможе розпізнати манеру поведінки того чи іншого персонажу.

У даному випадку актору необхідно його добре розвинута спостережливість, уміння створити характерність для свого героя, посилаючись на глибокий аналіз змісту п'єси і ролі.

Треба не забувати про те, що недостатньо тільки побачити характерні риси персонажа, щоб на їх основі створити живий образ. Необхідно вміти виявлені у процесі уважного спостереження за різними людьми риси зробити „якби” своїми, виховати їх у собі.

Відчути фізичну природу сцени, епізоду актору допомагає етюд. В етюд, власне, і аналізується те, як та чи інша людина діє, думає. Актор у процесі дійового аналізу ролі швидше знаходить вірну характерність і починає активніше тренувати себе у ній. Задача асистента режисера допомогти виконавцеві побачити характерність не тільки у зовнішніх фізичних ознаках – у жесті, ході, а перш за все, у манері спілкування, у характері сприйняття, тобто, в тому, як конкретна людина думає і реагує на оточуючих.

У період виконання етюдів актори перевіряють правильність своїх пошуків авторським текстом, який непомітно запам'ятовується.

Важливо, щоб перехід до репетицій з точним авторським текстом відбувається, поступово та органічно, і був практично непомітний виконавцями тих чи інших ролей.

Якщо виконавці у процесі дієвого аналізу оволоділи тим матеріалом, який закладено в п'єсі, тоді вони почнуть розуміти і відчувати, що авторський текст збагачує актора, дає йому можливість відчувати відточену автором форму слова. Авторський текст стає

потужним поштовхом у справі пізнання образу героя і образу п'єси.

Усе це, звичайно, стосується тих авторів і їх п'єс, у яких слово є точним виразником думок та психофізичної поведінки героя.

Коли акторський склад перейшов до роботи з авторським текстом колективно, необхідно, щоб режисер серйозно, вимогливо слідкував за точністю його передачі у діалогах. Треба ввести посилені контроль, а також боротьбу з „приблизним” текстом, з „надуманим” текстом, який інколи додають актори від себе. Необхідно вимагати від виконавця не механічного засвоєння тексту, а глибокого і свідомого його опанування, точного дотримання характеру авторської інтонації, яка передається стилістичною побудовою фрази, враховуючи розділові знаки, вигуки тощо.

Актор повинен знати причини, які спонукали автора побудувати і організувати фразу так чи інакше. А знати це актор уже зможе, так як в етюд, він вже засвоїв думки, які народили кожен фразу у тексті ролі.

Питання сценічної мови, краси її звучання є дуже важливим, так як опрацьований матеріал повинен бути професійно переданий актором у слові.

Серед усіх фонаційних особливостей мови людини, пов'язаних з мовою і особистістю актора, найважливіше місце займає інтонація.

Інтонація – це ритмічно-мелодійна особливість мовлення людини, різні співвідношення кількісної зміни тону, тембру, інтенсивності, довготи звуків, які служать для передачі змістових і емоційних відмінностей висловлювань.

Інтонація виконує важливі функції: логічні, граматичні, образні, емоційні, стилістичні, естетичні. Вона дає змогу акторові свідомо урізноманітнювати виразальні засоби усної мови, передавати тонкі логічні та емоційні відтінки думки, підтекст, створює своєрідну „музику” усного мовлення її ритмомелодики, які є знаряддям інтелектуального, емоційного, волевого впливу на глядача. До елементів інтонації належать: мелодія, темп, сила голосу, тембр, пауза, наголоси(голосні, психологічні, емоційні, ритмічні), ритм, регістр, діапазон, точність звуків, безперервність і переривчастість звучання, плавність або переривчастість тону, ритмічно-темпові зміни мови, вимова слова(тверда або м'яка), тональність(основний тон, і його зміна).

Активізувати психіку людини(її волю, уяву, пам'ять, увагу, почуття) здатна лише дія – цілеспрямована, органічна, продуктивна. А головним мовним засобом передачі дії є інтонація.

Серед перерахованих складових інтонації найважливішу роль відіграє мелодика мовлення.

Мелодика мовлення – основний компонент інтонації. Вона організовує фразу, розмежовуючи її на склади та ритмічні групи, одночасно пов'язуючи її частини, і розрізняє комунікативні типи висловлювання (запитання, ствердження, спонукання, розповідь), і виділяє найважливіший уривок висловлювання; служить для вираження емоції, модальних відтінків, іронії підтексту, враховуючи мелодійні діапазони, інтервали, ступінь підвищення і пониження тону.

Мовна мелодія виконує дві основні функції: семантичну і емоційну.

Семантична функція мелодики, зокрема, полягає у розподілі речень на розповідні, питальні, окличні в розбивці тексту на мовні такти та у виділенні звернень, вставних слів і речень, узагальнень, протиставлень і співставлень.

Темпоритм – органічна взаємодія темпу мовлення з ритмом.

Темпоритм у мовленні на сцені – один з найвпливовіших засобів вияву внутрішньої енергії думки, сили почуття, вольової наснаги. Зміст і сила переживань – основа темпоритму поведінки людини у різних ситуаціях. Внутрішній ритм плину біологічних психофізичних процесів організму і зовнішній темпоритм фізичної дії та темпоритм мови органічно скоординовані (хоч такий зв'язок внутрішньо може бути й контрастний). У темпоритмі фізичних дій поведінки та мовлення актора мають виявлення органічні властивості вищої нервової системи, природного темпераменту персонажу, роль якого йому треба виконувати.

Звучний голос, впевнена манера поведінки, енергійне мовлення притаманне переважно сангвінікові; люди холеричного темпераменту частіше вирізняються різним тембром голосу, збудженим тоном, доволі строкатим темпераментом. Мова флегматика переважно уповільнена, голос м'який, добродушний. Меланхолійний темперамент виявляє себе у приглушеному звучанні голосу, млявості інтонації, тривалості пауз.

Важливою ознакою обдарованості актора є здатність діяти у темпоритмі, який відповідає стилістиці, змістові автора та знайденої характерності персонажу.

Дотримання правил правильної вимови (орфоепія) на сцені українських театрів мають стати надійним засобом плекання мови.

Піднесене на високий рівень досконалості мелодійності, чистоти звучання, воно лише в художніх цілях може допускати архаїчні,

діалектні та інші характерні до певної образності відхилення від літературної норми вимови.

Істотною рисою жанрових особливостей сценічного мовлення є те, що вони у своїй основі – виконавське. Його творче призначення – майстерно передавати різні висловлювання літературно-драматичних образів згідно ідеї твору та режисерській трактовці.

Якщо актор не досягає високого рівня виконавської майстерності, володіння словом, то він почуває себе невпевнено під час втілення образу, а тому може швидко збитися на манівці штучності, невиразності, різних перекручень.

У методиці сценічного мовлення, розділ „орфоепія” охоплює вивчення акустичних та артикуляційних компонентів правильної вимови голосних і приголосних звуків у словах, фразах, включаючи також вимовну сторону словесного наголосу та інтонації.

#### Рекомендована література.

1. Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли. – М.; Искусство, 1982.
2. Кристи Г.В. Воспитание актера школы Станиславского. – М.; Искусство, 1978.
3. Пантелеева М.А. На уроках О.И. Пыжовой. – М.; Искусство, 1974.
4. Петрова А.Н. Сценическая речь. – М.; Искусство, 1981.

### **Тема: „Методика роботи над дійовим оповіданням”**

***Вибір твору. Основні етапи роботи над оповіданням. Жанрові та стилістичні особливості художнього твору. Образ оповідача. Форми спілкування. Методика роботи з виконавцем у процесі втілення дійового оповідання.***

Оповідання – це невеликий художній розповідний твір, у якому виведено небагато осіб, змальовано небагато або, навіть один епізод.

Характери героїв розкриваються через конкретну подію або вчинок.

В оповіданні яскраво виражений конфлікт, надзавдання і наскрізна дія читця.

Вибір літературного твору визначається:

а). Високий ідейно-художнім рівнем і соціально спрямованістю, твір дає відповідь на гострі питання сучасності, збагачує духовно;

б). Емоційною наповненістю.

Вибраним твором треба "захворіти", тобто, треба дуже зацікавитись літературним матеріалом;

в). Бути доступним для розуміння глядача.

Не слід брати великого літературного твору з повним текстом. Якщо ж вибір звужено на такому творі, то треба зробити в тексті скорочення, але такі, які б не порушували композиційну побудову.

Текст має бути дієвим, динамічним, розрахованим на 5-7 хвилин виконання на сцені.

г). Відповідати індивідуальним даним виконавця(рівень здібностей, ступінь підготовленості, життєвий досвід).

За жанровими і стилістичними особливостями це можуть бути такі твори:

-роман, повість, оповідання(поезія зосереджується на події, вчинку героя);

-новела(на перший план виходять роздуми героя, його почуття).

Стильові відтінки у прозі бувають гумористичними, сатиричними, описовими, розповідними.

Етапи роботи над літературним твором.

I етап – вибір твору;

II етап – ідейно-дійовий аналіз;

III етап - втілення авторського і виконавського задуму у мистецтво художнього слова.

IV етап – виконання твору, аналіз виступу.

Процес підготовки і роботи над дійовим оповіданням відбувається поетапно.

По-перше, це безпосереднє сприйняття художнього тексту, по-друге, літературознавчий аналіз(логічне осмислення тексту, виявлення композиційних особливостей і розбивка тексту на логічно завершені частини(експозиція, зав'язка, розвиток подій, кульмінація, розв'язка); по-третє, виконавський аналіз(проникнення в проблему, яка хвилювала автора під час написання твору і своє бачення проблеми на сучасному етапі). Визначення теми – про що буду розповідати, ідея (чому хочу розкрити цю проблему), надзавдання (для чого хочу про це говорити, що хочу сказати глядачеві), наскрізна дія(яким чином буду втілювати ідею).

Розпочинаючи роботу над оповіданням не треба думати над тим, як його читати. Головне завдання читця подумати і вирішити, що ж він має сказати цим текстом глядачеві, на чому б хотів загострити його увагу, на конкретному прикладі підказав як можна вирішити ту чи іншу проблему, або ж застерегти від помилкових вчинків.

Основним звуковим вираженням підтексту є інтонація. Виявлення підтексту дає можливість одне і те ж слово, фразу, речення читати із різними інтонаціями. Необхідно шукати, посилаючись на виконавський аналіз, правдиву, точну інтонацію, яка б відповідала суті твору і читецькій позиції.

Спілкування, словесна дія читця – це активний вплив на слухача під час виконання художнього тексту зі сцени.

Існує кілька форм спілкування:

-безпосереднє (пряме);

-з уявним слухачем(опосередковане);

-моно спілкування (роздуми читця вголос).

Пряме спілкування – це коли виконавець безпосередньо звертається до глядача, апелює, закликає до чогось, загострює на чомусь увагу тощо.

Спілкування з уявним слухачем двостороннє, бо глядацька аудиторія своєю реакцією(сміх, сльози, оплески) вступає у спілкування з виконавцем, контролюючи його таким чином під час виступу, улучаючи його у достовірності використаних інтонацій.

Моноспілкування – це монолог читця, який вимагає надзвичайного напруженого і правдивого відтворення внутрішнього життя героя(філософські роздуми, спогади, мрії).

Ця форма спілкування має бути обмеженою в жестах, а вся увага повинна бути сконцентрована на словах і почуттях.

Основна задача оповідача – захопити, зацікавити думками і почуттями, які переживає герой оповідання.

Чітке визначення позиції читця на сцені підказує вибір манери щодо створення образів з їх характерними особливостями у зовнішності, мові, поведінці, жестах, міміці.

Складність створення образу оповідача обумовлюється тим, що ніякі зовнішні, допоміжні засоби театралізації у читецькому жанрі майже не використовуються. Пріоритет займає слово і виконавська майстерність читця.

Оповідач-автор.

Головні риси характеру оповідача-автора треба шукати у самому

творі, не включаючи вивчення інформації про життя і творчість письменника. Автора не треба надумувати, його треба розпізнати, „почути” інтонацію його твору, ознайомитись детально зі стильовими особливостями, словником твору(які слова за значенням він вживає і т.ін.), тональністю, ритмом, композиційною побудовою.

Твір, опрацьований виконавцем може бути ним же доповнений інтонаціями на основі індивідуального плану вирішення проблеми, особистих бачень і мети щодо втілення свого задуму.

#### Оповідач-персонаж.

Образ оповідача-персонажа виникає тоді, коли розповідь у творі ведеться від першої особи, як правило, це головний герой оповідання.

У даному випадку під час виконання оповідач-персонаж частково наближається до позиції актора. Оповідач-персонаж повинен знайти зовнішню характерність героя – його поставу, манеру поведінки, тон мовлення, міміку, жести, враховуючи за бенс том твору його вік, характер, темперамент тощо.

Оповідач не повинен грати свого персонажа, він повинен використовуючи характерні для нього особливості, показати глядачеві як він виглядав, говорив, рухався, жестикулював і т.д.

Отож, робота над дійовим оповіданням допомагає читцям і акторам оволодіти технікою словесної дії, вчить мистецтву розповіді, що необхідно при виконанні ролі; виховує такі режисерські якості як уміння аналізувати твір, творчо мислити, втілювати авторський і свій власний задум різноманітною палітрою виразних засобів художнього слова.

Методичні рекомендації для роботи з художніми текстами:

#### а). Описова проза.

Створення „кінострічки бачення” та визначення основних елементів внутрішньої словесної дії (увага, уява, фантазія, емоційна пам’ять, ставлення, підтекст, спілкування).

Опис природи – це пейзаж (з фр. – pays – країна).

Багато пейзажів зустрічаються в прозових творах, у багатьох віршах, календарно-обрядовій поезії, поезії у прозі.

Вони допомагають краще уявити те місце, той час, про які розповідається в художньому творі. Пейзажі роблять твір виразнішим, художнім, таким, що впливає на розум і почуття глядача. Вони виховують любов до рідної землі, навчають бачити і розуміти красу природи.

Художня проза виховує зосереджену увагу, творчу уяву, м’язову

свободу, здібність бачити, чути і відчувати світ.

Робота над описовою прозою – це ще не художнє читання в його професійному вигляді, де читець-виконавець детально вивчає творчість автора, його біографію, епоху, робить складну аналогічну роботу, опрацьовуючи текст твору, з якого береться уривок описового характеру.

У роботі на описовою прозою завдання читця дещо спрощується. Уся складна аналітична робота не обов’язкова, хоча і не виключається.

Уривок художнього тексту описового характеру – це своєрідний етюд на словесну дію. Отож, в процесі роботи над уривком, найперше, читцем має ставитись завдання навчитися передавати через авторське слово думки, почуття, тобто, точно і виразно діяти словом, зацікавлюючи описом природи слухача так, щоб людина, слухаючи, могла уявити усе почуте.

Основою для творчого бачення служить тенет автора. Кожен, хто готує тенет до виконання вже після першого читання сприймає його через якісь певні ознаки, через настрої, образи, картини природи. Так як і в житті, коли ми про щось чи про когось розповідаємо наша емоційна пам’ять чітко відтворює побачене, а вже після цього ми виразно словом передаємо глядачам інформацію про побачене і почуте.

Інколи, трапляються твори, де бачення виникають не зразу в такому випадку їх треба дофантазувати, використовуючи власні спостереження таким чином, щоб вони розкривали ідейну спрямованість уривку, ілюстрували підтекст згідно завдання читця, а не розмальовувались і не награвались самі по собі. Читець повинен накопичувати бачення і потім на їх основі розробляти „кінострічку бачення” посилаючись на конкретний текст.

Існує декілька засобів внутрішніх бачень:

#### 1). Засіб співвідношення до себе.

Читець глибоко усвідомивши і проаналізувавши прочитане передає текст через свою власну призму бачення. Тобто, ніби він сам був свідком того, про що розповідає, і за допомогою засобів емоційної виразності прагне передати усе побачене і почуте слухачеві.

#### 2). Засіб фіксації бачень у просторі і часі, в русі і об’ємі.

Необхідно дібрати точну інтонацію, використовуючи при цьому необхідну висоту голосу, теми, ритм, для того, щоб найчастіше відтворити по пам’яті усе, що написано автором, уважно



„приглядаючись” і „прислухаючись” прагнучи не пропустити жодних деталей пейзажу чи портретної характеристики літературного героя.

Під час читання треба відшукати інтонацію близького чи далекого знаходження когось чи чогось. Наприклад, „легенький вітерець”, „сильний, пронизливий вітер”, „вузенька річечка тихо текла попід лісом, що виднівся неподалік села”, „глибоке, безкрає море”, „річка була м'якою, але дзюркотіла і шуміла голосно серед високих скель та чорних валунів, які ніби захищали її від світу”.

Правильно використана інтонація надасть голосу більш ширшого мовного діапазону та зробив опис доступнішим і переконливішим для уяви слухача.

### 3). Засіб конкретизації.

Конкретизація бачень – це відбір найбільш сильних з усього комплексу бачень і відчуттів(нюх, дотик, слух), які вразили, зацікавлені виконавця та їх інтонаційно-виразна передача слухачеві.

### 4). Засіб перебільшення і зменшення.

Коли в тексті необхідно звернути особливу увагу на щось, як правило, використовуються прийоми збільшення або зменшення предмету. Для цього відповідно добирається інтонація, яка допомагає це зробити. Наприклад, „старезний дуб-велетень стояв, як свідок минулих, грізних століть”(гр.Тютюнник „Вир”)

„Маленьке сіре, заплакане віконце...”(М.Коцюбинський „Fata morgana”).

### 5). Засіб оновлення.

Виконавець у процесі роботи над текстом, зникає до нафантазованих картин так, що вони інколи перестають його хвилювати. Щоб цього уникнути треба постійно після кожного прочитання тексту вносити невеликі уточнення побаченого, збагачувати та поглиблювати бачення все новими і новими подробицями і на цій основі розвивати свою творчу увагу, уяву, фантазію. Це дасть можливість виконавцю у процесі спілкування з глядачами оживити мовну дію читця.

Образні картини, та активна реакція на них читця є основою для визначення його ставлення до окремих предметів, явищ, людей тощо.

Ставлення – це першооснова усього творчого процесу у мистецтві художнього читання.

Читець не може бути байдужим до ставлення автора твору.

Визначити ставлення виконавця до твору – це означає, логічно, емоційно, виразно діяти словом, чітко усвідомлюючи чому і з якою

метою(надзавдання, виконуєш твір).

Основним засобом ставлення виконавця до тексту є інтонація. Найменші зміни у ставленні до подій позначаються на інтонуванні тексту під час його виконання.

Якщо читець не зможе донести до слухачів свого ставлення до тих явищ, подій, про які він розповідає, то слухачі ніколи не зрозуміють для чого читається твір.

Під час виконання описової прози, як правило, використовують форму спілкування з уявним глядачем. Це спілкування двостороннє, так як глядач своєю реакцією на почуте реагує мимічно, сприймаючи текст, слідкуючи за інтонацією виконавця, прагне уявити, побачити „кінострічку” з пейзажем, який інтонаційно „малює” для нього читець.

### Рекомендована література.

1. Буяльський Б.А. Поезія усного слова – К.; Радянська школа, 1990.
2. Капська А.Й. Виразне читання. – К.; Вища школа, 1990.
3. Стехун Л.П. Робота режисура над искусством рассказа. – Ровно, РГИК, 1982.
4. Стехун Л.П. Створення образу оповідача в роботі над літературним твором. – Ровно, РДК, 1991.

## Тема: „Методика роботи над віршованим текстом”

***Мистецтво віршованої форми. Схожість і відмінність вірша від прози. Види і жанри віршованої форми. Системи віршування. Елементи віршованої форми(розмір, ритм, рима, стопа, строфа, віршована пауза, цезура, перенос). Звукова інструментовка вірша(алітерація, асонанс). Методи подачі(ораторський, розмовний, комбінований). Образ ліричного героя. Ідейно-дійовий аналіз твору. Композиція вірша. Етапи роботи над віршем (від вибору до втілення).***

Вірш(лат. versus – повтор, поворот) – елемент ритмічного мовлення у літературному творі; основна одиниця віршованого ритму, звуково замкнутий образний вислів, який завершується ритмічною паузою.

Як і художня проза, віршовані твори включають у своє коло епос і драму, набуваючи, крім того, особливо багатогранного вияву у ліриці.

Структура віршованої мови визначається властивою тільки їй внутрішньою і зовнішньою організованістю, відмінною від прози. Найважливішою закономірністю віршованої мови є образна конденсація думки та емоційного змісту, виражена насамперед у ритміці художньої мови у її відчутній музикальності. Виразальним засобом, властивим поезії, є здатність звукової організації вірша основної структурної одиниці віршованої мови. Структурна заданість звукової організації вірша історично виробляється й закріплюється, творчою практикою, утворюючи сталі системи віршування, неоднакові у різні часи та в різних народів найбільш сталим компонентом віршованої мови є спосіб чергування наголошених і ненаголошених складів, їх кількість і порядок у вірші, а також різного роду звукові повтори. Особливо відчутної музикальності віршованій мові надає чергування рим – звукових повторів різного типу, якими завершується у певному порядку окремі віршовані рядки.

Історично склалася писемна форма запису віршованої мови: кожен вірш, незалежно від кількості слів у ньому, записується як окремий рядок. За усієї відмінності структури віршованої і прозової художньої мови чіткої грані між ними немає. Вірші сприймаються як внутрішньо і зовнішньо завершена естетична система лише в своїй художній цілісності. Рядок вірша, взятий окремо, поза поетичною структурою віршованого твору може цілком втратити свій зв'язок з віршованою мовою. Варто зазначити, що на приналежність до поезії вказують не стільки формальні елементи віршованої мови, скільки сам спосіб образного відображення дійсності у віршах.

Поетичними засобами віршованої мови є метафоричність образів, стислість фраз, симетрія першого і останнього віршованих рядків. А головне, у поетичності метафоричних образів розкривається небуденність емоційного світосприйняття поета. Поезія облагороджує людину і її мову. Краса віршованої мови, як і краса пісні, розкривається вповні у її живому звучанні. Читець, актор повинен вміти органічно відчувати й відтворювати голосом живу музику віршів. Для цього необхідно вільно володіти всіма особливостями звукової природи віршів.

Віршовані твори відносяться до ліричного жанру.

Це своєрідний літературний жанр, у якому гармонійно поєднуються зображальні засоби виразності, притаманні ліриці та епосу, внаслідок чого витворюється якісно нові сполуки(вірш у прозі, ліро-епічна поема, роман у віршах, балада).

Віршування силабічне (грецьк. *sullabe* – склад,) – система віршування, в основу якої покладена рівна кількість складів(часто-13, рідше–11) при невпорядкованому, вільному розташуванні наголошених і ненаголошених складів. Ця система віршування характеризується також парним римуванням, притаманна вона поезії, що базується на мові з постійним наголосом у словах на останньому(французька) чи передостанньому(польська) складах. Силабіка зустрічається також у мовах, які мають незначну різницю між складом наголошеним і ненаголошеним. Силабічні вірші складали й українські поети(Т.Шевченко та інші).

Віршування силабо-тонічне (грецьк. *syllabe* – склад і *tonos* – наголос) – система віршування, в основу якої покладено принцип поєднання та чергування наголошених і ненаголошених ритмічних акцентів у віршованому рядку. Вона складається з двоскладової (хорит – з наголосом на першому складі; ямб – з наголосом на другому складі) та трискладової стоп(дактиль – з наголосом на першому складі; амфібрахій – з наголосом на другому складі; анапест – на третьому складі), відповідно таку назву мають і віршовані розміри.

Силабо-тонічне віршування у ХІХст. часто називалось силабо-метричним, термін „силабо-тонічне віршування” затвердилося у 1910 році.

Віршовані розміри.

Хорей (грецьк. *choros* – хор) – двоскладова стопа з наголосом на першому складі(- ). Вірші, написані хореем передають бадьорий, піднесений настрій.

Ямб – двоскладова стопа з наголосом на другому складі ( -). Цей виршовий розмір вирізняється наступальним характером. Ним добре вести розповідь, висловлювати вголос думки, почуття.

Дактиль (грецьк. *doctyros* – палець; міра довжини) – трискладова стопа з наголосом на першому складі(- ). Дактиль несе відтінок величності, тому темп його уповільнений.

Анапест (грецьк. *anaistos* – зворотний щодо дактиля) – трискладова стопа з наголосом на останньому складі ( -). Він стрункий, поривчастий, вносить різку зміну у ритмомелодику вірша.

Амфібрахій (грецьк. *amphibrachys*, від *amphi* – обабіч та *brachys* – короткий) – трискладова стопа з наголошеним другим складом ( - ). Цей розмір має спокійний, врівноважений, трохи задумливий тон. До нього, як правило, звертаються поети тоді, коли хочуть розповісти про події далекого минулого.

Пірихій (грецьк. purychios, від puryche – військовий танок) – заміна стопи ямба чи хорєя стопою з двох ненаголошених складів.

Пірихій надає віршам то прискореного, то уповільненого ритмічного забарвлення.

Сусідство хорєя або ямба з пірихієм утворює чотирискладову стопу – пеон (грецьк. paion – гімн).

Спондей (грецьк. spondeios) – утворюють спондей два підряд наголошені склади при ямбах і хорєях (--).

Спондей підсилює смислову і емоційну виразність наголошеного слова.

Гекзаметр (грецьк. hexametros – жести – мірник) – метричний вірш шестистопного дактиля, де в кожній стопі, окрім пятої два коротких склади можуть змінюватись одним довгим.

Метрична схема гекзаметру така:

Гекзаметр застосовується в багатьох жанрах античної літератури (епос, гімн, сатира, послання), до нього звертались Гомер, Теокрит, Вергілій та ін. У поезії нового часу гекзаметр як розмір, що передає величне і поважне враження, використовували Й.В.Гете, Г.Лонгфелло, в українській ліриці – Леся Українка, М.Рильський, П.Тичина і ін.

Вірш білий – неримований вірш; в усьому іншому (розмір, ритм, чергування наголошених і ненаголошених складів) він мало чим відрізняється від римованих віршів.

Найбільшого розвитку білий вірш досяг у драматичних жанрах (Шекспір, Гете та ін). В українській літературі його майстерно використовувала Леся Українка.

Вірш вільний (верлібр) – (франц. verslibre – вільний вірш) – вірш без рими з довільним чергуванням рядків різної довжини.

У художній літературі він виник за доби середньовіччя (літературна поезія), використовувався у творчості європейських письменників XVIIIст., має місце у сучасній поезії.

Вірш басчний – ямбічний розмір з різною кількістю стоп у віршованих рядках і довільним розташуванням рим. Басний вірш зближується з інтонаціями розмовної мови. Цим розміром написано багато байок(Л.Глібов та ін.).

Одним з ефективних засобів, який дозволяє швидко визначити віршовий розмір є „внутрішнім мембраном”, тобто скандування тексту. Для цього треба трошки відволікатися від логічного прочитання і зосередити увагу на ритмі вірша, диригуючи рукою, чи відстукуючи на столі визначити розмір на рахунок, наприклад, один-два, один-два-три...

Стопа – умовна найкоротша одиниця певного віршового розміру, що у групі складів має відносно незмінний наголос(ритмічний акцент).

Залежно від кількості складів стопи бувають двоскладові(яmb, хорей) та трискладові(дактиль, анапест, амфібрахіст).

Строфа (грецьк. strophe – поворот, зміна) – закінчена віршова сполука, яка повторюється у поетичному творі, об’єднується спільним римуванням, інтонацією та ритмікою, відмежовується від аналогічних сполук помітною паузою, закінченням римованого ряду, відносно змістовою завершеністю.

Наймінімальнішою строфою вважається двовірш (дистих), максимальною – вісімнадцятивірш).

Пауза (грецьк. pausis – припинення) – коротка перерва у мовленні, що виконує роль словоподілу, відмежовує одну фразу від іншої.

Особливого значення паузам надається у віршуванні, де поряд зі смисловими, логічно-інтонаційними вживаються ще й ритмічні паузи, які називають константними та цезурними.

Константа (лат. constans – постійний) – останній ритмічний наголос віршового рядка, що характеризується не тільки звуком, а й інтонаційним підкресленням, притягує до себе останній перед цезурою наголос піввірша. Тому терміном „константа” називається у сукупності і постійний наголос, і пауза, і рима, і клаузула.

Цезура(лат. caesura, від caedo – рубаю) – ритмічно-інтонаційна пауза в середині віршового рядка, яка поділяє його на дві, іноді на три частини.

Рима (грецьк. rhythmos – мірність, сумірність, злагодженість) – співзвучність закінчень віршів, що позначають межі рядків і поєднують їх між собою.

За одиницю ритмічної співзвучності у силобо-тонічному віршуванні визнано склад, і в залежності від розташування у строфі кільцевих співзвучних складів розрізняються рими суміжні, перехресні, змішані, подвійні. Рима у вірші виконує не тільки функцію строфо творення, а й інші естетичну, ритмо-інтонаційну, жанрово визначальну, семантичну.

Рими можуть бути точні, приблизні чи неточні.

У точних римах усі звуки, починаючи з останнього голосного однакові, тобто, наголошений останній склад у кожному віршовому рядку.

У приблизних римах тотожність звуків після наголошеного голосного може незначною мірою порушуватись.

Неточна рима – свідомий засіб, коли несподівано стають співзвучними, здавалося б, не подібні за звуковим складом слова.

Клаузула (лат. clausula – закінчення) – заключна частина віршового рядка, починаючи останнього наголошеного складу.

Варіантом клаузули є рима. Розрізняють три варіанти клаузул і рим: чоловіча, жіноча й дактилічна.

Чоловіча – віршовий рядок закінчується наголошеним складом.

Жіноча – наголошений і після нього ненаголошений склад у віршовому рядку.

Дактилічна – віршовий рядок завершується двома ненаголошеними складами після наголошеного.

Ипердактилічні – коли після наголошеного складу віршовий рядок закінчується ще трьома ненаголошеними складами.

Звукова інструментовка вірша.

Алітерація(лат. ad – до, litera – літера) – стилістичний прийом, який полягає у повторенні однорідних приголосних задля підвищення інтонаційної виразності вірша, для емоційного поглиблення його смислу.

Асонанс (франц. assonance, від лат. assono – звучу до ладу) – концентроване повторення голосних звуків у віршовому рядку чи строфі, яке утворює ефект милозвуччя і набуває особливого змісту у поєднанні з алітерацією. Асонанс у віршознавстві вживається ще у значенні неточної рими, побудованої на суголоссі груп наголошених голосних або наголошених складів, а закінчення римованих слів може і не збігатися.

Лірика громадська – спрямована на аналіз, оцінку проблематики суспільно-політичних, соціальних явищ.

Лірика інтимна(любовна).

Провідним мотивом тут є любовна пристрасть, переживання, радість, сум, тобто, розкривається широкий діапазон душевних переживань ліричного героя.

Ліричний герой – художній „двійник” поета. Образ особи, що постає в уяві читача на основі сприйняття виражених почуттів, переживань, роздумів. Хоч образ ліричного героя часто є автобіографічним, але його не можна ототожнювати з автором поетичного твору, навіть якщо у ньому поет виступає у ролі оповідача(викладає свої думки від першої особи).

Етапи роботи над віршем(від вибору до втілення).

При виконанні віршів головне завдання читця – донести у звучному слові думку і розкрити стан душі ліричного героя.

Щоб досягти цього читець повинен дуже добре зрозуміти цілісний зміст вірша. Читець повинен у формі вірша бачити зміст для художньої передачі його змісту.

Поетапність роботи над віршами може здійснюватись за таким планом:

1. Опрацювання відомостей про епоху, автора, його стиль, інформація про обставини і мотиви написання твору.

2. Аналіз особливостей форми віршового твору(розмір, рима, клаузула, цезура, головний тон віршової інтонації, вид і жанр вірша).

3. Аналіз ідейно-дійовий(виконавський): тема, подія, конфлікт, ідея, виконавське надзавдання.

4. Аналіз дійовий: експозиція, зав'язка, розвиток подій, кульмінація, розв'язка.

5. Створення „кінострічки бачень”(уявити події із комплексом почуттів, відчуттів, громадської позиції тощо).

6. Аналіз логічний: глибоко проаналізувати авторську думку, розібратися у логіці побудови своєї виконавської задачі, яка повинна мати у розвитку логічну перспективу, визначити логічні центри, виявити логічні наголоси по значимості(головні і другорядні) і по силі інтонування, бути уважним до розміру вірша пауз, цезур.

7. Уважне ставлення як до слова, так і до ритмічної побудови вірша. Треба не втрачати логіку думку, берегти ніжність і значимість кожного слова, і разом з тим не порушувати розміру, ритму, не прискорювати його, витримувати потрібні паузи.

Сценічний тон повинен відповідати складному комплексу творчих вимог. Правильний сценічний тон дає змогу повніше доносити до глядачів образний зміст літературного твору адекватно його стилю й жанру. Правдивий, живий тон художньої мови на сцені створюється за законами органічної творчої природи сценічного мистецтва і разом з тим залежить від творчої індивідуальності виконавця, від його розуміння проблематики твору, надзавдання автора і власного виконавського задуму, а також від здатності реалізувати творчий задум.

Кожному літературному жанру властивий певний тон.

У віршовій мові розрізняють такі тони:

- ораторський (гекзаметр)

- розмовний (ямб, білий вірш, баєчний вірш, верлібр)
- моторний (хорей, анапест)
- пасивний (амфібрахій)
- моно тон (дактиль)
- комбінований(там де є змішання віршових розмірів, наприклад, при пірихії, який надає віршами строкатого ритмічного забарвлення(прискорює, сповільнює ритм) або є присутність спондея, який підсилює смислову і емоційну виразність наголошеного слова.

#### Рекомендована література.

1. Буяльський Б.А. Поезія усного слова. – К.; Радянська школа, 1990.
2. Дорофєєва Н.І. Зарубіжна література. Словник-довідник. – Харків. Світ дитинства, 2000.
3. Капська А.Й. Виразне читання. – К.; Вища школа, 1990.
4. Никольська С.Т., Майорова А.В., Оськин В.В. Виразительное чтение. –Ленинград. Просвещение, 1990.
5. Стехун Л.П. Методика роботи над віршованим текстом. – Ровно, РДІК, 1990.
6. Черкашин Р.О. Художнє слово на сцені. –К.; Вища школа, 1989.

### **Тема: Методика роботи над байкою і казкою**

Жанрові та стилістичні особливості у роботі над байкою і казкою: принципи вибору репертуару, ідейно-дійовий аналіз, композиційна побудова, засоби художньої виразності, вибір образу оповідача, ставлення, форми втілення.

Байка – це невелике переважно віршоване, алегоричне оповідання, у якому закладений повчальний зміст. Вона складається з оповідної частини та висновку-повчання. У вчинках персонажів байок – звірів, птахів, рослин – вбачаються і висміюються людські вади. Засновником жанру байки вважається Езоп (VI-Vст. до н.е).

Для байки як жанру епічного роду літератури характерне:

1. Комедійно-сатиричний зміст (ознайомлення з характерами людей, які „заховані” під масками тварин).
2. Розповідний тон для розкриття моралі.
3. Ставлення автора до події, яку він змальовує та поведінки (позитивної, негативної) героїв.

4. Простота композиційної побудови(експозиція, зав'язка, розвиток дії, конфлікт, розв'язка, мораль). Інколи у розв'язці вже міститься і мораль, а деколи мораль стоїть перед зав'язкою.

5. Стилїстичність, лаконїзм і динамізм сюжету.

6. Стійка характеристика образів (добри-злий, правдивий-брехливий, скупий-щедрий, лїнивий-працьовитий).

7. Розкриття ідеї байки у моралі.

8. Віршована та прозова форма мови.

Прочитавши байку, проаналїзувавши характери персонажів і розгадавши мотивацію їх вчинків не важко виявити комедійно-сатиричний зміст твору та його ідейне спрямування

Для того, щоб розкрити комедійно-сатиричний зміст під час виконання, треба знати які для цього треба використовувати засоби художньої виразності.

#### Засіб алегорії персонїфікації.

Комедійний ефект полягає в тому, що Вовки, Лисиці, Ведмеді, Миші, Жаби постають як люди з різними характерами, мовою і поведінкою.

Уособлення, олюднення тварин у динаміці розвитку подій, які логічно сприймаються як якість абстрактне явище, зорозво сприймається як нереальне, комічне.

Засіб не співпадання між зовнішністю і тим, що за нею криється.

Ефект комедійного криється в брехливості, гордовитості, зазнайстві героїв, але які, слїдкуючи за розвитком подій, себе такими не вважають.

Засіб перебільшення і зменшення.

Суть цього засобу у пародійності, деформації явищ, зовнішніх і внутрішніх характерних особливостей персонажів, які доведені до неймовірних розмірів, або спрощені так, що викликають посмішку чи сміх.

Засіб розкриття контрасту

Показати яскраву відмінність різних характерів у процесі їх діалогу.

Засіб зміщення стилів

Стиль мови персонажу тут не співпадає із середовищем, у якому ми зустрічаємо героя.

Засіб натфку

Підмітити окремі моменти: невідповідність середовища, своєрідність зовнішності, неадекватність поведінки, а потім майстерно

дібрати інтонацію для того, щоб це озвучити для глядачів(Натякнути, що хтось не той, за кого себе видає тощо).

#### Засіб несподіванки

Авторський хід думок інколи буває несподіваним, з різним переходом від однієї події до другої. Будь-яка несподіванка завжди викликає реакцію глядача. Треба тільки виконавцеві вміти цей момент вчасно використати, загостривши на ньому увагу і технічно відтворити.

Існує дві форми комічного:

-гумор

-сатира

Гумористична позиція – це позиція примирення, розуміння прощення.

Тон розмови – доброзичливий, іронічний (м'який) прихований, співчутливий.

Сатирична позиція – це позиція протесту, обурення, гострого викриття негативу, боротьба, непримиримість із будь-якими проявами соціального зла.

Тон розмови – різкий, напружений, іронічний (в'їдливий), засуджуючий.

У байці рідко зустрічаються лише, наприклад, гумористична позиція, як правило в ній співіснують і гумор, і сатира, з притаманною для кожної позиції іронією.

#### Втілення авторського і виконавського задуму.

Оповідач є своєрідним ідеологічним центром, який розкриває смисл твору, його ідейну спрямованість. Виконавцем визначається тема(про що буду розповідати), ідея(чому хочу розповідати про цю проблему) і над завдання (для чого хочу розповідати про цю подію).

Виконавець байки повинен ставити перед собою завдання не тільки зацікавити глядача, а й користуючись прийомом К.С. Станіславського „якби”, нав'язати йому певні переконання, ставлення до проблеми, використовуючи для цього емоційно-інтонаційні засоби виразності.

Виконавець повинен навчити слухача розуміти суть предмету конфлікту, а розуміти – це бачити місце дії, образи, розпізнавати їх характерні особливості в поведінці, мові, уявляти ситуацію, коли відбувається дія, відчувати атмосферу і динаміку розвитку подій. Оповідач має стати „ніби” свідком подій, для того, щоб точно, виразно передати хід розвитку подій у конкретній ситуації, а також своє

ставлення до героїв – учасників цих подій, серед яких один позитивний, інший – негативний.

Важливе місце посідає мораль. Вона, як правило, знаходиться у кінці байки, хоча в окремих випадках зустрічається і на початку байки.

Вона ніби роз'яснює ідею, нагадує людям про їх недоліки, застерігає від небажаних вчинків. Перед мораллю витримується психологічна пауза, яка повинна підготувати глядача до сприйняття важливої думки, яка лежала прихованою в основі байки, спонукає до роздумів, аналізу того, що відбувається і до чого це призвело.

Вихід виконавця залежить від сюжету і намірів: хода – швидка, повільна; настрої – веселий, стриманий.

Казка – це цікаве усне оповідання про вигадані повчальні події.

Казки бувають народні і літературні. За стилем написання – прозові та віршові.

Види народних казок:

- про тварин(для найменших слухачів), де героями є тварини, але у характері яких розпізнаються людські вчинки(хороші і погані).
- Фантастичні(для молодших школярів і підлітків). Герої цих казок – чарівні принци, принцеси, сміливці, народні герої, змії, серед яких є добрі, лукаві, злі, підступні тощо.
- Соціально-побутові(для підлітків, молоді і дорослих слухачів). Герої цих казок реальні соціальні типи, серед яких є добрі, лукаві, злі, підступні тощо.

У казках про тварин за допомогою веселої вигадки, дотепного жарту висміюються людські вади: тупість, зазнайство, хвалькуватість; засуджується жорстокість, лестощі, лицемірство.

Найчастіше в казках буває тупим Вовк. Через свою тупість і жадібність, він завжди потрапляє у якусь біду.

Лисиці ідуть поряд з нахабством, лицемірністю, підступністю, хоча на перший погляд можуть здаватися розумними, кмітливими і досить симпатичними.

Усім хижакам у казках про тварин протиставляються добрий Зайчик, Хоробрий Півник, працююча Мишка. Вони добрі, чесні, працюючі, дружні – готові прийти на допомогу тим, хто їй потребує.

У казках про тварин народ прославляє розум, добро, сміливість, мужність, працюючість, милосердя, а засуджує зло, неправду, лінощі, боягузтво.

Фантастичні казки поділяються на фантастично-героїчні і

фантастично-пригодницькі. Дійові особи в них – герої-багатири(Котигорошко, Іван Побиван, козак Мамарига, Кирило Кожумяка та ін.). Вони сильні, розумні, хоробрі. Їм допомагають рідна земля, товариші, наречені, добрі дідусі і бабусі, що творять чудеса, різні чудо-предмети, звірі, які вдячні їм за порятунок, принцеси, звільнені з неволі завойовника Змія, Баби Яги тощо.

Соціально-побутові казки не вирізняються дивовижними пригодами героїв, у них більш дійсних подій.

Вони різноманітні за тематикою:

- Про родинне життя (чоловіка і жінку, старшого і молодшого брата, пасербицю і бабину дочку).
- Жартівливі (про дурнів, ледарів, брехунів-циган, хитрих солдатів).
- Сатиричні (про царів, панів).
- Повчальні (про залежність життя людини від Долі; Злиднів, Біди, Щастя).

У соціально-побутових казках народ висловлює свої погляди на Добро, Зло, Правду, Неправду.

Вони виховують патріотичні почуття і найвищі моральні якості: скромність, людяність, щирість, мудрість і утверджують непереможність добра, правди, справедливості.

Крім народних казок, є казки літературні. Це казки створені письменниками. Переважно це – казки про тварин і фантастичні, менше – соціально-побутові, написані прозою і віршами.

Серед авторів українських літературних казок – Іван Франко, Михайло Коцюбинський, Марко Вовчок, Оксана Іваненко, Марія Пршара, Анатолій Костецький, Василь Симоненко та інші.

Жанри літературних казок такі:

- ліричні;
- героїчні;
- романтичні;
- драматичні;
- детективно-пригодницькі.

Жанрові особливості казки.

У казці основне не опис подій, хоча вони і служать основою для розвитку сюжету. Навіть в основі фантастичної казки обов'язково закладена якась реальна життєва подія.

Жанр казки завжди слугував розв'язанню проблеми, у казці завжди виявляється конфлікт, у якому передбачена боротьба Добра зі

Злом. У цій боротьбі випробовуються характери, формуються казкові герої – сміливі і справедливі.

Казкові прийоми: гіперболізація(перебільшення), персоніфікація(олюднення тварин і явищ природи), переміщення у просторі та часі(алегорії) дають можливість героям розв'язувати будь-які життєві перешкоди, але це кожному не дається дарма. Герой завжди опиняється у конфліктних ситуаціях і мусить сам вирішити та обрати вірний шлях.

Казки мають особливу побудову. У кожній казці є зачин і кінцівка. Найчастіше казки починаються словами(„Були собі дід та баба...”, „Були собі на світі два брати: один бідний, а другий багатий...”, „Це було давно-предавно...”). Кінцівки бувають, наприклад, такі: „Хто не вірить, нехай перевірить...”, „І стали вони собі жити в щасті та злагоді”, „От вам казочка, а мені бубликів в'язочка”.

У казках діють магічні числа – 3,7,9,12(„Вовк і семеро козенят”, „Три кіндрати”, „Дванадцять місяців”). Зустрічаємо в казках зміїв, у яких три, сім голів; бідняка у якого три сина; морського царя у якого дванадцять дочок і т.д.

Казкам властиве уповільнення. Для цього тричі повторюється дія(тричі Коза-Дерева обдурює діда, Лисиця тричі вмовляє Півня відчинити віконце, тричі героям дають складні завдання тощо). Ці повтори сприяють кращому запам'ятовуванню казки, бо казку з давніх давен було прийнято передавати з уст в уста.

Вимисел казки заховано:

- у фантастичному загостренні конфлікту(рідна дочка, що не зробить, все добре, а пасербиця, щоб не зробила, все погано);
- в одухотворенні явищ природи (Гав! гав! – заговорила собачка людським голосом);
- у прямолінійності і гіперболізації (Затужив дід, заплакав...);
- в ідеалізації позитивних героїв (Пасербиця терпляче зносить усі образи і знущання мачухи);
- у взаємовідносинах між людьми (Мачуха ненавидить чоловікову дочку, брат – брата);
- у вірі обов'язкової перемоги Добра над Злом (винагорода сміливому, доброму і ставлення до негативів, викриття недоліків);
- у науковому висновку (Заголосила баба, та пізно...);
- в ідеї розповіді(Рано чи пізно, а правда переможе).

Загадки, прислів'я, приказки, які часто зустрічаються у казках, виконують роль перешкоди і підкреслюють розум, кмітливість тих,

кому їх загадують. Герої казки повинні відгадати загадку, щоб перемогти у змаганні (Наприклад: „Що у світі найситніше, найпрудкіше, наймиліше?“) Прислів'я та приказки підкреслюють щось добре чи погане в людях, подіях, явищах (Неправдою світ пройде, а назад не вернешся. Праця чоловіка годує, а лінь – марнує)

#### Методика роботи над казкою.

Найдосконаліше володіння технікою читання і знання усіх правил логічної виразності не принесуть успіху, якщо студент-виконавець не оволодіє теорією і методикою літературознавчого та виконавського аналізу тексту.

Створення виконавського задуму включає в себе увесь процес літературознавчого аналізу: визначення теми, ідеї, характеристики персонажів, розкриття думок, настрою автора. Необхідно вивчити історію написання твору, зв'язок з епохою тощо (це найбільш стосується літературних казок).

Виконавський аналіз – це розкриття всього того, що зрозумів і відчув оповідач у творі, що побачив за авторським текстом, і тепер має бажання розказати про це під час виконання казки.

Першим кроком до втілення виконавського задуму є визначення:

-теми(про що буду розповідати);

-ідеї(чому хочу про це розказати);

-над завдання (для чого хочу це донести до слухача).

Другий крок - характеристика персонажів.

Основна задача словесної дії оповідача залежить від розуміння твору і характерів персонажів зокрема.

Оповідачу треба пам'ятати, що головна проблема у казці завжди глибше і ширше ніж окремий факт чи подія, на основі яких побудовано сюжет казки.

Виконавець повинен проробити певну аналітичну роботу, для того, щоб добре усвідомити для чого ж він розповідатиме казку.

Наприклад, не посміяйтесь з глядачами над невдахою Вовком, а висміяйте його лінощі, тупість тощо.

Конфлікт – це протидія двох протилежних сил. Протидія буває різного характеру: ідейна, фізична, моральна, духовна.

Перш ніж розповідати казку оповідач повинен розібратися в тому, хто з героїв що відстоює, за що бореться і чому. Тому як у літературному, так і у виконавському аналізі треба розкрити причини зіткнення позитивного та негативного, і майстерно донести підтекст ситуації до глядача.

Підтекст – це те що „приховано у тексті”.

Отже авторський підтекст треба виявити, а виконавський – відтворити. Виконавський підтекст може не збігатися із авторським в окремих деталях, але за умови, що виконавець не буде порушувати авторський задум.

Від правильного розв'язання конфлікту залежить виховний вплив(мораль) казки на глядача. Саме конфлікт дає змогу відчути, яку позицію займає оповідач, на чиему він боці, і цим допомагає глядачам, слідкуючи за його інтонаціями, зрозуміти позицію виконавця.

Спілкування з глядачем завжди пряме. Тон – розповідний, доброзичливий, темп – уповільнений. Вибір образу оповідача залежить від виконавського задуму, костюми й реквізит не обов'язкові, у разі необхідності добираються індивідуально у кожному випадку.

#### Рекомендована література.

1. Буяльський Б.А. Поезія усного слова. – К.; Радянська школа, 1990.

2. Капська А.Й. Виразне читання. – К.; Вища школа, 1990.

3. Нечаєнко Т.В. Розвиток української байки та принципи роботи над її сценічним втіленням. – К.; ДАКККіМ, 2001.

4. Степанець Л.І. Пізнання казки як жанру. – Рівне, РДК, 1998.

## **Тема: Методика роботи над технікою мовлення у студіях художнього слова**

***Взаємозв'язок зовнішньої і внутрішньої техніки мовної взаємодії (вправи з техніки мови, пов'язані з творчими завданнями та фізичними діями). Вправи на розвиток голосу, дикційні вправи.***

Творча природа сценічної мови, її прилюдність, висока соціально-культурна місія театрального мистецтва потребують досконалого звучання художнього слова на сцені. Акторові належить органічно володіти правильною літературною вимовою, мати чітку дикцію, гнучкий розмовний голос, здатний виразно звучати у творчих і акустичних умовах сценічного мистецтва.

Досконала техніка мовлення, мовного дихання й голосу в органічному поєднанні з логікою думки і внутрішньою образною змістовністю живої словесної дії забезпечує чутливість, розбірливість



сказаних на сцені слів і фраз, зрозумілість і емоційне сприймання глядачами усього контексту художньої мови.

Природна обдарованість без оволодіння високою мистецькою культурою і досконалою технікою залишається дилетантством. Водночас мистецька техніка сама по собі, поза внутрішньою творчою змістовністю, не виходить за межі ремісництва, а, стаючи самоціллю, обертається на формалізм. Нероздільними в сценічному мистецтві повинні стати зовнішня артистична техніка вимови, голосу, пластика, руху і активність творчої думки та уяви, внутрішня психотехніка актора.

Слово звучить у результаті складної рефлекторної діяльності органів мовного апарату людини, керованих сигналами спеціалізованих центрів вищої нервової системи, що містяться в корі головного мозку. Більшу частину цих рухів людина здатна при бажанні повторювати ізольовано від інших. Однак певна частина мовних рухів не піддається свідомому самоконтролю, а здійснюється лише у комплексі цілісного мовного звучання. На поєднанні навичок мовного самоконтролю зі слуховим базується методика оволодіння технікою мовлення: правильною літературною вимовою, чіткою дикцією, звучністю й гнучкістю розмовного голосу, змістовністю і виразністю живих інтонацій „словесної дії”.

Заняття технікою мови складається з системи тренувальних вправ, спрямованих на удосконалення природної, злагодженої дії усіх функціональних частин мовного апарату, мовного дихання, артикуляція, голосоутворення, резонування розмовного голосу відповідно до особливих творчих і акустичних умов звучання художньої мови на сцені.

Поняття, техніка сценічного мовлення можна сформулювати так: - це сукупність творчих, зокрема мовленевих здібностей, що розвиваються у системі вірно організованої творчої діяльності, а також використання різних прийомів, методів впливу (індивідуального на кожну людину), що з метою розвитку її мовленевих здібностей у конкретних сценічних умовах.

Методика дикційних, дикційних, голосових і орфоепічних тренувальних вправ досконало розроблена у російській театральній педагогіці. Цілком придатна вона і для української сценічної мови.

На практичних заняттях з техніки мовлення у студіях художнього слова насамперед з'ясовується рівень культури життєвої розмовної мови, студійців виявляється діалектні впливи, інші

відхилення від орфоепічних норм, дикційні огріхи, засвоюються правила орфоепії. Комплекс початкових тренувальних вправ – дає можливість послідовно перевіряти й за потреби виправляти артикуляцію мовних звуків, виробляти чітку вимову окремих звукосполучень, оволодівати виразністю роздільної вимови по складах, правильною й чіткою вимовою окремих слів і фраз, приказок і прислів'їв, чистомовок, швидкомовок, невеликих тренувальних текстів, віршованих та прозових.

Контроль за правильністю літературної вимови у повсякденній розмовній мові та в сценічній розмовній мові та в сценічній художній мові має тривати протягом усього навчального курсу сценічної мови. Правильна літературна вимова повинна залишатись дикційно чіткою і природною, виразною у будь-якому емоційному стані, в усіх градаціях голосності, а особливо в тихій мові, при різних змінах темпу мовлення – від дуже повільного до найшвидшої скоромовки, в середньому, нижньому та високому регістрах.

Слід мати на увазі: некваліфіковане, необережне втручання може істотно зашкодити природному функціонуванню мовних органів. Щоб усунути неприємні й неприпустимі на сцені орфоепічні, дикційні (ненормативна вимова шиплячих, свистячих звуків, звуків – р-, -л-), а також голосові вади, треба насамперед встановити їх причини.

Виховання голосу йде двома паралельними напрямками: очищенням від хибних навичок і удосконалення природних можливостей мовного апарату. Насамперед необхідно звільнитися від м'язових і психічних затисків, які спотворюють природну виразність і красу голосу.

Тренувальні вправи мають подвійну мету і відповідно діляться на дві категорії. Одну групу вправ призначено для вироблення автоматичних рухів – артикуляційних, дихальних, голосоутворюючих м'язів, засвоєння найкращого положення мовних органів під час фонації; правильного резонування розмовного голосу. Це копітка індивідуальна праця, що потребує терпіння, цілеспрямованість тренувальних завдань, наполегливості й високої самодисципліни. Тут кількість витраченого часу й пророблених вправ далеко не одразу переходить у якість. Цю групу вправ, що потребують багаторазового повторення і точної фіксації, К.С.Станіславський визначив як „тренінг і муштру”, необхідну драматичному акторові й читцеві не меншою мірою, ніж музиканту, співаку, танцюристу.

Тренувати потрібно і творчу природу – фантазію, творчу уяву, увагу, зосередженість на мислених об'єктах образної мови. Тренувальні вправи й етюди на задану тему поступово дедалі тісніше сполучаються з життєвою змістовністю, логікою думки й поведінки, внутрішніми переживаннями, що оживляють і виправдовують автоматичні рухи, технічні навички.

Грою уяви оживляються різного роду звуконаслідування. Їх метою є вироблення чіткості артикуляції свистячих, шиплячих та інших приголосних, зміцнення м'язової опори дихання й голосу.

Наприклад: сичання гусака – се...се...се.

свистить зимовий вітер –

сесес...сесес...

дзинчить комар – ззз...ззз...ззз.

шумить ліс – ши...ши...ши.

змітають сухе лист –

ш...ш...ш...ш.

гуде жук – ж...ж...ж.

гарчання тигра – ррр...ррр.

Метою постановки фонаційного дихання є органічне засвоєння доцільного в умовах сцени змішаного діафрагмально-реберного типу дихання, оволодіння коротким, енергійним вдихом, швидким добором дихання під час майже непомітних людині – пауз, а головне, вміння розподіляти тривалість видиху залежно від тривалості мовних тактів та речень.

Дихальні вправи діляться на дві категорії: беззвучне тренування дихальних м'язів(вправи – „Сніжинка”, „Свічка”, „Кульбабка”, „Теплий видих” та інші) та текстові вправи(вправи дикційного тренінгу – артикуляція – чітка, виразна – голосних а, о, у, е, и, і; далі з почерговим додаванням приголосних алфавіту на початку, в кінці словосполучення – б(а, о, у, е, и, і), баб(о, у, е, и, і) і т.д.

На наступному етапі – використання віршів, прислів'їв, приказок, чистомовок, швидкомовок.

Підготовчими перед дихальними і дикційними вправами є розігрівальні масажі(гігієнічний, вібраційний, артикуляційна гімнастика).

Виховання сценічних якостей розмовного голосу має на меті розвиток звучності розмовного тону передусім у середньому регістрі, розширення діапазону, очищення природного тембру від неприємних призвуків(носового, горлового звучання тощо); органічне сполучення

в звукоутворенні функцій нижнього, грудного і верхніх, надгортанних резонаторів; досягнення „польотності” голосового звучання, гнучкості й виразності емоційного тону, удосконалення всіх компонентів природної музикальності живої мови: градації висоти, голосності, темпів словесної дії, а також зміцнення тривалості мовних органів в умовах збільшення емоційних та фізичних навантажень прилюдного художнього мовлення.

#### Дикційні вправи.

Сценічне слово повинно бути не тільки правильним щодо норм вимови(усної літературної мови), а й дикційно чистим, не тільки почутим, але й зрозумілим.

Хороша дикція – це найперше чіткість та ясність вимови слів і фраз, кожного голосного і приголосного звуків.

Дикція – це синтез:

а) розбірливість

б) нормативність

в) емоційно-експресивного забарвлення мови.

Чіткість дикції, у першу чергу залежить від точності артикуляції кожного звука та виразності звукосполучень у словах та фразах. Для цього потрібна певна тренуваність мовного слуху, щоб правильно оцінювати і контролювати окремі звукові елементи живого сценічного мовлення.

Неабиякий вплив на рівень дикційної виразності сприяє інтонаційна змістовність та психологічна наповненість мовного звучання.

Перераховані елементи створюють комплекс виразних дикційних засобів, які впливають на художньо-естетичні якості сценічного мовлення.

Дикцію треба виробляти у взаємозв'язку з диханням і голосом.

Так приголосні як Б-П, Д-Т, К-Г вимагають активного видиху, так як важко вимовляються і при млявих губах і малорухливій діафрагмі не є чітким. Тільки поєднуючи дихання із чіткою вимовою звуків, слів, словосполучень, текстів можна досягнути чіткості та розвинути у подальшому голос. Засвоївши вимову звуків за місцем і способом творення можна переходити до вимови звуків у словах, словосполученнях, робити вправи під час руху тіла, читати прислів'я, приказки, вірші, загадки, чистомовки, скоромовки.

Найголовніше – навіть найпростіші вправи підкоряти внутрішньому змісту: наказувати, просити, кликати, заспокоювати, захоплюватися.

Під час роботи над вправами особливу увагу треба звертати на логічну виразність(особливо у текстах), визначати авторську думку і своє ставлення до неї. Крім цього, необхідно майстерно використовувати елементи внутрішньої техніки – створення бачень, передача їх об'єкту, розкриття підтексту, тобто, усі збудники, які ведуть до словесної дії.

На групових заняттях треба більше практикувати читання вголос різноманітних текстів(почергово, у діалозі, полілозі). Це активізує увагу студійців, привчає уважно слухати не тільки себе, а й своїх товаришів, розвиває мовний слух.

Корисно, використовуючи технічні засоби, записувати тексти на магнітофон, а потім прослуховувати і давати критичну оцінку, зауваження, поради.

Першою умовою чіткої та виразної мови є необхідність вільно відкривати рот, плавно рухати нижньою щелепою, активізувати роботу м'язів м'якого піднебіння, нижньої і верхньої губи та язика.

Для цього використовується комплекс артикуляційних вправ.

Артикуляція звуків розпочинається з „голосного ряду” – звуків алфавіту – а, о, у, е, и, і, які артикуються спочатку ізольовано від приголосних звуків, потім разом із ними почергово у різних позиціях (на початку, всередині, вкінці) і групами, де одна з них глуха, друга дзвінка: Б-П, Д-Т, В-Ф і т.д.

На наступному етапі тренувальні вправи ускладнюються, так як передбачають використання текстів віршів, прислів'їв, приказок, загадок, чистомовок та скоромовок.

#### Вправи на розвиток голосу.

Є голоси, багаті за своїм звучанням від природи. Для читця, а особливо актора, цього замало. Для них важливо мати не лише гарні природні дані, але й знати і вміти їх розвинути, а найголовніше – вміти ними користуватися.

Якщо актор не володіє своїм голосом, якщо він не підкоряється його волі, темпераменту, то ніякі емоції і думки не можуть ним бути виявлені вповні з усію точністю, виразністю, емоційністю творчого задуму.

Виховати, поставити, розвинути голос – це перш за все розвинути і закріпити, покращити, збагатити голосові дані людини, навчити актора, читця користуватися своїм голосом, так щоб він став витривалим, не втомлювався, не змінювався хрипами, зривами тощо.

Розвинути можна об'єм, силу, звучність голосу, якщо, звичайно,

є хоч які голосові дані, так як з „нічого”, і зробити нічого не можна.

Не можна також змінити і природний тембр голосу.

На основі методик зі сценічної мови, кращі якості голосу формують, спираючись на розвинене дихання студента, одночасно стежачи за роботою його артикуляційного апарату.

Особливу увагу слід звертати на звучання голосу в різних регістрах діапазону (низькому, середньому, високому). Кожному студентові треба допомогти (при потребі) виявити „центр голосу” (середній регістр). Коли він знайдений з'являється відчуття приємності, легкості, невимушеності у звучанні.

Сила голосу регулюється довільно. Вона залежить в основному від напруження мовленнєвого апарату і від сили видиху повітря.

Для розвитку сили голосу можна використовувати, наприклад, таку вправу:

1. Прочитайте текст:

Пливе човен, видо повен,

Та все хлюп-хлюп-хлюп-хлюп!

Іде козак до дівчини

Та все тюп-тюп-тюп!

Пливе човен, води повен,

Та й накрався лубом

Ой не хвастай, козаченьку,

Кучерявим чубом

(народна пісня „Пливе човен”)

А) Прочитайте рядок з наростання сили голосу до останнього рядка (прийом сходинки). Голос посилюється відносно до попереднього рядка, до тієї межі, де не вчувається напруження, крику.

Повторіть цю вправу, починаючи з найсильнішого звучання до найслабшого, але чутного для слухачів. Стежте за диханням. Перед посилення голосу добирайте повітря.

Б) Читаючи текст, посилайте голос в межах одного рядка, утримуючи його звучання на одній висоті.

В) Змінійте одночасно силу й висоту голосу в кожному рядку в межах однієї строфи.

Г) Прочитайте одну строфу сильним голосом і в нижньому регістрі, а другу – з меншою силою і в середньому регістрі.

Вправа „Сходинка”.

Крокуйте уявно по поверхах будинку, рахуючи пройдений шлях:  
п'ятий

четвертий  
третій  
другий  
перший  
звук при цьому посилайте не вперед, а вверху – у головний резонатор.  
Слова вимовляються поступово переходячи з грудного, у середній, а потім у головний регістр.

Потім ідете вниз(головний, середній, грудний регістр).

п'ятий

четвертий

третій

другий

перший

підвал.

Можна зробити запис тексту на магнітофонну плівку, і прослуховуючи її проаналізувати зміну сили голосу.

#### Рекомендована література.

1. Буяльський Б.А. Поезія усного слова. – К.: Радянська школа, 1990.
2. Капська А.Й. Виразне читання – К.: Вища школа. 1990.
3. Савкова З.В. Как сделать голос сценическим. – М.: Искусство. 1975.
4. Степанець Л.І. Техніка сценічної мови. – Рівне: РДГУ, 2004.
5. Стехун Л.П. Самостоятельная работа по совершенствованию речевой техники. – Ровно: РДИК, 1989.
6. Черкашин Р.О. Художнє слово на сцені. – К.: Вища школа, 1989.

### **Тема: Логіка мовлення. Основні правила логічного розбору тексту**

***Пунктуація тексту та інтонаційна виразність. Мовні такти.***

***Визначення логічних пауз. Знаходження логічних центрів.***

***Логічна перспектива. Методика роботи з виконавцями у процесі логічного розбору.***

Однією з ознак культури мовлення є логіко-інтонаційна виразність.

Мова людини завжди активна, мета того, хто говорить – впливати на свідомість слухача, передаючи йому свої думки і переконання.

Прочитати текст логічно правильно – це означає точно донести думку.

Закони, які допомагають зрозуміти думку автора і вірно передати її у мовленні звуться законами логіки мовлення.

Логіка мови – це правильне тлумачення слова, його лексичний зміст, розуміння за словами прихованої думки.

Логіка мовлення – це процес спілкування; передача думок задля конкретно визначеної мети промовця, читця, актора, режисера, педагога.

Слово – це дія, вчинок. Словом можна примусити радіти і плакати, любити і ненавидіти, убити і відродити життя. Отже, логічний аналіз тексту треба завжди пов'язувати з підтекстом, з контекстом цілого твору, зі словесною дією.

К.С.Станіславський писав: „На сцені не повинно бути бездушних, позбавлених почуттів слів. Нам не потрібні без дії, так само, як і недійові слова”.

Якщо логіка передається текстом автора, то смисл передається контекстом, розділовими знаками, синтаксисом, ремарками, а у мовленні – позамовними засобами спілкування – інтонацією, поглядом, жестом, паузами, змістовим підтекстом, конкретними дійовими завданнями людини.

Виразне мовлення – це результат чіткого мислення, а виразна думка передбачує чітку, ясну форму. Ці закономірні причино-наслідкові відношення формують логічну інтонацію, яка може бути ствердною, розповідною, окличною, спонукальною, запитальною, незакінченою; логічні паузи у зв'язному мовленні між словами, словосполученнями, реченнями, наголоси слів, що виділяються за змістом; логічну композицію речень у контексті(логічну перспективу).

Мовний такт – це синтаксична єдність: він може складати групу підмета, групу присудка. Тобто, кожне окреме речення усної мови ділиться на смислові групи, які складаються з одного або кількох слів. Такі смислові групи всередині речення називаються мовними тактами.

У кожному мовному такті є слово, яке за змістом повинно бути наголошеним під час мовлення підвищенням, пониженням чи підсиленням звуку голосу. Окремий мовний такт рідко вміщує у собі завершену думку. Наголоси кожного мовного такту повинні підкорятися основному наголосу цілого речення. Кожен мовний такт відділений від другого зупинками різної довжини.

Ці зупинки звуться логічними паузами. Крім паузу-зупинок,

мовні такти відділені один від одного зміною висоти голосу.

Частіше мовний такт співпадає з розділовим знаком. Виняток є кома, яка не читається, тобто не потребує паузи у таких випадках:

1. Якщо у мовному такті є вставні слова та вигуки: Я, мабуть, не зможу поїхати на екскурсію із класом. Ой, як гарно!

2. Якщо звертання стоїть у середині та в кінці речення.

Я вбив їх, мамо, коло двох сотень(О.Довженко).

Вічна слава вашому імені, мамо, Маріє.

3. У реченні з постійними епітетами:

Лякливий, як заєць. Сумний, як ніч.

4. Пряма мова й слова, що її пояснюють, теж читаються як один мовний такт: Панове громадо! – казав Джеря людям (І.Нечуй-Левицький).

5. Не відмічається паузою кома у складно-підрядних реченням зі складними сполученнями: з тим, щоб; для того, щоб; тому, що; те, що і т.д.

Я запросив, панове/із тим, щоб повідомити вам/ про неприємну новину.

Існують випадки, коли логічна пауза не визначена у тексті розділовими знаками, але необхідна для передачі думки.

Брянський і Черниш попросили в командира батальйону дозволу/ проскочити в якесь з околиць селищ(до кузні) підкувати коней(О.Гончар).

Логічна пауза витримується у таких випадках:

1. Між групою підмета і присудка.

2. Перед з'єднуючими сполучниками(і, та, чи, або).

3. Для відокремлення вставних речень.

4. При наявності пропущеного слова в реченні.

5. При інверсії(порушенні прямого порядку слів у реченні).

6. При наявності у реченні пояснювальних слів.

7. Для відокремлення подовженого порівняння.

8. При звертанні на початку речення.

Не вірно визначена логічна пауза руйнує думку, надає їй іншого змісту.

Пауза показує ступінь змістових зв'язків між словами і може бути різної довжини й наповненості. Чим ближчі за змістом слова, тим коротша між ними пауза.

Умовно паузи можна позначити так:

I – з'єднуюча, вказує, що думка ще не закінчена(коротка пауза);

II – з'єднуюча – роз'єднуючи (довша за коротку);

III – роз'єднуючи, коли думка закінчена(довга пауза);

V – люфтвауза служить для розподілу слів, які не можуть вимовлятися разом, або для уточнення наголосу(дуже коротка пауза).

Однією з форм впливу на глядача є психологічна пауза. Її можна робити в будь-якому місці, але вона повинна бути внутрішньо виправданою, заповненою змістом і почуттям. Психологічні паузи чисто використовуються акторами у процесі роботи над роллю. Тривалість цієї паузи значно більша, ніж логічної.

Розстановка логічних пауз у процесі спілкування не може бути формальною – вона підпорядкована дійовому завданню, підтексту. Паузи повинні бути виправдані внутрішніми намірами актора і читця.

Після визначення мовних тактів треба знайти у кожному із них слово, найбільш точне для донесення думки. Такі слова називають наголошеними або логічними центрами.

За висловом К.С.Станіславського – „наголос – це вказівний палець, який вказує на головне слово у реченні”.

Емоційно-образна виразність корегує, уточнює виразність логічну. У реченні може бути один головний і декілька другорядних наголосів. Одне і те ж речення, в залежності від переміщення логічного наголосу буде мати різний смисл.

Розрізняють такі види наголосів:

-тактовний;

-фразовий (1);

-фразовий (2).

Тактовний наголос – це наголос у середині мовного такту.

Фразовий (1) – це визначення мовного такту в реченні.

Фразовий (2) – це наголос цілої фрази в уривку.

Наголошення тактів, фраз буде залежати від завершеності думки у смислому плані. Найбільш значимі за глибиною думки – це наголоси фразові (2).

Наприклад: Як відомо з історичних джерел, /Кармелюк був кріпаком./ зазнав багато образ і кривд від пана.

Третя фраза з даного речення буде головною для висловлення думки. Слід уважно ставитись до пошуків логічних наголосів у поширеному чи складному реченні. Речення може складатися з одного або кількох мовних тактів. Вони завжди не рівнозначні за своєю значимістю у реченні; отже і слова, на які падає логічний наголос, будуть не рівнозначні: одні відіграють більш суттєву роль, інші –

менш суттєву і ніби доповнюють смисл головного логічного наголосу.

Для фіксації на письмі логічних наголосів різного рівня значимості рекомендуються графічні знаки:

-головний логічний наголос(=);

-менш важливий, тактовий(-);

-другорядний(- - -).

Правила розстановки логічних наголосів.

1. Наголошуються слова, які несуть нове поняття(явище, особа, предмет) (Людині потрібна пісня).

2. Слова, які протиставляються чи зіставляються: Я думав, що на дворі тепло/, а виявляється – холодно.

3. Іменники в родовому відмінку: Над морем/розкинулись корпуси дитячого містечка.

4. У непоширеному реченні наголошується і підмет, і присудок. Змагання / закінчились.

5. У власних назвах наголошується останнє слово: Тарас Григорович Шевченко. Рівненський державний гуманітарний університет.

6. Слова у кінці речення: Найбільше я люблю милуватися морем.

7. Займенники та прикметники наголошуються за умови, якщо у реченні вони відповідають на запитання: чий? чие? яка? яке? або протиставляються один одному: Дисциплінованість – це вміння берегти світ і чужий час.

8. Наголошуються слова, які доповнюють чи роз'яснюють значення дієслова, розкривають його зміст (саме дієслово, як правило, не наголошується): Його вислухали уважно.

9. Дієслово наголошується, якщо стоїть у реченні далеко від наголошеного пояснювального слова: Тече вода в синє море,/ та не витікає. (Т.Шевченко).

10. Слова у функції порівняння: Вона була привітна, як сонечко.

11. Повторення слів і перелічування у всіх випадках наголошуються: На галявині з'явився танк/ за ним другий, третій.

12. Звертання, що стоять на початку фрази: Гей, шаленая пісню! І в кого вдалась ти така непокірна! (Л.Українка).

13. Прикметник, сполучник, зв'язки та частки ніколи не наголошуються.

Одна треба знати і те, що механічно використовувати ці правила не слід наголошені слова залежать передусім від контексту, ідеї; запропонованих обставин, бачення, підтексту, оцінки подій тощо.

Тобто, логіка сценічного мовлення базується на точному розумінні думок твору та визначеному у даній конкретній ситуації сценічному завданні.

Логічна виразність тісно пов'язана з інтонацією. Завдяки інтонації виявляється смисл мови, її підтекст.

Інтонація – ритмічно-мелодійна особливість мовлення, різні співвідношення кількісної зміни тону, тембру, інтенсивності, довготи звуків, які служать для передачі змістових і емоційних відмінностей висловлювань.

Інтонацію творять:

а). Підвищення і зниження голосу;

б). Паузи;

в). Наголоси(логічні, ритмічні, емоційні, психологічні).

За допомогою інтонації у потоці мовлення виділяються фрази і їхні змістові частини, протиставляють чи зіставляють висловлювання щодо їхньої мети(розповідь, запитання, волевиявлення), передають суб'єктивне ставлення до висловленого.

Інтонація виконує важливі функції: логічні і граматичні, образні, емоційні, етичні, стилістичні.

Вона дає змогу мовцеві свідомо урізноманітнювати виражальні засоби усної мови, передавати тонкі семантичні та емоційні відтінки думки, підтекст, створює своєрідну „музику” усного мовлення, її ритмомелодіку, які є знаряддям інтелектуального, емоційного, вольового впливу на слухача.

Приємну і правильну інтонацію забезпечує вироблений і добре поставлений голос; досягти цього можна спеціальними тренувальними. Невиправдані інтонації позбавляють живе слово сили, роблять його штучним, фальшивим. Хибами інтонування є „вистрілювання” звуків, складів чи окремих слів, форсування голосу, монотонність, млявість, крикливість, приглушеність, пришвидшення темпу тощо.

Інтенсивність мовлення – сила вимови звуків, слів, мовних тактів, що залежать від амплітуди коливання голосових зв'язок і пов'язана з особливостями мовного дихання, підсиленням чи послабленням видиху(густоти потоку видихової енергії),

Інсталізація мовлення – вербальні, а в усному мовленні невербальні засоби, які передають настрій мовця, його ставлення до сказаного, допомагають впливати на співрозмовника, викликати певні емоції у слухачів.

В усному мовленні велику роль відіграють ритмо інтонаційні особливості, тональність, регістри, відповідно підібраний колорит – наприклад, колорит урочистості, офіційності, епічно-розповідний, елеґійно-урочистий, довірливий, благальний, ласкавий, лірично-інтимний, докірливий, зневажливий, жартівливий, колорит відчаю, злоби, горя, каяття, глузування тощо.

Основним компонентом інтонації є мелодика мовлення.

Мелодика мовлення – організовує фразу, розмежовуючи її на синтагми та ритмічні групи, одночасно пов'язуючи її частини і розрізняє комунікативні жести висловлювання(запитання, спонукання, розповідь, оклик) і виділяє найважливіший уривок висловлювання, служить для вираження емоції; модальних відтінків, і іронії, підтексту. При лінгвістичному аналізі мелодики враховують мелодичні діапазони, інтервали, ступінь підвищення і пониження тону.

Інтонаційна виразність мови обумовлюється насамперед законами логіки, ситуацією спілкування, структурними стилями мови, словотвору, лексики, морфології та синтаксису твору. Тому є інтонаційна виразність, без якої неможливе спілкування на сцені, і є логічна виразність, яка пов'язана зі змістом висловлювання і досягається інтонаційним підкресленням тієї частини фрази, яка виражає головну думку як паузою, так і відповідною мелодією(пониженням, або підвищенням тону голосу).

Розмічення тексту за допомогою загальноприйнятих умовних позначень називають „партитурою” тексту.

Наводимо загальноприйняті позначки при розмітці художнього тексту:

- підвищення тону, яке засвідчує розвиток думки, її продовження.
- зниження тону, вказує на завершеність думки.
- інтонаційний перелом. Цей знак поєднує два суміжні слова.
- мелодійна хвиля вказує на інтонаційне поєднання двох слів, необхідність вимови їх „на одному подиху”.
- знак, що вказує на інтонаційну незавершеність попередньої фрази, рядка вірша.
- уповільнення темпу мовлення.
- прискорення темпу мовлення.
- звичайна мелодія запитання, ставиться біля питального слова.
- звичайна мелодія оклику.
- вставні речення.

Важливим моментом в осмисленні тексту є вміння „читати” розділові знаки, кожен із яких вимагає від читця своєї інтонації. Якщо поставити крапку без її фінального, завершального голосового зниження, то слухач не зрозуміє, закінчена фраза чи ні.

Студент, який має справу з авторським текстом, повинен знати мелодійний характер усіх розділових знаків.

Крапка – вимагає пониження, але буває різним в залежності від змісту тексту.

Кома – вимагає послідовного підвищення на паузі, насиченій яскравим внутрішнім змістом.

Крапка з комою – це невиразна крапка, тобто, своєрідна межа між описовим і розповідним. Вона створює різний ритм, динаміку, тому паузи тут, як правило, короткі.

Двокрапка – це зупинка, яка визначає перспективу думки і стоїть у реченні перед роз'ясненням чи прямою мовою.

Інтонація може як понижуватись, так і підвищуватись.

Тире – зветься „мовчанкою”. Ним передається протиставлення або зіставлення.

Спостерігається зміна інтонації (підвищення першої частини мовного такту і зниження другої).

Три крапки – знак „колориту” – перервана мова. Спостерігається незавершеність думки під впливом сильних почуттів. Пауза така як при крапці може бути різною в залежності від змісту тексту, частіше вимагає пониження тону, а за тривалістю може бути трохи довшою.

Лапки – слова взяті в лапки, належать іншій особі, тому вони потребують відмінного тону від тону фрази. Якщо ж ці слова передають приховане значення, тоді вони вимагають підкреслюючої інтонації.

Вирази в дужках та вставні слова і фрази, які у тексті виділяються комами з обох боків, - читаються у зниженому тоні відповідно до основного тону тексту, і безумовно відмінні від інтонації основного речення.

Знак оклику – служить для надання мові інтонаційної виразності. Тон голосу рухається вгору і переходить до короткого або подовженого зниження мелодики звучання.

Знак питання – вимагає помітного підвищення тону на наголошеному слові. Для вірного інтонування прямого запитання треба дуже хотіти отримати відповідь, воно тісно пов'язане з емоційними оцінками явищ.

Методика роботи з виконавцями у процесі логічного розбору.

Найважливішою умовою виразного читання художнього тексту є уміння домогтися того, щоб виконання чужого тексту сприймалося як процес формування власної думки. Отож, читати треба так, щоб домогтися зворотного зв'язку зі слухачем, який повинен стати активним учасником процесу говоріння (інтелектуального, психологічного, емоційного).

Логічний аналіз текстів ролей, віршів, прози, публіцистики не змінює характеру словесної дії. Він є початком, фундаментом роботи над текстом, засобом виявлення авторської думки.

Студенти, працюючи над текстом у виставі, у художньому читанні повинні текст автора перетворити на звучну, дійову мову, народжену живою думкою. Зробити слова автора своїми – значить – зробити своєю й думку автора. Головна думка твору визначається через логіку, лінію думок автора.

Студенти повинні вміти аналізувати складні логіко-граматичні фрази, вміти виділити її з них, які мають головне значення для розуміння думки всього уривку або твору, і зробити менше значимими ті елементи, які є другорядними по відношенню до головного змісту.

Логіко-аналітична робота позбавить мову від зайвих наголосів, неправильних акцентів, які руйнують думку, від незрозумілих для сприймання пауз, від швидкої мови всупереч змісту. Щоб фраза була „почута” слухачем, треба її дуже точно вимовити, а для цього необхідно вірно визначити місце пауз, наголосів, визначити головне наголошене слово. Для цього треба знати правила розстановки логічних пауз та наголосів, вміти передавати логічну мелодію, вірно і точно за змістом розвивати логічну перспективу. Думки, які містяться у кожній фразі, витікають одна з одної(доповнюють, уточнюють, відкривають, заперечують, продовжують одна другу), від чого й отримується у результаті суцільна розповідь.

Актору, читцю необхідно прослідкувати розвиток думки. Аналізуючи окремі речення, встановити внутрішній зв'язок між ними; без цього неможливо донести зміст цілого, залишиться незрозумілою головна думка.

Дуже часто студенти, працюючи над текстом, виділяють усі слова наголосом, інтонацією, тобто, роблять їх усі головними. Від цього мова стає незрозумілою, важко зрозуміти головну думку. Підвести слухача до головного у своєму виступі – називається

оволодіти логічною перспективою.

Перспективу треба навчитися відчувати у слові(коли усі слова „ідуть” до головного слова), в думці(коли усі речення спрямовуються у своєму русі до найбільш важливого з них, у якому знаходиться „цент” думки).

За висловом К.С.Станіславського перспектива – це „розрахункове гармонійне співвідношення і розподіл частин при обсязі всього цілого у п'єсі і ролі”.

Студенту, працюючи над текстом описового характеру, прозою, публіцистикою, віршами треба обов'язково визначити логічну перспективу, тобто, послідовне вирішення у словесній дії ланцюжка взаємопов'язаних завдань, які визначені через логічні „центри”.

Практика і спостереження за читанням студентів на початкових етапах роботи свідчать, що найпоширенішим недоліком є те, що вони сприймають мовні такти різних студентів як логічно завершені частини, і читають їх з пониженням голосу. Це особливо помітно при читанні поезії, коли після кожного віршового рядка „ставиться” інтонаційна крапка. У такому інтонаційному варіанті елементи фрази сприймаються як окремі думки з іншим смисловим значенням. Отож, важливо не тільки членувати синтаксичну структуру фрази, а й відшукати відповідний інтонаційний малюнок. Мелодика розповідного речення має підвищено-понижений характер. Мелодика розвитку думки вимагає навичок не знижувати голосового тону до завершення думки. Треба починати читати у середньому тоні, поступово змінюючи тон голосу, ідучи по інтонаційного спаду на крапці. Підвищення звільняє від чекання, дає можливість сформулювати думку і перевести увагу на інше.

Моделі мовних вчинків знаходять своє відображення в інтонації, диханні. Голосі, темпі, ритмі, міміці, жести, русі.

Моделі інтонації об'єктивно існують у мелодійній інтонаційній єдності:

Інтонація ствердження, перерахування, протиставлення, уточнення, а також оклична, запитальна, розповідна, спонукальна.

Студентам у процесі навчання треба оволодіти цими моделями інтонацій, вміло використовувати їх при виконанні різножанрових творів.

Уважним треба бути і до розділових знаків, необхідно навчитися їх „читати”, бо це є шляхом до розкриття підтексту, засобом проникнення у авторську стилістику та її художні особливості.



В основі словесної дії лежить ілюстрований підтекст.

Основні вимоги щодо створення ілюстративного підтексту такі:

1. Конкретність і точність бачень: Матеріалом можуть служити картини художників, кінокадри, життєвий досвід.

2. Відтворення на основі емоційної пам'яті картин природи, життєвих епізодів тощо. Ці спогади повинні нагадати про почуття, які були пережиті: біль, образа, розчарування, гнів, радість тощо.

Посилює словесну дію більш глибоке вивчення твору, а саме: розподіл його на події і дійові факти, визначення сюжету, теми, ідеї, конфлікту(кульмінації), наскрізної дії. Над завдання (для чого я виконую цей твір – кінцева мета роботи).

Отже, коли компоненти як думка, її уявлення, бачення і передача дії із конкретними завданнями по логічній перспективі – формують словесну дію, яка перетворює авторський текст на мистецтво художнього читання і мистецтво живого слова актора на сцені.

Рекомендована література.

1. Бабич Н.Д. Основи культури мовлення. – Львів; світ, 1990.
2. Багмут А.І., Борисюк І.В., Олійник Г.П. Інтонація як засіб мовної комунікації – К., 1980.
3. Баженов М.М. Виразне читання й культура усної мови – К., 1949.
4. Запорожец Т.И. Логика речи. – М., Просвещение, 1974.
5. Капська А.Й. Виразне читання – К., Вища школа, 1990.
6. Сербенська О.А. Культура усного мовлення. – К., Центр навчальної літератури, 2004.
7. Станіславский К.С. ПСС в 8-ми томах, т.3. – М., Искусство, 1995.
8. Стихун Я.П. Логіка мови і словесна дія (Збірник текстів проблемних лекцій), - Рівне, 2002.
9. Черкашин Р.О. Художнє слово на сцені. – К., Мистецтво, 1989.

## Тема: **Комплексна система**

*Тренування (дихання, голос, дикція).*

*Методика проведення занять студентами-асистентами.*

На основі навчання техніці сценічної мови лежить метод, який дозволяє системно тренувати усі „складові”: дихання, голос, дикцію,

органічно поєднуючи виховання правильних мовноголосових навичок з роботою по орфоепії, логіці та інтонації.

Вірне мовне і голосоутворення забезпечується чотирма факторами: хороша опора звуку, відкрита глотка, вільне і близьке резонування, точна артикуляція. В умовах постійної, чіткої взаємодії та корекції цих елементів проходить вся робота над постановкою голосу і мови.

Першочергове завдання в методиці опосередкованої дії полягає у відборі вправ, які створюють оптимальні умови роботи усіх елементів системи. Система вправ з виховання техніки мови і голосу повинна складатися із декількох комплексів, які змінюють один одного за принципом наростання вимог, і ускладнюються в плані використання широкого кола різноманітних, внутрішньо-виправданих динамічних рухів, які відповідають умовам сценічного спілкування.

Як тільки студенти засвоюють підготовчі простіші вправи для правильного дихання та звукоутворення, необхідно переходити до засвоєння більш складніших комплексів. Це комплекс вправ по мові і голосу, включених в умови конкретної роботи з реальними предметами: м'ячем, стільцями, пригалками, палками.

Наступний комплекс вправ по мові і голосу – ускладнені сценічні рухи, взяті з арсеналу суміжних дисциплін: стрибок через перешкоду, колесо, кульбіт тощо.

Наступний комплекс вправ – розподіл звуку в мізансцені, у спілкуванні з партнерами в конкретних сценічних умовах.

Основна вимога при оволодінні складними комплексами залишається незмінним: контроль за опорою, відкритістю глотки і вільним резонуванням, вірною артикуляцією, підкріпленою поверненням до перших, найпростіших вправ. На цій основі ігрові вправи, при активізації емоційної сфери, живе творче спілкування, активно впливають на зміцнення й автоматизацію необхідних голосомовних навичок.

Обов'язковою умовою тренінгу має бути гарне самопочуття, хороший настрій і вірно організована діяльність в конкретних умовах роботи з партнером.

Комплекс вправ для тренування голосу і мови.

На першому етапі роботи зі сценічної мови увага звертається на принцип відбору рухів. Рухи мають бути цілеспрямовані, легкі, звичні, такими, що не вимагають великої затрати фізичних сил, уваги, і які легко можна було натренувати до автоматизму. Тому у вправах

передбачені найпростіші рухи, які оптимально забезпечать умови для правильної роботи м'язових систем при диханні, фонації та артикуляції.

Ці рухи можна класифікувати, як:

1. дихальні (рухи корпусу тулуба, рук, ніг);
2. глоткові (тренінг піднебінної занавіски, маленького язичка, зіва);
3. артикуляційні (язика, щелеп, губ).

На першому етапі роботи по диханню і голосу використовуються прості спортивні рухи: нахили, напівнахили, поворот, присідання, крок, біг, підскок на місці. Під час цих рухів легко можна проконтролювати роботу окремих груп м'язів, які забезпечують правильні умови звукоутворення, у них відносно легко досягнути точності, координації, і нарешті, автоматизму.

Основним рухом у початкових вправах є напівнахил корпусу. Верхня частина тіла вільна, шия і плечі не напружені, спина, ноги прямі, руки на стегнах або широко відведені в сторони долонями вверху, тіло згинається тільки у суглобах стегон. Напівнахил виключає можливість надмірного добору повітря під час вдиху, організовує опору звуку, зміцнює міжреберні м'язи і м'язи спини, допомагає зняти м'язову напругу з плечового поясу. Надмірний добір повітря при вдихові – одна з самих головних помилок в роботі над голосом. Тому, на відміну від гімнастичних вправ, у роботі над диханням вдих робиться в момент нахилу корпусу вперед. Уникнути перебору допомагає активно фіксований на початку вправи видих, який відбувається через майже зімкненні зуби(як при надуванні повітряної кульки). На видоку поступово збільшується напруга в районі передніх і бокових стінок живота і нижнього відділу грудної клітки. Зорово це фіксується підтягуванням м'язів живота. Після видиху наступає секунда відпочинку, коли дихальні м'язи розслаблені. У момент розслаблення м'язів черевного преса, які були напружені під час фонації з'являється невимуслене бажання видихнути, повітря у потрібному напрямку для людини саме „затікає” в легені. Зорово це фіксується збільшенням живота, який помітно випинається вперед. Міра вдиху у даному випадку визначається інтуїтивно. У напівнахилі міра вдиху регулюється самим рухом. Після того, як вдих носом у напівнахилі, а видих при прямому корпусі стає звичним, можна переходити до протилежного прийому: видиху у напівнахилі і невимусленому вдихові при розпрямленні корпусу.

Ці прийоми вдиху і видиху взаємопов'язані і використовуються

й надалі у голосомовних вправах. Так вимова слів у напівнахилі чергується вимовою в момент розпрямлення корпусу. Видих робиться майже через зімкненні губи(як при вимові звукосполучення – пфф). Довжина видиху змінюється від коротких – пфф, які співпадають зі швидким нахилом до максимально подовженого видиху – пффф..., пов'язаного з повільним рухом.

Дихальні вправи з рухом – фундамент усієї роботи над мовою і голосом.

Наступний тренінг організовується на їх основі.

Усі комплекси вправ внутрішньо пов'язані між собою, і дихальні вправи стають в той же час артикуляційними, як тільки розпочинається робота зі складами. Артикуляційні вправи базуються на використанні дихальних і глоткових, резаноційні підключаються до артикуляційних.

Основні глоткові вправи, головна увага в яких надається активній роботі м'якого піднебіння, переслідує задачу зв'язати правильне фонаційне дихання з вірною організацією глоткових рухів. В усіх вправах обов'язково повинні бути вправи для язика. Як продовження глоткового тренування розглядаються артикуляційні вправи, які об'єднують разом дикцію, вільну глотку і дихання на опорі.

Резонаторні вправи починаються з масажу і включають в себе усю групу артикуляційних вправ для голосних і приголосних звуків за умови вірного дихання і голосоутворення.

Робота над дикцією проводиться в усьому об'ємі на основі дихально-голосового тренінгу. Взаємозв'язок вправ закладено в самому відборі і принципі, тому їх корекція досить проста. Напівнахил так само забезпечує вірне дихання і знімає надмірну напругу з плечового поясу, переносючи активність на ноги і стегна, при цьому увага зосереджується на артикуляції. Фіксований видих змушує підтягувати м'язи живота, і цим покращує опору звуку. Глоткові вправи, звільняючи глотку від напруження, створюють умови для вірного резонування.

#### **Вправи на тренування дихання**

1. Вдих робити майже через зімкнені губи „пффф”, стоячи прямо, поклавши руки на стегна.
2. Те саме що і в попередній вправі, тільки роблячи під час видиху напівнахил корпусу вперед.
3. Те саме, але роблячи нахил корпусу під час видиху до землі.

4. Те саме, розпрямлюючи під час видиху тулуб.
5. Те саме, сидячи прямо на стільці.
6. Те саме, напівлежачи, спершись лопатками на спинку стільця, слідкуючи за тим, щоб не напружувалась шия.
7. Те саме, сидячи, нахилити тулуб вперед і взявшись руками за щиколотки.
8. Те саме, плигаючи на одному місці.
9. Те саме, крокуючи по кімнаті. Вдих робиться коротким – „пф”, „пф”, а потім довгим – „пфффф”.
10. Подути на полум'я свічки, не гасячи його.
11. Дістати фіксованим видихом до долоні на рівні витягнутої руки.
12. Зігріти видихом повітря в кімнаті.
13. Роздмухати фіксованим видихом полум'я ватри
14. Подути на пушинку, щоб вона злетіла у повітря.

#### **Вправи для правильного резонування**

У роботі над голосом повинна бути приділена увага масажу, який допомагає зняти м'язові затиснення, сприяє вірному формуванню і резонуванню звука. /див.розділ 1, с.19-21/

#### **Вправи для організації глотки**

1. Рот відкритий, вдих носом. Видих відкритим ротом робиться так, щоб відчувати рукою теплий потік повітря.

2. Сидячи за столом, поставити лікті на стіл. Нижня щелепа не рухомо опирається на зімкнені пальці під підборіддям, рот відкривається рухом голови вгору. Видих робиться відкритим ротом /беззвучно/. Той же рух пов'язано із вимовою складів – „йа-йа-йа”, „ба-ба-ба”, „да-да-да”, і далі з усіма голосними алфавіту.

3. Рот закритий. Подумки ніби хочеться сказати „п”, потім „а”.

4. Рот відкритий. Перед дзеркалом довго тримати піднятим вгору маленький язичок, тренуючи стан, коли позіхаєш.

5. Те саме із закритим ротом.

6. Міцно стиснути зуби, потім швидко розслабити щелепи.

#### **Вправи для язика**

/див.розділ 2. с.65-67/

#### **Вправи для організації вірного звучання**

1. Рот відкритий, вдих носом, видих ротом. Стоячи прямо, випрямити грудну клітку, скинути залишок дихання /”пфф”/. Рот відкритий, зі звуком „у” повільно видихати повітря, слідкуючи за тим, як підбираються м'язи живота, не опускаючи при цьому груди.

2. Те саме, промовляючи тихо подовжений звук „у-у-у”.

3. Те саме з голосними „о”, „а”, „е” почергово, слідкуючи за узгодженістю роботи артикуляційних рухів.

4. Те саме, з'єднуючи голосні з усіма приголосними алфавіту „булу”, „вулу”, „гулу”, „дулу”, „жулу” і т.д. Слідкувати за послідовністю вимови всього алфавітного ланцюжка. При необхідності робити короткий добі повітря після десятого і двадцятого словосполучення, потім тільки після п'ятнадцятого, потім на одному диханні. Слідкувати за незмінністю артикуляційних рухів, які відповідають голосній, що вимовляється.

5. Те саме, промовляючи разом словосполучення „боло”, „воло”, „голо”, потім поєднуючи їх – „балагалавала”, „белевелегеле” і т.д.

6. Те саме, промовляючи разом словосполучення „бу-пти-пта-пта”, „ву-пти-пта-пта” і т.д.

Для знаходження вільного положення глотки і вірного звучання корисна наступна вправа.

**Вправа.** Лягти усім тулубом на стіл, обличчям вниз. Ноги опираються легко об підлогу. Руки, ліктями в сторони, покласти на стіл перед собою. Вимовляти наспівно склади „ги-га”, „йа-йа”, „ми-ма”, піднімаючи голову вгору і опускаючи вниз, наближаючись до столу лобом, потім носом, підборіддям. Дуже скоро той, хто виконує вправу, знаходить і фіксує, найбільш зручне положення голови, при якому голос звучить найбільш вільно. Та ж вправа виконується, піднявши тулуб над столом до грудей і опираючись на руки і лікті/поза лева/. Потім та ж вправа, встаючи і знову лягаючи на стіл, щоб не втратити вірного відчуття.

Кожен етап оволодіння елементарними вправами повинен поєднуватись з перевіркою і зміцненням його у живому спілкуванні.

Прості механічні рухи – нахил, рух язика, щелепи, губ, фіксований видих – постійно зв'язуються і підкріплюються в тренінгу цілеспрямованими, осмисленими діями. Такі елементарні задачі, як хочу „надути м'яч”, хочу „дістати з підлоги сірники”, хочу „зігріти руки”, „зробити язиком чашечку”, „жало” і т.д., організовують м'язові рухи, необхідні для створення вірної опори, видиху, артикуляційної норми.

Рамками речення обмежуються тренінг логіко-граматичної інтонаційної моделі, куди включається склад, слово, словосполучення, завершене речення у вигляді прислів'я, приказки або завершеного віршованого рядка.

**Вправа.** Тренується фіксований видих, коротке – „пф”, потім

подовжене „пфффф”. Далі береться, наприклад, така скоромовка – У сіни Мусій сіно носив. На півнахилі у середньому регістрі на одній висоті голосу промовляти склади – „сі-сі-сі-сі”, „си-си-си-си”, потім протяжно промовляється словосполучення – „сі-сі-сі-си”, „но-но-ни” /по кількості складів у реченні/. Потім поєднувати голосну з іншими приголосними у реченні – сі-но, сі-ни, му-сій.

Після цього по складам вимовляється разом – У сіни-Мусій-сіно-носив. Напівнахил тулуба робиться вже на кожне слово, і як злита ситагма, з одним наголосом вимовляється усе речення на одному напівнахилі – УСІНИМУСІЙСІНОНОСИВ.

Практикуючи виконання вправ з усіма групами голосових вправ, треба звертати увагу на принцип відбору звукосполучень за місцем творення приголосних, закріплюючи в роботі по голосу вірні дикційні навички.

Так спеціального мовно-голосового тренінгу потребують задньо-язикові „г,к,х” та йотовані звуки. Робота над ними включена у розділ глоткового тренінгу, але і в голосових вправах на них треба звертати увагу.

#### **Вправа.**

Кипи, кипи, кашка  
Поки прийде Івашка.

Ки-ки-ки, о-пи-пи, о-по-по, ки-пи-каш-ка, кипи-кипи-кашка-поки-прийде-Івашка, кипикипикашкапокиприйде-Івашка.

Таку ж роботу можна зробити і з іншими словосполученнями, наприклад, „х-т-р-с”: Хитру сороку спіймати морока, а на сорок сорок, сорок морок. Вправа виконується у трьох регістрах на трьох звичних рухах: напівнахил – середній регістр, нахил – верхній регістр, підйом – нижній регістр.

Для закріплення правильного звучання підбирають речення з однаковими голосними. Акцентованою стає повторювана в словах наголошена голосна, наприклад: Слово до слова – зложиться мова. Скорий поспіх – людям посміх. Голова до голови прийшов у гості, голова голові головою розбив голову.

Після засвоєння групи вправ на напівнахилі у середньому регістрі, вони послідовно тренуються на повному нахилі у верхньому регістрі і при рівному тулубі – рух тулуба вгору, і трохи назад – у нижньому регістрі.

Поступово оволодіваючи вірним звучанням речення включається у вправу з партнером. Текст „перекидається” партнеру,

перетворюючись в осмислене оповідання з виконанням найпростіших завдань /наприклад, усім повідомити про якусь подію, попередити, зупинити від поспішного вчинку тощо/.

#### **Рекомендована література**

1. Петрова А.Н. Сценическая речь. – М.: Искусство, 1981
2. Савкова З.В. Как сделать голос сценическим. – М.: Искусство, 1975.
3. Саричева Е.Н. Техника сценической речи, – М.: Искусство, 1939
4. Степанець Л.І. Техніка сценічної мови. – Рівне: РДГУ, 2004
5. Стихун Л.П. Культура сценічного. – Рівне, РДІК, 1995

### **Тема: Методика роботи з техніки мови у дитячому театральному колективі**

Театр – одна з найбільш наочних форм художнього відображення життя. Ідеї, образи у цьому виді мистецтва розкриваються в діях живої людини-актора, безпосередньо у момент творчості, впливаючи на глядача.

Діти, які не танцюють, не співають, не ходять до музичної школи часто пробують свої сили у драматичному гуртку чи театральній студії, беруть участь у конкурсах читців.

У більшості випадків вчителі випускають на сцену школярів з мовою „побутово-замсиченою” діалектом, суржиком, харгонізмами, крім цього невиразною, зі словами без початку і кінця, зі слабенькими по силі звучання голосами, які часто практично не чути в залі.

Звичайно, така не досконала в житті мова, на сцені різко погіршується, виступаючі стають дуже несміливі, навіть хоробрі втрачають голос і здатність говорити. Нерозбірливе лепетання ледь чути на перших рядах зали. Хто сидить далі – починає розмовляти. Спочатку пошепки, а потім голосно. Шум поширюється залом. Сцена починає жити своїм життям, а зал – своїм. Нерозбірлива мова знищує виступ, робить його шкідливим як для учасників, так і для глядачів.

Часто педагоги домагаються від дітей голосності, і не слідкують за зрозумілістю(змисловністю) мови. Буває, що і мову чути, і зміст у ній є, але бракує інтонаційної виразності.

Отож, аналізуючи стан мовного виховання школярів можна сказати, що задачі залишаються не вирішеними. Хоча можливості

вдосконалити мовлення школярів у процесі аматорської театральної діяльності, відповідності до вимог і задач цієї діяльності є.

Як показує практика роботи режисерів-педагогів дитячих театральних колективів, у роботі над вдосконаленням мовлення дуже результативними є ігрове начало.

Діти приходять в театральні колективи тому, що хочуть грати у виставах, а не виконувати різні вправи мовного тренінгу. Тому педагог враховуючи потреби дітей, повинен задовольнити їх так, щоб вони охотою, з цікавістю виконали і тренінг, і зіграли призначену для них роль.

Основні методичні принципи роботи над технікою мовлення у дитячому театральному колективі такі:

1. Принцип дієвої активності. Слово – це завжди дія. Кожна вправа повинна виконуватися при одночасному виконанні простої, але дієвої психологічної задачі.

2. Принцип опосередкованого впливу. У процесі роботи керівник вибирає такі пристосування, які при використанні їх учнями швидко дають бажаний результат. Ефект досягається якби сам собою без тривалого, трудомісткого підготовчого періоду.

3. Принцип комплексних тренувань. Метою є засвоєння мовленнєвих умінь, при синхронному паралельному контролі з боку учнів, правильності й точності роботи інших психофізіологічних систем організму дитини. Розвиваючи реберно-діафрагмове дихання, діти повинні одночасно слідувати за гарним звучанням свого голосу, за м'язовою свободою, і при цьому вільно взаємодіяти з партнерами, не порушуючи логіки та інтонаційної виразності того тексту, який промовляють на сцені.

Керівник дитячого аматорського театального колективу повинен перебудувати побутову мову дітей у відповідності до норм літературної мови і культури українського мовлення.

Дихальні вправи повинні бути цікавими, виконуватись активно, динамічно.

У процесі оволодіння мовленнєвими навичками, необхідними для сцени, і подрібними у житті, першочерговою задачею є виховання мовного слуху.

Початковим етапом у вихованні мовного слуху є дослідження побутової мови самими учасниками колективу.

Мета – виховати у дітей відчуття фонетичного складу слова. Об'єктом уваги повинна стати мовна конструкція слова і її зміни,

характерні для звичайної побутової мови.

Коли учень навчиться реагувати на порушення, що зустрічаються у мові оточуючих, можна переходити до наступного етапу – виховання мовного слуху.

Треба кожному учаснику колективу контролювати свою мову, і обов'язково записувати у спеціально призначений для цього записник різноманітні мовні порушення (неправильний словесний наголос, діалектні слова, суржик, випадання звуків при швидкій мові чи при надто уповільненій тощо).

У колективі корисно учасників згрупувати попарно, щоб кожен слідував не лише за своєю мовою, а й за мовою іншого. Це допоможе кожному перевірити, чи не залишаються які-небудь помилки розмовляючого ненаголошеними для них.

Режисер-педагог, у свою чергу, повинен також слідувати за мовою дітей і тактовно виправляти, пояснюючи в чому полягає недолік, не нотаціями, а конкретними прикладами, переконливими аргументами.

Можна, наприклад, запропонувати знайти у шкільних підручниках афоризми відомих класиків української літератури про красу і багатство мови.

Організувати „мовний контроль”.

На кожному занятті, репетиції призначати „контролера”, який має слідувати за мовою учасників колективу, записуючи „оригінал”, а поруч записувати свій варіант, тобто як має бути правильно промовлено те чи інше слово.

Корисно час від часу організувати прослуховування у грамзапису виступи акторів чи в ефірі радіопередачі національного радіо.

Діти повинні спробувати досягнути багатства інтонаційних барв, зрозуміти у якому місці носа, глотки, рота, лоба, потилиці концентрується звук. Ця інформація буде допомагати їм розвивати тембральне забарвлення голосу, розвивати уяву (слухову і зорову).

Голос дітей, що займаються у театральному колективі повинен бути здоровим, голосним, дзвінким та виразним. Голос і дихання складають нерозривну єдність.

Дихання – це енергія підживлення голосу.

Діти, маючи від народження реберно-діафрагмове дихання, до 6-7 років втрачають його. Воно поступово переміщується вгору. Далі неправильне сидіння за партою при виконанні уроків, різні порушення

постави дуже помітно пригнічує роботу нижньореберних м'язів і м'язів живота. Школярі у переважній більшості починають користуватися верхнім(ключичним) диханням, постійне користування яким є досить шкідливим для здоров'я.

У наші дні голоси дітей формуються у досить неблагозвучному середовищі. Мову дітей перебиває шумовий бар'єр у дитячих садках, на шкільних перервах. Шкідливими є шкільні вечори з крикливим декламуванням тексту, конкурси читців, вечори у колі рідних, де голоси усіх зливаються з багатогодинними радіо і телепередачами, ще магнітофонні записи, музична апаратура з потужністю авіаmotorів, хрипи, фальцети зірок естради і рокруп, наслідування їх співу – чим далі від природного голосового звучання, тим престижніше.

В результаті у більшості дітей голоси стають крикливими, агресивними, зникає потреба слухати чи чути іншу людину. Так зростає кількість неблагозвучних, і навіть зірваних голосів. Це є особливо характерним для активних дітей. Соромязливі діти від звукових перевантажень втомлюються. У них відбувається свого роду „отруєння” шумом. Голоси їх стають слабкими й безбарвними.

У театральному колективі є можливість попрацювати над диханням і звукоутворенням кожного учасника.

Диханню треба повернути його природну глибину, оживити роботу нижніх ребер і м'язів живота. Голос треба „нагодувати” диханням і підключити до роботи головний і грудний резонатори.

Робота над органікою існування дітей у творчому матеріалі має проводитись за таких умов: правильне проживання змісту тексту, мязова свобода, творчий спокій, вірно організована на сцені і в залі взаємодія, яка повинна робудити природу дитини, гармонію думки, почуттів, і створити гармонію психофізіологічних процесів.

Якщо цей шлях не дає бажаного результату, тоді потрібно у формі вправ, етюдів включати в творчий процес більш активні форми впливу на дихання і голос.

У їх основі повинні бути уже згадувані принципи дієвої активності опосередкованого впливу та комплексних тренувань.

Можуть бути використані, наприклад, вправи з такими завданнями: поклич маму з сусідньої кімнати, з коридору, з вулиці(розвиває дієву активність).

Для розвитку сили і польотності голосу можна використовувати українські заклички(Сонечко, сонечко! Визирни в віконечко...).

Вправа „Рубання дров”(для активізації життя тіла) робить

інтенсивним вдих і видих, різке присідання активізує роботу м'язів живота, забезпечує активний видих.

Вправа „Карасі на сковорідці”.

Підстрибування сидячих на стільцеві, при одночасній вимові звуку „А” з'єднує глибоке дихання з голосом.

Вправа „Запах”.

За принципом опосередкованого впливу уявити, що вдихаєш запах улюбленої квітки, свіжоскошеного сіна, спеченої картоплі тощо.

Педагогові треба слідкувати за тим, щоб діти не брали великий запас повітря в легені, що призводило б до надмірного розширення грудної клітки. Міжреберні м'язи живота повинні бути пружними, еластичними.

Головною метою вправ повинно стати поєднання активного реберно-діафрагмового видиху з вимовою звуків. Звукосполучення, тексти можуть бути різноманітними. Використовувати їх треба обов'язково у ігровій ситуації, відповідно до норм голосомовного тренінгу. Вправи виконуються на середніх розмовних нотах, природнім тембром, на голосності, яка задається умовами гри. Розширювати діапазон у тренінгу можна лише після того, коли дзвінками і виразними стають середні ноти.

Голосовим тренінгом можуть займатися діти різного віку, але варто пам'ятати, що в 11-14 років у дівчаток, а в 13-14 років у хлопчиків настає період мутації(він може трохи змінюватись у кожному конкретному випадку). Це роки інтенсивного статевого розвитку, під час якого і голосовий апарат змінюється з дитячого на дорослий. Голосові зв'язки, гортань, інтенсивно ростуть, посилюється гормональний обмін.

У мутаційний період заняття потрібно вести в особливому режимі, щоб не перенавантажувати голос. Педагог визначає ноти для тренінгу, слідкує за зміною цих нот, дуже обережно починає розширювати нову ділянку голосу вгору і вниз.

У житті голосні і приголосні звуки, з яких складається наша мова, дуже „строкаті”. Часто вони промовляються „в ніс”, при глотковому зажимі; при зімкнених зубах.

Дуже неоднорідні звуки мови і за своєю енергією. Активний видих повітря на різних голосних і приголосних міняється: миттєві спалахи (взривні – н, т, к), подовжені, плавні звуки(на голосних, щіленних), різноманітні їх комбінації (голосний – взривний, щілинний – взривний – голосний).

Дихальні „спалахи”, „розтяжки”, спостерігаються у розважливій мові дітей. У експресивному стані починаються, так звані „дихальні бурі”.

Слово на сцені повинно бути дзвінком і загальнобійким. Воно стане таким, якщо серед голосних не буде сильних і слабких звуків, якщо їх енергію вирівняти.

Для цього і голосні, і приголосні треба примусити резонувати в одному місці – біля твердого піднебіння. Навіть губні і зубогубні треба підтягнути туди (ніби друкуючи на машинці під диктовку).

Треба не забувати, що усі вправи дикційного тренінгу необхідно виконувати на змішаному реберно-діафрагмовому диханні у середньому регістрі. Для приголосних звуків треба енергійний, активний вдих: повітря вдихається носом глибоко, заповнюючи легені і діафрагму, яка підтримується напруженими м'язами живота. Коли м'язи починають активно скорочуватись під впливом імпульсів з головного мозку, то повітря енергійно видихається через глотку назовні. Тому глотку треба залишати широкою і вільною. У ній не повинно виникати ніякого „кляцання” звуків.

Допомагають у роботі з приголосними вправи спортивного характеру. Удари ногою по футбольному м'ячу, гра у волейбол, плавальні рухи, їзда (етюдно) на конях разом із вимовою приголосних звуків наповнюють їх енергією, так як активність тіла передається органам дихання і мови. Крім того, вправи такого тону створюють на заняттях хорошу робочу атмосферу.

Приголосні вимагають до себе уваги тому, що складні для вимови, і тому, що саме від них залежить виразність, розбірливість мови, її загальнобійність.

Оволодіти якісним звучанням мови з однієї сторони, і вмінням трансформувати його, передаючи внутрішній настрій виконавця художнього тексту чи ролі, можуть допомогти мовні ігри.

Використовуючи в етюдах, запропоновані обставини в епізодах, вправах, на репетиціях уривків чи вистав, можна позбутися різних проблем, пов'язаних з диханням, дикцією та звучанням голосу. Педагогу під силу відучити „дихати ключицями” (користуватись ключичним; верхнім диханням), і показати, як треба „дихати животом” (допомогою діафрагми).

У процесі творчої роботи дитині можна допомогти позбутися шкідливої звички дихати часто, поверхнево, привчаючи до глибокого дихання. Глибина дихання залежить не від уміння вдихати

максимальну кількість повітря, а від навичку раціонально використовувати природній, мимовільний вдих, який регулюється видихом.

Керівник повинен допомогти дітям відвикнути від надмірного підсилення звуку, вимагаючи промовляти слова голосно, але не крикливо, без напруження.

Практикувати треба етюди і тренінги для виховання дикції. Виконання дикційних вправ повинно мати творчий, ігровий характер, і мати при цьому художнє значення.

Наприклад, учаснику колективу, який не досить чітко вимовляє шиплячі звуки, можна запропонувати таку тренувальну вправу зі скоромовкою – Тихо, миші – кіт на даху, вимагаючи нормативного звучання зверху – ш - , а зміст скоромовки, темп і голосність її звучання обумовити конкретними запропонованими обставинами.

Наприклад, в умовах військової гри, ці слова означають: „Обережно! Наближається ворог!”. Їх можна промовляти голосно і повільно, щоб не викликати підозри, якби попереджаючи друзів, а можна – тихо і швидко, щоб стигнути їм сказати раніше, перш ніж ворог підійде ближче і зможе помітити щось підозріле для себе.

Основна мета – засвоєння навичок акторської майстерності – уваги, гостроти сприйняття ситуації, фізичної дії. А дикційне завдання буде доповнюючим.

З молодшими учасниками колективу, які мають який-небудь недолік мови, бажано проводити індивідуальну роботу у окремо відведені для цього години чи після закінчення колективних занять.

Чим молодші діти, тим вони менше здатні самостійно ліквідувати свій мовний недолік. Старшим(7-9 клас) можна давати конкретні завдання, і лише час від часу контролювати їх самостійну роботу.

Досягнувши правильного виконання вправ учнями, що мали недоліки звуку вимови, керівник може доручити їм провести знайомі для них вправи з іншими учасниками колективу, щоб мати можливість час від часу використовувати їх з різними групами або усім колективом для розминки, відпочинку, мобілізації уваги при зміні характеру творчої роботи.

Рекомендована література.

1. Плоткин М.В. Художественно-педагогические особенности начального этапа деятельности подросткового театрального коллектива:

Сборник статей. – Л: ЛГИК им. Н.К.Крупской, 1989.

2. Рождественская В.П. Речевое воспитание детей и подростков в театральных и чтецких коллективах: - Л: ЛГИК им. Н.К.Крупской, 1989.

3. Рубина Ю.И. и др. Театральная самодеятельность школьников. Основы педагогического руководства. – М: Искусство, 1983.

4. Степанець Л.І. Навчально-мовленнєва діяльність підлітків в аматорському театрі; - Рівне, РДГУ, 2002.

5. Театр у школі: Збірник статей. – К, Мистецтво, 1990.

## **Тема: Методика роботи над виправленням мовних недоліків студійців. Методика проведення вправ для усунення недоліків звуко вимови.**

Мовна культура як у житті, так і у творах літературних і у сценічній мові однакова важлива. Людина культурна чітко і правильно висловлює думки, виявляє почуття.

Художня література, театральне мистецтво були, є й будуть активним джерелом духовного збагачення національної культури. Висока культурна місія театру, естради, кіно, радіо й телебачення у галузі мови очевидна. Актор, режисер, диктор повинні зразково володіти літературною мовою, вільною від недоліків та помилок.

Висока культура рідної мови у житті й на сцені має бути органічною, увійти в плоть і кров, стати необхідною і звичною для актора. Режисер повинен бути авторитетом у питаннях культури мови, особисто відповідати за її високий рівень на сцені і в разі потреби кваліфіковано допомагати акторам.

Актори й режисери українського національного театру, як правило, вільно володіють поряд з українською також російською мовою. Це ж спостереження і у аматорських театральних колективах, студіях художнього слова.

У побутовій розмовній українській мові близькість до російської мови нерідко виявляється в русизмах у лексиці та вимові. Так само й російська народорозмовна мова в Україні нерідко забарвлюється українським акцентом у вимові; окремими українськими в лексиці.

Між літературною мовою і побутовим розмовним мовленням

існують складні взаємозв'язки. Літературна мова має постійний вплив на говори української мови у напрямку наближення їх рис до літературних норм. У свою чергу вона збагачується певною мірою за рахунок говорів. Українська мова має три групи говорів:

1. Північний.

2. Південно-західний.

3. Південно-східний.

На сході України північні говори межують з говорами російської мови, на півночі – із білоруською, на заході – з польською. Вони поширені на території і північної частини Київської, Волинської, Рівненської, Житомирської областей.

Північні говори складаються зі східно-поліських, середньо-поліських, західно-поліських.

На сході південно-західна діалектична група межує з південно-східними говорами, на півночі з північними, на заході із говорами польської, словацької, румунської, угорської мов. Вони охоплюють Закарпатську, Івано-Франківську області і Львів, Чернігів, Хмельницький, Тернопіль, північно-західну частину Одеської й південно-західну частину Київської області.

Південно-західні говори складаються з таких говорів: закарпатського, гуцульського, лемківського, волинського, подільського, покутсько-буковинського.

Характерні особливості цих говорів:

1. Втрата дзвінкої вимови приголосних у кінці слова (сат, рас тощо).

2. Звук –р- твердий, після якого інколи виступає звук –й-(бурак, бурйак тощо).

3. Закінчення –оу-, -еу- в іменниках жіночого роду в орудному відмінку (ногоу, рукоу тощо).

4. Твердий –т- у дієслівних закінченнях (робит, носит, або робіт, носіт).

До лексичних змін можна, віднести такі особливості регіональної вимови: токла – згода, майва – прапор, наньо – батько, жалива – кропива, стебка – комора, веселик – журавель, кубло – гніздо тощо.

Найпоширенішими є зміни літературного наголосу у дієсловах: була замість була, везла – везла, несла – несла тощо.

Південно-східна діалектна група поділяється на середньо-



наддніпрянські, слобожанські, східно-полтавські, нижньо-наддніпрянські, донецькі говори.

У цьому регіоні широко побутує суржик.

Слово „суржик” давно відоме в Україні, насамперед у леменарстві. Суржи́ком називали мішанину зерна – жита, пшениці, ячменю, вівса, а також муку з такого зерна; це були не першосортне зерно та низького сорту мука.

Сьогодні слово „суржик” почали вживати і в ширшому розумінні – як наявність zdeградованого, убогого духовного світу людини, її відірваність від рідного, як назву для мішанини залишків давнього, батьківського, з тим чужим, що нівелює особистість, національно-мовну свідомість.

Мішаниною двох мов – української або російської – говорить частина населення України, хоч загально визнано, що користуватись сумішшю з двох мов – це одне з найтривожніших явищ загальнопедагогічного характеру. Скалічена мова отуплює людину, зводить її мислення до примітива. Адже мова виражає не тільки думку. Слово стимулює свідомість, підпорядковує її собі, формує.

Виховувати в собі повагу до мови, якою розмовляєш, - це, передусім, шанувати себе, виявляти повагу до народу, його історії, культури. Це – дисциплінувати мислення і волю, тренувати пам'ять.

Треба знати, що народна мова є першоелементом словесної творчості. Працюючи над літературними, драматичними творами режисери, актори повинні органічно відчувати нерозривність живого звуку з трьома компонентами сценічної словесної дії:

1. Звучанням розмовної мови в житті.
2. Образним відтворенням мови в художній літературі.
3. Виразністю звучання слова і голосу актора на сцені.

Важливою особливістю художньої мови є її здатність однаково впливати і на думку, і на почуття. Досягти творчого успіху неможливо, якщо виконавець не володіє звуковими барвами інтонацій, розмаїтістю барв, ритмів, тембрів живої розмовної мови. Донині не втратили свого значення мудрі слова К.С.Станіславського „Актор повинен вміти говорити”.

Отже, найперша професійна задача перед діячами театру – це виховувати культуру української мови, в першу чергу, мови не лише як засобу спілкування, а й як природного резерву інформації про світ, рідний край, звичаї народу, обряди.

Необхідно вивчити правила орфоєпії.

Орфоєпія є ділянкою лінгвістики, що вивчає і визначає закономірні риси нормативно-правильної вимови будь-якої національної літературної мови на певному історичному етапі її розвитку. Орфоєпія охоплює акустичні та артикуляційні компоненти правильної вимови голосних і приголосних звуків у їх сполученнях(у словах, фразах), включаючи також вимовну сторону словесного наголосу й інтонації.

Серед найбільш поширеніших є такі правила:

1. Голосні фонем(фонема – найпростіший, неподільний звук мовлення, за допомогою якого творяться й розрізняються слова та їх форми, наприклад, бак, бик, бук) виразно звучать під наголосом. Відносно повнозвучна вимова ненаголошених голосних(крім Е,И) – одна з важливих фонетичних рис української мови. У ній майже повністю відсутня редуція, тобто скорочення або впадання голосних, як це буває в російській мові. Голосні А, О, І вимовляються однаково в усіх позиціях слова. Голосні Е, И чітко розрізняються між собою тільки в наголошеній позиції. Голосний – Е виразно вимовляється тільки в наголошеній позиції(день, горобець) та на початку слова(єпоха, електрика). Ненаголошений –Е- вимовляється з наближенням до голосного –И-; (село, верба, несуч). Голосний –И- в ненаголошеному складі наближається до –Е-: живе, тихесеньке). У ненаголошених складах на місці букви –Є- звучить при жвавому темпі мови позиційний відтінок –ЙЄ-: поїдинок. У деяких словах на початку слова вимовляється тільки голосна фонема –у-, в інших – тільки нескладовий голосний –у-, позначуваний на письмі буквою –В- наприклад: вплив, втіха, вимовляється (у)пли(у), (у)тіха тощо.

2. Характерною фонетичною рисою, властивою вимові приголосних в українській дітеї; є збереження дзвінкості приголосних шумних – Б, Г, Ч, Д, Ж, ДЖ, ДЗ, З, а тим більше сонорних – В, Й, Л, М, Н, Р в усіх позиціях у слові. Не втрачають дзвінкості шумні приголосні в кінці слова: дуб, віз; в середині слова перед глухими приголосними: рибка, лізти тощо. Оглушення дзвінкого приголосного в кінці слова та перед глухими приголосними українській мові не властиве. Однієї з важливих фонетичних рис української мови є ствердіння приголосних перед –Е-: день, село, берег. Лише в небагатьох випадках, а саме, у таких словах перед –Є- вимовляються приголосні м'яко: (Нб, Тб): синє, житнє, третє. Не пом'якшуються приголосні перед наступним сполучником: світ і тїнь. У ряді слів на місці букви –Г- слід вимовити(Г): гніт (пригнічення), але гніт (у

лампі), грати (гратися), але грати (залізна огорожа). Приголосні – Б, В, П, Р, не пом'якшуючись перед йотованими вимовляються твердо: бю, пю, піря і т.д. Шиплячі – Ж, Ч, Ш, ДЖ вимовляються твердо(особливо –Ч-): біжить, чоботи, джерело. Шиплячі дещо пом'якшуються перед голосними: жінка, шість, щіпчки і т.д. Африкати – ДЖ, ДЗ, Ц, Ч вимовляються як один неподільний звук. Приголосний –Р- в українській мові постійно твердий у кінці слова і складу(вір, лікар, верба). На початку слова –Р- може бути і твердий і м'який: ранок, рядно і т.д. Звукосполучення –ХВ- завжди вимовляються чітко, як два звуки: хвиля, хвіст. Губний приголосний –Ф- в українській літературній мові вживається тільки в словах іншомовного походження(фарба, фігура, факт) та в деяких українських словах звуконаслідуваного характеру (фуркати, фукати). Звук –Ц- в кінці слова завжди вимовляється пом'якшений: олівець, хлопець. Глухі приголосні вимовляються як парні дзвінки. Це фонетичне явище уподібнення або асиміляцією. Розподібнення відбувається, коли перший із сусідніх звуків заміщується у вимові іншим.

Гарна вимова – це перш за все правильно наголошене слово.

Словесний наголос в українській мові несталий, може надати на будь-який склад у слові і цим ускладнює орфоєпію.

До часто вживаних помилок мовлення належать наголошувати числівникові форми: одинадцять, чотирнадцять, п'ятнадцятиріччя, дві тисячі шостий рік і т.д.

Багато помилок випадає при наголошенні імен і прізвищ іншомовного походження.

Читець, актор, режисер повинен прагнути бездоганно володіти правилами словесного літературного та діалектного наголосу.

У студіях художнього слова для оволодіння правилами вимови фонетичного і лексичного характеру треба практикувати мовні вправи, де будуть підібрані спеціальні тексти, які б дали можливість сконцентрувати увагу на тому чи іншому недоліку, запам'ятати правильність вживання.

Далі при роботі з художніми текстами (бажано, щоб у них було мало, або зовсім відсутні діалектні слова) вести постійний контроль за орфоєпією, словесним наголосом та діалектною вимовою.

Корисно практикувати мовні діалоги на різні побутові сюжети, читати прислів'я, приказки, вірші, невеликі художні тексти.

Сцена вимагає чіткої, виразної вимови звуків. У вимові звуки бувають складними навіть в побутовому мовленні, на сцені їх вимова

має бути максимально точною в усіх позиціях слова(на початку, в середині, в кінці).

До найбільше поширених вад звуковимови належать вимова шиплячих звуків – Ч, Ш, Щ, свистячих – С, З, Ц, звуків – Р і Л.

Робота над звуковою культурою мови охоплює не тільки виховання чистої, правильної вимови, ясної дикції, а й виховання і розвинення фонематичного сприймання мови.

Основна задача педагога – знайти оптимальні способи корекції, найкращі методи подолання старого навику за умови оволодіти новим. Як закон, у роботі при вихованні правильної звуковимови існує принцип – правильний навик, правильні артикуляційні рухи дають можливість позбутися, викоринити неправильні.

Поетапність у формуванні навиків, має визначену градацію:

1. Пояснення простої мовної задачі і показ правильної артикуляції звуку.

2. Повторення артикуляційних вправ за викладачем.

3. Самостійний повтор вправ перед дзеркалом при правильному положенні мовних органів. Закріплення вправ багато разовим повтором або автоматизація правильної вимови.

4. Диференціація подібних звуків і розвинення навичок звукового аналізу.

При автоматизації правильної вимови треба спочатку вдосконалити артикуляцію ізольованих звуків, далі слів, і, нарешті, окремих речень. До кожного наступного виду вправ треба переходити лише після засвоєння попереднього виду. Далі можна реконструювати артикуляційні вправи, які виконуються в різних умовах і ситуаціях з поставленою метою, а потім поради перейти з одного вірного артикуляційного руху до іншого.

Ця схема має досить жорсткий режим роботи. Засвоєними можна вважати навички тільки тоді, коли в „умінні” є свобода, вільне, усвідомлене оволодіння артикуляційним рухом і переконаність в його правильному звучанні.

Після виправлення мовного недоліку треба ще довго стежити за вимовою учня і поправляти його, але робити це тактовно, „не травмуючи” людини. Коли учень починає вільно користуватися поставленими звуком, роботу над вимовою дефектних звуків можна вважати закінченою. Такий принцип роботи допомагає позбутися мовних недоліків неорганічного походження, і, частково, органічного походження, тих, що підлягають виправленню після комплексу

логопедичних вправ. Недоліки вимови органічного походження, які неможливо повністю ліквідувати в процесі занять, потребують медичного втручання, це може бути операція під язикової перетинки, застосування спеціального пристрою для виправлення зубів, використання спеціальних зондів для надання правильного положення язика при вимові тих чи інших звуків.

#### Недоліки вимови.

#### Міжзубна(шепелява) вимова.

Кінчик язика просувається між верхніми і нижніми зубами і звук утворюється не досить свистячий.

#### Призубна вимова.

Кінчик язика впирається в передні зуби, створюючи перепону для видихуваного повітря. Замість звуків –С-, -З-, -Ц- вимовляється –Т- або –Д-(тороха – сорока, дамок – замок, тегла – цегла).

#### Шипляча вимова.

Кінчик язика трохи висунутий і відсунутий від нижніх зубів, а середня частина від нижніх зубів, а середня частина стінки язика піднята до твердого піднебіння. Утворюються пом'якшені звуки –Ш-, -Ж-, -Ч (шорока – сорока, тямок – замок, чегля – цегла).

#### Бокова вимова.

Бокові краї язика не притиснуті до верхніх кутніх зубів. Повітря проходить по бокових краях язика. Замість свистячих чується хлюпаючий звук –хль- або –гль-(хльорка-сорока, глялоок – замок).

#### Губно-зубна вимова.

Нижня губа наближається до верхніх різців, в результаті чого чується щось середнє між звуками –Ф- і –С-, або –Ф- і –З-(фсанка-шапка, автобуфс – автобус).

Оволодіваючи навиками щодо виправлення мовних недоліків щодо виправлення мовних недоліків у слові, фразі, віршованих і прозових текстах, учневі необхідно виховувати в собі „відчуття слова”.

Для цього він повинен навчитися:

1. Відчувати довжину слів(довгі, середні, короткі).
2. Відчувати ритмічну побудову слова(кількість складів у слові, наголошені і ненаголошені склади, співвідношення між ними).
3. Відчувати звуковий склад, тобто довжину кожного звуку, що утворює слово.
4. Відчувати інтенсивність звучання кожного голосного і приголосного, які входять у слово.

5. Відчувати дзвінкість і глухість приголосних у словах і фразах.
6. Аналізувати якість звучання голосних і приголосних при зміні сили голосу, висоти, швидкості, тембральної забарвленості мови.

7. Відчувати „далекобійність”, просторову активність голосних і приголосних.

8. Настроювати звуковий акорд слова при будь-якій якості: висоті, темпі, тембрі, гнучкості голосу.

9. Відчувати звуки мови як засіб художньої виразності.

Оволодівши цими навиками, можна перевірити свої знання на практиці у студії художнього слова чи аматорському театральному колективі.

#### Рекомендована література

1. Жильцова О.Л. Виховання правильної вимови у дітей старшого дошкільного віку – К: Радянська школа, 1981.
2. Колякова Г.В. Исправление речевых недостатков. – М: ЛГИК, 1974.
3. Степанець Л.І. Техніка сценічної мови. – Рівне, РДГУ, 2004.
4. Фомичева М.Ф. Воспитание у детей правильного произношения. – М: Просвещение, 1989.

## Тема: **Методика роботи над літературно-музичною композицією**

***Етапи роботи над композицією (обґрунтування теми композиції: ідейно-дійовий аналіз; творчий задум втілення і допоміжні засоби виразності)***  
***Принципи створення сценарію композиції; монтаж текстів, побудова твору, види композицій. Методика роботи над композицією студента-асистента.***

Композиція(лат. compositio – побудова, складання, поєднання, створення) – побудова твору, доцільне поєднання всіх його складових у художньо-естетичну цілісність, зумовлену логікою зображеного світу, задумами письменника, нормами обраного жанру.

Літературна композиція – найдавніший вид мистецтва художнього слова. Літературна композиція – „це озвучена література”. Це твір створений режисером або актором з літературних,

публіцистичних або поетичних творів, використаних повністю або частково.

Розуміння слова „монтаж”, у сфері мистецтва, відомий кінорежисер Всеволод Пудовкін визначив так: „Монтаж – це основний прийом у кінематографії – викладання цілої картини із окремих кусків, елементів, коли викидається усе зайве і залишається основне, вагоме”.

Основою монтажу в мистецтві художнього читання є вміння режисера так з’єднати „куски” художнього чи публіцистичного тексту, щоб глядач зрозумів і уявив безперервну дію того, про що розповідає виконавець.

### **Принципи створення сценарію композиції.**

Композиція може розкривати той чи інший сюжет (випадок, ситуацію з життя однієї людини чи групи людей). Така композиція називається сюжетною. Безсюжетна композиція побудована на основі низки аргументів, і передбачає обговорення певної проблеми з глядачем.

Автором і головною дійовою особою в такій композиції стає сам виконавець, який висловлює свої судження, аргументи до фактів дійсності про які розповідає.

Виконавець, він же і укладач композиції, повинен володіти режисерськими навичками монтажування, тобто, уміти з’єднати різні частини тексту в одне ціле як монолог-роздум на тему.

Теми і жанри таких композицій можуть бути філософські, громадянські, героїко-публіцистичні, морально-етичні. Театральність цих жанрів полягає у видовищності розвитку думки виконавця, у наочності інтелектуальних міркувань, уявлень, догадок, доказів. Їх джерело-поезія, проза, листи, літературно-публіцистичні статті.

Розповідь ведеться на основі елементів з акторської майстерності. Завдання автора-виконавця – вести глядача до розв’язки, не втрачаючи того сценічного образу, який він обрав для виконання композиції.

Крім літературної композиції (читецької, літературно-музичної) та монтажів існують ще такі жанрові різновиди: літературний, поетичний театр, монотеатр, театр для двох акторів.

Літературна композиція будується на основі твору автора і в чітких вимогах до його стильових словесних формул.

Керівник студії художнього слова повинен знати творчі можливості своїх студійців перш, ніж самому пропонувати чи брати в роботу літературний твір, який, наприклад сподобався студійцеві.

Щоб виявити потенційні можливості майбутнього виконавця можна спільно обговорити ряд питань, а саме: у чому полягає авторський задум, зробивши для цього ідейно-дійовий аналіз тексту; для якої аудиторії може бути цікавою визначена тема, ідея тощо.

Літературна композиція повинна бути розрахована на 5-10 хвилин виконання на сцені. Враховуючи це, при опрацюванні тексту необхідно звертати увагу на найбільш вагомні події, а також на описові уривки, на філософські роздуми, які зустрічаються у тексті, так як у їх змісті також може міститися дуже важлива інформація.

В основі літературної композиції – оповідання, повісті, романи.

Коли обрано для побудови літературної композиції уривок з роману, то найперше, треба зайти кульмінаційний момент, далі відібрати експозиційний момент, далі відібрати експозиційну частину, і нарешті, визначившись із розв’язкою, знайти той текст у кінці окремої частини твору, чи у завершальних рядках цілого твору.

Виконавець літературної композиції має постати у ролі виразника ідей, роздумів автора обраного твору. Його задача, композиційно поєднавши усі „куски” тексту, опираючись на визначені тему, ідею, надзавдання на основі авторського задуму, точно, виразно, емоційно донести текст до глядача.

Якщо в літературних композиціях викладення матеріалу здійснюється на основі одного прозового твору, де композиційна побудова вже визначена автором твору, то в поетичних композиціях і монтажах режисер-виконавець сам компонує різні поетичні тексти, для того, щоб створити єдину картину бачення глядачем події, людини з її роздумами, переживаннями, мріями тощо.

Принципи і методи логічної побудови матеріалу, дуже допомагають у процесі монтажного скріплювання текстів поетичних творів одного чи декількох авторів за обраною темою.

### **Історичний(хронологічний) принцип.**

У поетичних композиціях і монтажах дотримання цього принципу допомагає хронологічно вибудувати факти та події з життя героїв творів. Суть історичного принципу полягає в тому, що без однієї події не може відбутися інша.

### **Просторовий принцип.**

Цей принцип характеризується використанням творів поетів різних країн світу будь-яких літературних напрямків і періодів.

### **Принцип повторення.**

Принцип повтору окремих поетичних рядків, які можуть бути

наприклад, лейтмотивом у любовній ліриці, чи громадянською позицією. Повтор підкреслює важливість думки, яка закладена у тексті, проблеми, яку необхідно вирішувати.

#### Ступеневий метод.

Цей метод характеризується послідовністю розкриття теми у процесі виконання композиції.

Суть методу полягає у створенні ланцюжка подій, бачень, спостережень від їх початку до логічного завершення, яке можна послідувати за текстом.

#### Концентричний метод.

Цей метод передбачає компонування тексту(проза, поезія, пісні), у змісті якого концентрується увага на головній думці, яка лежить в основі виконавської ідеї.

#### Метод контрасту.

При компонуванні віршів, різних за стилями, віршованим розміром, де відбувається зміна ритмомелодики, або ж використовуються і прозові тексти, матеріал треба зєднувати, користуючись методом контрасту, слідкуючи, щоб не було порушено зміст і форму тексту.

#### Метод аналогії.

Метод аналогії(або паралелі) використовується тоді, коли з'єднуються матеріал, подібний між собою у якому-небудь одному чи декількох співвідношеннях. Це може бути використання листів другорядного у композиції персонажа, чи вставка окремих діалогів, або ж розгорнута репліка. Виконавець має право включити у композицію ці вставки, мотивуючи, що зміст цих аналогій допоможе йому точніше розкрити і донести до глядача ідею.

#### Дедуктивний метод.

Компонування матеріалу у даному випадку відбувається за принципом: від загального – до конкретного.

#### Індуктивний метод.

В основі цього метода – компонування тексту відбувається від конкретних подій, і положень до загальної проблеми.

#### Етапи роботи над композицією.

##### Обґрунтування теми.

Творча робота читця починається з вибору творів для створення режисерської експлікації(послідовний, детальний план роботи від вибору до втілення).

Крім обов'язкових вимог ідейності та художньої ваги творів,

читець повинен подумати про придатність виконання цих творів, враховуючи те, чи буде зрозумілим для глядацької аудиторії зміст тексту. Глядач повинен зрозуміти думку з тією швидкістю, з якою пропонує йому читець.

Необхідно, щоб у творі чи уривках із творів була закінчена думка, щоб вдало послідовно був скомпонований текст.

Особливо уважним треба бути при складанні безсюжетних композицій, вдаючись до узагальнення подій, глибокого аналізу тексту, щоб виокремити з нього в логічній послідовності усе необхідне для спілкування з глядачем.

Твори сюжетні, тобто ті, які передбачають за змістом зміну подій почуттів, легкі і при складанні режисерської експлікації, і у процесі виконання композиції:

При відборі літературного матеріалу обов'язково повинні враховуватись індивідуальні особливості виконавця (вік, інтелектуальний рівень, темперамент, голосові дані, зовнішній вигляд).

„Творче передбачення” допоможе читцеві до фантазувати запропоновані у творах події, почуття ліричного героя. Усе це дасть йому можливість користуючись засобами художнього слова, передати текст більш виразніше, емоційніше.

Мотивуючи вибір літературного матеріалу, необхідно визначити на яку тему, чи до якої дати готується композиція. Виходячи з цього треба точно сформулювати ідею і надзавдання, для того щоб розкриття тієї чи іншої теми було цікавим для глядача.

##### Ідейно-дійовий і виконавський аналіз.

Розкриття і донесення до глядача передбачає літературознавчий, ідейно-дійовий аналіз авторського тексту, а саме: визначення теми, ідеї, характеристика персонажів прозових творів, образу ліричного героя у поезії, розкриття їх думок, почуттів, настрою тощо.

Для виконання цієї творчої задачі читцеві треба поставити себе на місце автора, перетворити чужу розповідь, у якби свої власні спогади.

Водночас читцеві треба заглибитись у пізнання історичного періоду, яким датується твір, в історію його написання; на основі автобіографічних даних зрозуміти який був у автора світогляд, як він оцінював події, якою є трактовка образів, створених ним у творі, враховуючи стильові особливості кожного, автора.

Виконавський аналіз – це узагальнення і систематизація даних ідейно-дійового аналізу та створення на їх основі індивідуального

плану втілення композиції на сцені.

Виконавський задум передбачає визначення: теми, ідеї, надзавдання, наскрізної дії, вибір образу оповідача, читця, актора(в залежності від жанру композиції).

Термін „жанр” (франц. genre – рід, вид) – вид літературного твору, що визначається для кожного роду літератури згідно з усталеною класифікацією літературних творів за різними типами їх поетичної структури.

Епос має такі жанри: казка, байка, епопея, оповідання, новела, повість, роман, нарис, художні мемуари.

Ліричні жанри – це пісня, сонет, елегія, епіграма.

Ліро-епічний жанр – це своєрідний літературний жанр, у якому гармонійно поєднуються зображальні засоби виразності, притаманні ліриці та епосу, в наслідок чого витворюються якісно нові сполуки (вірш, вірш у прозі, роман у віршах, ліро-епічна поема та ін.).

На основі ознайомлення із літературними жанрами можна конкретизувати жанри у контексті художнього слова на сцені. Це – проза, поезія, драма, художні мемуари.

В залежності від виконання(мається на увазі читецька і акторська позиція) літературні композиції і монтажі бувають таких жанрів: літературна, літературно-публіцистична, вечір-портрет, літературно-публіцистичний, літературно-поетичний монтаж, моновистава.

Композиційною основою сценарію композиції є сюжет.

Поняття „сюжет” у різний час вкладався різний зміст. Спочатку сюжетом називали основний предмет зображення. В.І.Даль у „Тосковому словнику” визначає сюжет не тільки як „предмет і зміст”, але і як „зв’язку твору”. Пізніше сюжетними стали називати твори, які зображують логічно зв’язані між собою події.

Сюжетна композиція – це побудова, яка базується на смислового взаємозв’язку „фактів життя” і „фактів мистецтва”.

Сюжет – це ідейно-художня концепція автора, в якій він відображав життєві закономірності й зв’язки.

Безсюжетність говорить про те, що у автора немає концепції. Безсюжетний твір не може розкрити ці зв’язки і взаємовідношення. Просте поєднання фактів не вважається сюжетом. Автор повинен розтлумачити всі факти і знайти таке сюжетне рішення, яке б відображало смисл закладений у сценарії композиції. Тому метою подальшої роботи сценариста є утвердження авторської позиції через

художню організацію доказів. Сюжет повинен забезпечити динамічність словодії, яка повинна розвиватися за законами композиції: від експозиції, зав’язки, через наростання дії і кульмінацію до розв’язки. Найбільш раціональна побудова сюжету та, у якій більшу частину часу приділено наростанню дії і кульмінації. З кульмінацією повинна бути гранично зближена, стисла і виразна розв’язка. Це дозволить не знімати до самого фіналу напруженого загострення словодії і найбільш емоційно, ефективно впливати на слухача.

Конфлікт(лат. conflictus – зіткнення, сутичка) – зіткнення протилежних інтересів, поглядів, напруження і загострення суперечностей, що призводить до активних дій, ускладнень, боротьби, супроводжуваних складними колізіями.

У літературній композиції – це зіткнення, протилежність інтересів, думок, поглядів, почуттів, що матеріалізуються у боротьбі дійових осіб між собою та з силами природи, або у боротьбі дійових осіб(ліричні герої чи сильної особистості з самим собою, або зі світовими проблемами).

Конфлікти поділяються на головні і побічні (по відношенню до наскрізної дії – зовнішній і внутрішній конфлікт).

Виконавець композиції повинен визначати конфлікти у своїй творчій роботі, і якщо це головний конфлікт(авторська позиція – позиція читця), визначити такі складові елементи.

-зміст конфлікту(визначення боротьби як соціального явища);

-предмет конфлікту(визначення об’єкт боротьби між конфліктними силами).

-розвиток конфлікту, конфліктна ситуація як передумова виникнення боротьби читця, її початок та розвиток як безперервний двобій конфліктних сил. Кульмінація боротьби – завершення цієї боротьби;

-характер конфлікту – драматичний і характерний для композицій, монтажів, які насичені матеріалом де відбувається активна, оптимістична позиція читця щодо вирішення гострих конфліктних ситуацій політичного, морально-етичного, виховного характеру.

Побічні конфлікти, як правило, зустрічаємо у ліричних композиціях (інтимна лірика), філософських роздумах, тобто тоді, коли читець розкриває внутрішній конфлікт уявного ліричного героя.

У такому випадку, щоб був побічним кульмінаційний момент

читцеві, який буде створювати композицію необхідно у процесі роботи детально проаналізувати можливість уявної ситуації, суперечностей у процесі спілкування героїв, назрівання конфлікту між ними, і передбачити у тексті неминучість кульмінації в розвитку подій.

Конфлікт для читця є дуже важливим фактом. Від його розв'язання часто залежить виховний вплив твору на слухача. Власне, конфлікт дає змогу відчувати, яку позицію займає автор, на чиему він боці, а читцям допомагає передавати інтонацією ту чи іншу оцінку протидіючих сил, донести до слухачів свою позицію при розкритті конфлікту.

Тема (грецьк. *thema* – „те, що лежить в основі”) – коло подій, життєвих явищ, представлених у художньому творі у тісному зв'язку з проблемами, які з них постають і потребують осмислення.

У „Толковому словнику” В.І.Даля знаходимо це таке тлумачення терміну „тема – завдання, яке роз'яснюють, обговорюють”.

Отже, тема повинна бути розкрита, вирішена, тому для підсилення змісту даної операції до слова „завдання”.

Якщо „тему” розглядати як „завдання”, то сценарист повинен шукати шляхи для вирішення цього завдання.

При визначенні теми як глибоко осмисленого художнього матеріалу, тема неодмінно повинна бути взаємно пов'язаною з ідеєю, так як уже при самому відборі фактів прочитується світобачення і громадянська позиція автора.

Проблемний характер теми підкреслюється як автором, так і виконавцем уже в самому заголовку чи назві творчої роботи.

Ідея (грецьк. *idea* – першообраз) – провідна думка, вищий смисл, у якому художній твір переконує читача. Сукупність ідей твору складає його ідейний смисл.

Тобто, це головна мета і ставлення режисера композиції до сформованої ним, на основі літературного матеріалу, думки, поглядів на ту чи іншу проблему сучасності, а саме, яку ідею він схвалює, до чого закликає, на що вважає за необхідне звернути увагу глядача.

Розуміння та емоційне відчуття ідеї композиції – основа подальшої успішної роботи режисера-читця. Таким чином, тема й ідея літературної композиції, монтажу взаємопов'язані, взаємообумовлені та визначаються у процесі осмислення різних протиріч, постійної зміни подій, під час обдумування конфлікту, який фактично і породжує потребу в розв'язанні тієї чи іншої життєвої проблеми або проблеми сучасності.

Якщо автор сценарію може відповісти на питання – „про кого чи про що” буде іти мова у композиції, бо він дослідив лише зібраний для творчої роботи матеріал. Якщо ж сценаристу зрозуміло, „що він хоче сказати” цим матеріалом – він близький до вірного визначення теми. І коли читець прийняв рішення „чому він хоче говорити про ту чи іншу проблему”, і „для чого хоче озвучити свої думки стосовно ті розв'язання” глядачам, то тоді можна переходити безпосередньо до композиційної побудови майбутньої композиції.

Композиція(лат. *compositio* – побудова, складання, поєднання, створення) – побудова твору, доцільне поєднання усіх його складових у художньо-естетичну цілісність, зумовлену логікою зображеного світу, задумом письменника, нормами обраного жанру. Композиція виражає взаємозв'язок, взаємодію персонажів, сцен, епізодів, роздумів, способів зображення і компонування художнього твору(розповідь, опис, портрет, пейзаж, інтер'єр, монолог, полілог, репліка, римарка) і кутів зору суб'єктів твору(автора, оповідача, персонажів). Композиція забезпечує відповідність структури художнього твору задумові письменника.

Поняття „композиція” вживається не тільки у літературознавстві, а стосується усіх родів, видів і жанрів мистецтва.

Термін „композиція” прийшов у теорію драми з теорії живопису у ХІХ ст. Те, що зараз називають „композицією”, у Дідро називалось „план”.

Стверджуючи, що драма являє собою єдине ціле, Арістотель першим виділив у її побудові три основні моменти: „Початок – те, що не іде саме за другим у разі потреби, а навпаки, існує за ним, і проходить по закону природи дещо інакше. Кінець – це те, що саме по необхідності чи певній закономірності іде незмінно одне за другим, і після нього немає чогось іншого, а середина – те, що само іде за другим, а за ним друге”.

Отже, термін „композиція” можна сформулювати так: „Композиція – це система словесних дій, які у своїй єдності утворюють процес становлення розвитку подій, фактів, переживань ліричного героя у своїй логічній послідовності.

Читець експонує(буквально виставляє напоказ, показує) початок композиції. Це – експозиція.

Експозиція(лат. *expositio* – виклад, опис, пояснення) – висхідна частина сюжету художнього твору(літературної композиції), у якій стисло подаються ситуація, що логічно випереджає зав'язку, час і

місце дії, пояснюються наміри оповідача тощо.

Режисер композиції може звести експозицію обставин, характерів, взаємин у воєдино, або розчленувати їх.

Способи експонування бувають різними, але у будь-якому випадку повинні бути зведені до двох основних видів – прямої та опосередкованої експозиції.

У першому випадку задача режисера-читця полягає у тому, щоб ввести глядача в курс попередніх подій, ознайомити з героями вибраних творів(реальними чи уявними).

В опосередкованій композиції, де текстовий матеріал komponується поступово, експозиція складається з декількох послідовних подій, які часто бувають трохи завуальовані, і тим самим драматизують, інтригують розвиток і розкриття теми й ідеї.

Завдяки такій особливості у часовому вимірі така композиція може звучати 10-12 хвилин.

Виконання композиції при наявності прямої експозиції може тривати 3-5 хвилин.

Власне самій експозиції можна відвести 1 хвилину(пряма), і 2-3 хвилини (непряма чи опосередкована).

Зав'язка – елемент сюжету, вихідний момент у розвитку дії художнього твору. Вона, як правило, розпочинає основний конфлікт.

Зав'язку готує експозиція. Зав'язка реалізує можливості розкриття конфлікту, які у більшій чи меншій мірі уже закладені в експозиції.

Отже, експозиція і зав'язка постають як нерозривно злиті елементи початкового етапу побудови композиції.

Зав'язка – це свого роду „зачин”, який триває 2-3 хвилини(в залежності від обраної теми і підбірки текстового матеріалу).

Розвиток дії – самий складний і довготривалий(3-5хвилин) етап при побудові композиції. Він охоплює основну ділянку роботи, де події розгортаються у певній послідовності(чи міняються в залежності від обставин), можуть з'являються нові події, персонажі, які своїми діями ведуть до кульмінаційного моменту, бо в розвитку єдиної дії завжди існує межа, яка веде до рішучого повороту, після якого змінюються характер боротьби і близька розв'язка.

Кульмінація – це лінія загострення конфлікту, у який автор підводить глядача до утвердження ідеї твору. Тривалість звучання кульмінації як правило дуже швидка (декілька секунд).

Після кульмінаційного моменту напруження зразу не спадає, а

переходить у розв'язку (1-2 хвилини), від якої залежить донесення основної думки і задачі виступу, зокрема, читця.

Від того, наскільки йому вдасться донести інтонацією свою думку і виконати намічене надзавдання і залежатиме майстерне виконання композиції.

Отже, основним принципом побудови літературної композиції і монтажу є композиційна структура з такими співвідношеннями частин:

Експозиція = Розв'язці

Зав'язка = Кульмінації

Логічне читання тексту передбачає поступове заглиблення виконавця у сам текст і у власний творчий процес. Якщо на початку логічного аналізу тексту читець усвідомлює безпосередню логіку слів і словосполучень, то у подальшій роботі він поступово розкриває авторський задум, смисл і цільову спрямованість усієї скомпонованої композиції.

Серйозна логічна робота над текстом, на перший погляд, ніби затримує творчий процес, тому студенти завжди прагнуть швидше приступати до читання, насправді саме у цій діяльності найкраще виявляється аналітичний розум виконавця, він привчається більш уважніше ставитися до кожного слова, до думки автора.

Логічний аналіз потребує також вміння вірно розтавити граматичні й логічні паузи. Виявлення логічного центру, логічної і граматичної пауз допомагає студентам оволодіти логічною мелодією, відчувати початок і завершення думки. Особливе значення має психологічна пауза, яка графічно не позначається автором. Тим часом як логічна пауза механічно формує такти, цілі фрази, і тим допомагає з'ясувати їх зміст, психологічна пауза дає життя цій думці, фразі, такту, намагаючись передати їх підтекст. Якщо без логічної паузи мова безграмотна, то без психологічної вона позбавлена життя.

Логічна пауза пасивна, формальна, недійова, психологічна – неодмінно завжди активна, багата внутрішнім змістом.

Не менш важливе питання, яке виникає у початківців труднощі є розстановка логічних наголосів різної сили. Основне завдання тут – навчитися користуватися прийомами виділення головних слів за допомогою пауз або інтонації.

При роботі з поетичним текстом, де своєрідність структури вірша потребує використання короткої, але вкрай необхідної паузи. Вона допомагає зберегти форму вірша, його ритм, а отже, і логіку



віршованого тексту.

Звичайно, при логічному аналізі тексту встановити раз і назавжди дію тих чи інших правил неможливо. Слід лише звернути увагу на те, що таких правил логіки є чимало, і треба навчитися використовувати їх в усному мовленні та під час роботи над художнім твором.

Важливо, щоб читець відчув, як від його творчої роботи над логікою видозмінюються інтонаційне звучання твору і реакція глядачів на прочитане.

У житті ми ніколи нічого не говоримо просто так. Наші слова завжди на когось розраховані і несуть не просто свій зміст, а й ті думки, почуття, які хвилюють нас. І нам хочеться, щоб партнер, співрозмовник зрозумів, відчув це.

Отож, глибокий і правильний підтекст – це результат великої й копіткої роботи над текстом.

Без підтексту неможливо відшукати потрібну інтонацію, яка б зацікавила слухача, підкорила його увагу, почуття й уявлення. Адже слухач у звучному слові відкриває для себе величезне багатство думок, почуттів, втілених у тексті, які часто залишаються непізнаними.

В.І.Немирович-Данченко говорив своїм учням, що вони дали те, чого не можна одержати, читаючи текст на дивані, якраз тому, що кожен несе в цю розповідь свою артистичну глибоку індивідуальність, насичену якимись особливими виразними фарбами.

Підтекст включає в себе думки, почуття, бажання, певні суб'єктивні настрої й бажання. І якщо якийсь з цих компонентів не працюватиме, то не буде й підтексту.

Робота над підтекстом складна не лише тим, що необхідно розуміти, про що ти говориш, знати за чим і як живуть герої, вміти оцінювати їхні вчинки, а й тим, що будь-який підтекст слід донести до слухачів, виразити за допомогою інтонації.

Орфоепічні норми сприяють точному розумінню сказаного в усному мовному спілкуванні. Єдині норми літературної вимови, як і норми правопису, - свідчення мовної культури читця.

Відхилення від єдиних орфоепічних норм бувають двох видів: помилково замінюються у вимові одні фонемі іншими або зникають чи неправильно передаються відтінки фонем, їх позитивне значення у слові. Вимова тоді забарвлюється діалектними особливостями або зберігає відтінки, властиві засвоєній з дитинства іншій(російська) мові, набуває іншомовного акценту, іншої артикуляції звука.

Контроль за правильним літературним наголосом в художній мові на сцені мусить бути дуже жорстким.

Як у піснях наголос слова підкоряється мелодії і ритму, так подекуди і у віршах поет відхиляється від наголосу розмовної мови заради збереження розміру вірша. Отож, вірші не можуть бути надійним джерелом перевірки наголосів. Тільки чітка нормативність вимови, яка зв'язується з матеріалами сучасних словників дає можливість забезпечити сценічній мові виконання їх основних функцій: інформативної, художньої і культурно-пропагандистської.

Пошуки надзавдання повинні вестися навколо відповідей на запитання: навіщо, заради чого виконується літературна композиція, що хочемо сказати нею глядачу, на що організувати, проти чого застерегти, які думки розбудити. Якщо ці відповіді знайдені, на основі творчого осмислення матеріалу вони можуть стати співзвучними оточуючій дійсності.

Надзавдання – це прагнення читця щось змінити у житті(а не просто розказати, довести, закликати тощо).

Надзавдання формується у процесі аналітичного, режисерсько-виконавського аналізу, у процесі репетицій, випробувань і пошуків.

Надзавдання повинні бути:

а). свідомим, тобто авторська і виконавська думка об'єднанні.

б). емоційним – хвилювати глядача.

в). вольовим – викликати бажання діяти цілеспрямовано і безперервно.

Наскрізна дія – це шлях до надзавдання, засіб реалізації надзавдання.

Органічна дія, цілеспрямовано й результативно об'єднує і логіку дії і самопочуття, і „другий план”. Наскрізна дія будується на емоційному ставленні читця до запропонованих обставин, до подій, до людей, які зображені у творі. Внаслідок аналізу сюжету, теми, ідеї, конфлікту, запропонованих подій режисер-виконавець підходить до етапу реалізації або втілення надзавдання і наскрізної дії через епізоди, фрагменти, частини літературної композиції чи монтажу.

Дія на глядача – це ланцюжок активних вольових зусиль для досягнення надзавдання, тобто, основної мети розповіді.

Образ оповідача – обов'язкова умова у мистецтві художнього читання, так як активізує органіку актора-читця.

В літературній композиції виконавець повинен оволодіти авторським способом художньої розповіді й створити образ оповідача.

У поетичних композиціях, коли мова йде про внутрішній світ людини, про її почуття, роздуми – виникає образ „ліричного героя”. У роботі над образом „ліричного героя”, читець прагне глибоко проникнути в душевний світ, думки, почуття, оцінки героя ліричного вірша, якби співпереживаючи з цим героєм. Саме через цей образ здійснюється процес дії на аудиторію. Коли композиція складена із віршів одного поета, то створення образу „ліричного героя” йде через пізнання даного поета і своє виконавське ставлення до його світосприйняття. Коли ж композиція складається із віршів різних поетів, то робота ускладнюється. Необхідно створити узагальнений образ „ліричного героя” шляхом виявлення загальних рис характеру, поглядів на різні події і різних поетів, їхнього ставлення до життєвих подій.

Необхідно пам'ятати, що характер спілкування з аудиторією в поетичній композиції, коли вона безсюжетна, непрямий. Спілкування в ліричних віршах складніше, ніж у прозі. Завдання читця – передати уявну розмову, роздуми при свідках-глядачах. Розмова відбувається з уявним об'єктом або монологічно.

Виконання поетичних композицій потребує простоти, правдивості. А це означає, що читець повинен володіти високою внутрішньою і зовнішньою технікою, вміння швидко (це залежить від ритмічних особливостей поезії). Перебудувати свій психофізичний апарат для відтворення у своїй уяві різних поетичних образів, з тим, щоб усі відтінки життя, які відображені у віршах, передавались через добре розвинутий, рухливий, благозвучний голос – головний засіб виразності читців поетичних композицій.

Поштовхом для інтенсивної роботи уяви є елемент форми, і чим вона яскравіша – тим краще, активніше включається у творчість вся емоційна сфера читця. Це – зовнішність, пластика, техніка мовлення, темперамент.

Художній образ композиції знаходить своє відображення у формі подачі, у допоміжних засобах втілення (музика, освітлення, реквізит тощо).

Способи втілення у процесі читання такі ж різноманітні як і в житті, і завжди обумовлені змістом тексту.

Може бути пряме спілкування, коли читець безпосередньо звертається до глядачів. Він словом „малює” їм картини природи, поведінку персонажів, прагнучи викликати у них відповідні бачення, маючи на меті сформулювати в глядача власну оцінку побаченого.

Непряме або спілкування з уявним слухачем(глядачем) у процесі читання протікає так як і в житті, коли ми розповідаємо своїм співбесідникам про подію, яка нас схвилювала. При цьому, незалежно чи дивимося ми один на одного чи ні, ми можемо, наприклад, відвернутись, бажаючи приховати хвилювання, слухачі весь час знаходяться в колі уваги оповідача. Він завжди повинен відчувати настрій глядацької зали, зворотню реакцію, які впливають на хід розповіді.

При читанні відбувається те ж саме. Увага слухачів, їх емоційне сприйняття підвищують активність, емоційну схвилюваність читця. Тому читцеві необхідно виховувати підсвідоме прагнення засобами емоційно-образної виразності зацікавити, заінтригувати своєю розповіддю глядачів.

У моновиставі виконавець може звертатися до уявних людей, предметів, яким він опосередковано адресує свої слова, а слухачі стають свідками його спілкування.

Існує ще й моноспілкування.

Це – думки одного героя чи героїні, висловлені при заповненій глядацькій залі, коли герой залишився наодинці зі своїми думками, проблемами, і прагне вирішити їх, а для цього вголос розмірковує, ніби складаючи „план до дії”. У даному випадку обов'язково обирається вдала мізансцена, у якій виконавець має працювати, і за допомогою словесної дії прагне передати внутрішній стан героя у процесі розвитку, зміни подій, думок. Усе це має бути результатом обраної теми, визначеного надзавдання та ідеї творчого задуму.

Незалежно від вибору форм спілкування використання позамовних засобів виразності – міміки, жестів, - робить художнє читання живішим, виразнішим і переконливішим.

Не менш важливим при виборі стилю спілкування виконавця з глядачем є точно визначений адресат (за віком, інтересами тощо).

У цьому виборі полягає чи не головна функція і успіх спілкування зі слухачем, який дозволяє себе „підкорити”, і разом із виконавцем простежити, переосмислити події й думки, які закладені у текстовому матеріалі.

При роботі з віршами читці часто впадають у такі крайнощі: одні зберігають чітку форму, убиваючи природність мови, інші, навпаки, перетворюють вірш у прозу, і тим самим руйнують ритм, вірну інтонацію.

Про тих виконавців, які люблять наспівувати вірш, або рубати

кінцівки рядків можна сказати, що така манера виконання віршів архаїчна, сучасна аудиторія потребує не удаваного пафосу, а якщо він є, то – темпераменту, який має виникати від змісту твору, від динамічної дії, гостроти подій, почуттів. Наспівна декламація заради самої наспівності це зовсім не та справжня музикальність, мелодійність, яка закладена у самому вірші. Музикальність, ритмічність, мелодійність, властиві поетичній мові не повинні ставати самоціллю – це засіб розкриття авторського задуму.

Отож, працюючи над поетичною композицією, виконавці повинні аналізувати вірші, поєднуючи зміст творів з формою, бачити у формі вірша засіб для художньої передачі його змісту.

Важлива роль у словесній дії читця належить темпу і ритму мовлення.

Темп – мірило швидкості плину процесів, рухів, дій у часі. За один і той самий проміжок часу рухів може бути зроблено більше чи менше. Відповідно темп дії буде швидший чи повільніший. Темп мовлення залежить від прискорення або уповільнення артикуляції мовних звуків. Чим швидші артикуляційні рухи мовних органів, тим більше вимовляється слів, фраз у процесі мовної дії. І, навпаки, уповільнення швидкості артикуляції зменшують кількість слів і фраз, вимовлених за той самий час. Впливає на темп мовлення і розстановка пауз, їх кількість і тривалість.

Ритм – спосіб чергування складових елементів, що являють собою певну структурну цілісність у просторі або часі (наприклад, чергування звуків стопі). Мовні ритми – переривчасті й мінливі – залежать від послідовного чергування у мовному потоці голосних і приголосних, наголошених і ненаголошених, сильних і слабких складів, розстановки пауз. Ритми побутової розмовної мови хаотичніші за ритміку художньої мови, в свою чергу, ритми прозової мови строкатіше за ритміку віршованої мови.

Мова, наприклад, у ліричній композиції, складеній за поетичними творами, може звучати плавно, розмірено.

У літературній композиції чи монтажі, де використано прозовий матеріал, а часом, якщо тема потребує і конкретних публіцистичних фактів, мова може змінюватись від плавної на початку до нерівномірної, рвучкої, гарячкової в кінці творчої роботи.

Як і інші виражальні засоби живої мови, теми словесної дії перебуває в органічній внутрішній залежності від змісту й обставин мовного спілкування, від внутрішнього самопочуття, настрою,

фізичного і психічного стану, тону того, хто говорить. Усе це повинен створити виконавець композиції. Теми мовної дії не залишається незмінним і може уповільнюватись та пришвидшуватись навіть у межах одного речення. Важливі за смыслом слова й мовні такти вимовляються, як правило, відносно повільніше, менш важливі – прискорюються в темпі.

Читцеві потрібно володіти всіма градаціями темпу – від повільної плавної й розміреної мови до чіткої, розбірливої скоромовки.

Темп мови органічно взаємодіє з ритмом. Цю взаємодію вдало підкреслює термін „темпоритм”.

Темпоритм словесної дії – один з найвпливовіших засобів вияву емоційного підтексту – внутрішньої енергії думки, сили почуття, вольової насаги.

Зміст і сила переживань – основа темпоритму поведінки людини в різних ситуаціях.

При виборі літературного матеріалу для побудови композиції, монтажу чи моновистави із визначенням ідейної спрямованості майбутньої творчої роботи виконавець повинен враховувати і свої органічні особливості вищої нервової системи: природний темперамент людини, залежний від інтенсивності перебігу нервових процесів та їх тривалості.

Давня класифікація чотирьох основних типів темпераменту – сангвінічного, холеричного, флегматичного і меланхолійного – попри всю їх умовність дає змогу виявити зв'язок між темпераментом і темпоритмом.

Так, сангвініку притаманні, як правило, гучний голос, уповільнена манера поведінки, енергійне звучання мовлення.

Люди холеричного темпераменту частіше вирізняються різким тембром голосу, збудженим тоном мови, її строкатим темпоритмом.

Мова флегматика уповільнена, голос звучить добродушно, м'яко.

Меланхолійний темперамент виявляє себе у приглушеному звучанні голосу, млявості інтонацій, тривалості пауз, за якими може ховатися глибоке переживання, розуміння драматизму ситуації, долі ліричного героя.

Слід застерегти майбутніх виконавців від показного „чужого” зображення темпераменту.

Оволодіння виразністю різноманітних темпоритмів сценічної дії й мовлення – одне з найважливіших завдань виховання майстерності читця і актора.

Логічну мелодію, темпоритм, підтекст, словесну дію, намір – усе це об'єднує інтонація як живий потік людської мови. Уміння відтворити зміст художнього твору, здійснюючи усі згадані вимоги декламаційного мистецтва називають умінням живописати інтонацією.

Отож, для того, щоб створити у залі атмосферу щирого спілкування і емоційного сприйняття сказаного, читець повинен уміти підкорити уяву слухача точно висловленій думці, насиченій почуттями, психологічного напругою, схвильованістю, яка б перенесла глядача в атмосферу того, про що розповідається. Тільки за такої умови може бути забезпечено успіх виступу.

Літературна композиція може бути виконана без позамовних засобів виразності, коли цього не вимагає задум виконавця. Як правило, це трапляється у динамічних, насичених, виражених словом поетичних творів, коли увага слухача концентрується на думці, без допоміжного втручання(музика, світло, зміна мізансцен, використання різноманітного реквізиту).

У жанрі літературної композиції, монтажу використання виразних засобів повинно бути детально продуманим, а саме, щоб вони доповнювали слово, підкреслювали його важливість, створювали атмосферу для виконавця, а не перетворювалися у показну бутафорію.

Музика в композиції займає підпорядковане місце. Вона повинна передавати самостійне тлумачення подій, про які говориться на сцені, по-своєму давати інтерпретацію змісту, теми творчої роботи, допомагати розкриттю сюжетних ліній, і тим самим активно впливати на сприйняття усього дійства глядачем.

Театральна музика повинна бути лаконічною і порівняно простою за формою. Драматичне мистецтво, як правило, не потребує голосної інструментальної музики у супроводі інструментального оркестру, так як він своїм сильним звучанням може стати провідним для сприймання, а словодія, яка є головною у цьому творчому процесі залишиться непоміченою, незрозумілою для глядача.

Музику, як правило, вводять фрагментами, іноді самих різноманітних музичних жанрів, які на перший погляд аж ніяк не монтуються між собою. Отож, очевидно, наскільки складною і відповідальною стає задача щодо підбору вдалого музичного матеріалу для композиції.

Важливо відзначити ще одну суттєву особливість театральної музики – це її вплив не тільки на глядача, але й на творчий стан виконавця. Музика допомагає йому зосередитись, увійти в роль

(сценічний образ), розкриває перед ним творчі перспективи, впливаючи на уяву, піднімає тонус артистичного стану під час роботи на сценічній площадці.

Світлова гама кольорів теж підбирається в залежності від задуму режисера, його бажання світлом доповнити сказане чи створити природну атмосферу для зорового сприйняття глядачем подій (літо, зима, війна, берег моря) чи почуттів, висвітлюючи то яскравіше, то пастельним світлом сценічну площадку.

У роботі читця повинно бути небагато мізансцен, так як будь-яке переміщення, тим більше коли воно не зовсім доречно за текстом, відволікає увагу глядача від слова, „рве” фразу, розхолоджує бажання глядачів співпереживати у процесі спілкування із виконавцем в момент його виступу.

Реквізит самий необхідний!

Наприклад, стіл, стілець, книга, парасолька, жіноча сумочка, аркуш паперу, ручка, ваза з квітами, інші деталі характерного костюму, необхідних виконавцю у моновиставі.

Отож, мінімум виразних засобів, грамотне їх використання для найтонішого донесення ідеї виразною інтонацією, зробить словодію кожного читця грамотною, логічною, музично яскравою, пластичною у мізансценах, конкретно при використанні необхідного реквізиту і, звичайно, принесе успіх під час естетично-наповненого спілкування з глядачем.

#### Схема режисерської експлікації літературної композиції.

##### I. Вибір теми композиції.

- а). обґрунтування вибору.
- б). актуальність та ідейне спрямування;
- в). художньо-стильові особливості авторського тексту.

##### II. Ідейно-дійовий аналіз.

- а). автор чи декілька авторів.
- б). епоха.
- в). конфлікт, тема, ідея.
- г). основна подія, послідовність подій.
- д). композиційна побудова(експозиція, зав'язка, розвиток подій, кульмінація, розв'язка, можливий епілог).
- е). жанрові і стильові особливості вибраних творів.
- є). логічний аналіз тексту(логічний наголос, інтонація, ритмомелодика, підтекст).
- ж). орфоепія.

- III. Творчий задум щодо втілення композиції.
- а). жанр композиції.
  - б). надзавдання і наскрізна дія виконавця.
  - в). образ оповідача чи ліричного героя (манера поведінки, бачення образів, жести, міміка, пластична виразність, мізансцена, стиль мовлення).
  - г). форма спілкування (пряме, непряме, опосередковане, моноспілкування).
  - д). темпоритм, атмосфера на різних етапах і в різних „кусках” композиції.
  - е). логічна перспектива виконавця (емоційна, художня).
  - є). музика, світло.
  - ж). одяг, реквізит.

Рекомендована література.

1. Закушняк А.Я. Вечера рассказа. – М.; Искусство, 1982.
2. Запорожня Т.П. Логика сценической речи. – М.; Просвещение, 1973.
3. Катяшева Д.Н. Литературный монтаж. – М.; Советская Россия, 1975.
4. Катяшева Д.Н. Литературный театр. – М.; Советская Россия, 1982.
5. Кочерян С.В. В поисках живого слова. – М.; ВТО, 1979.
6. Савкова З.В. Выразительные средства речевого взаимодействия в массовом представлении. – Ленинград, ЛПИК, 1981.
7. Сучасна українська літературна мова. – К.; Наукова думка, 1973.
8. Станіславський К.С. Собр. соч. В 8 томах. – М.; Искусство. – Т. 1-3, 1955-1958.
9. Стехун Л.П., Степанець Л.І. Літературна композиція і монтаж в навчальному процесі (Навчальний посібник з курсу „Сценічна мова” для студентів IV-V курсів режисерської спеціалізації) –Рівне, РДГУ, 1999.
10. Стехун Л.П. Репертуарний збірник літературно-поетичних композицій. –Рівне, РДГУ, 1990.
11. Чечетин А.И. Основы драматургии театрализованных представлений. –М.; Просвещение, 1982.
12. Черкашин Р.О. Художне слово на сцені. – К.; Вища школа, 1989.
13. Яхонтов В. Театр одного актера. –М.; Искусство, 1958.

**Тема: Методика роботи над монологічною мовою**

***Термін „монолог”. Види монологів. Робота над авторським текстом. Конфлікт у монолозі, проблемність. Розкриття підтексту. Емоційне звучання монолога. Три перспективи(логічна, емоційна, художня). Методика роботи режисера з виконавцем монологу.***

Монолог (грецьк. monos – один і logos – слово) – тривале зв’язне мовлення, що належить одній особі і виражає її переживання, почуття та акти волі і не розраховане на зворотню відповідь. Монологом є промова дійової особи, звернення до себе або до інших людей. Найчастіше монолог застосовується в драматургії, де він спрямований на публіку, має за мету вплив на глядача. Різновидом його є так званий внутрішній монолог, який переважно використовується в епічних творах художньої літератури XIX – XX ст.

Монолог внутрішній – різновид монологу, в якому передаються внутрішні переживання персонажа замість опису зовнішніх реальних подій, ситуацій, що викликають ці переживання. Стилистично він оформлюється як внутрішня мова дійової особи з відповідною часовою послідовністю думок, з характерними синтаксичними конструкціями, способом вислову тощо. Цей різновид монологу набуває все більшої ваги у великих епічних творах, починаючи з середини XIX ст., у зв’язку з посиленням психологізму зображення і зосередженні увагу на аналізі стану душі персонажу. Внутрішній монологи близькі до такого засобу зображення внутрішнього світу персонажа, як плин (потік) свідомості, тому він є характерним елементом у творах таких стильових течій, як імпресіонізм, експресіонізм, постмодернізм тощо.

Герой драматичного монологу розмірковує вголос, коли він залишається наодинці з собою, оцінюючи свої вчинки, поведінку, ставлення до людей, подій.

За структурою він є ланцюгом логічно пов’язаних послідовних роздумів, які насичені глибоким ідейно-психологічним змістом. Саме такі монологи притаманні людям з багатим духовним світом (Ромео, Гамлет, Жанна д’Арк, Міріам, Наталка Полтавка та інші).

Звернений монолог – тирада (багатослівна репліка) – чи будь-яке інше звертання героя до конкретних дійових осіб з метою вплинути на

їх свідомість. Народження роздумів на очах у глядачів змушує вірити.

Методика роботи над драматичним монологом включає в себе такі етапи:

1. Аналіз авторського тексту (у широкердність почуттів героїв, співпереживати з героями вистави).
2. Словесна дія в монолозі.
3. Розкриття підтексту.
4. Конфлікт у монолозі.
5. Емоційне звучання монологу.
6. Три перспективи в монолозі (логічна, емоційна, художня).

#### Аналіз авторського тексту.

Розпочинаючи роботу над монологом, режисер перш за все повинен визначити його місце у загальній канві майбутньої вистави, сприймаючи монолог не як окрему сценку, а як складову єдиного художнього цілого.

Режисер уточнює з актором, що відбувалось до моменту виголошення героєм монологу, к склалися його взаємини з іншими дійовими особами.

Надзвичайно важливо розвивати відчуття жанру, стилю, вивчати лексику і фразеологію, темпоритм та інтонацію мови героя, все те, що виявляє неповторність його людської сутності. Знайти вірну інтонацію твору – значить знайти ключ авторського бачення подій, зробити автора своїм спілником у сьогоднішній розмові життя. Осмисливши точку зору автора, досягнувши стилістику, актор набуває вміння образно мислити і говорити. Авторський текст – основа творення образу, прочитання монологу.

#### Словесна дія.

Слово у монолозі розглядається як думка, як почуття, як образ, як ритм, але при усьому цьому слово, перш за все підлягає аналізу як дія.

К.С.Станіславський говорив: „театр є дія, і все, що відбувається на сцені, - завжди дія, дійове вираження думки, ідеї, дійова активна передача цієї ідеї глядачеві”.

Драматичне мистецтво синтетичне: воно володіє цілим комплексом виразних засобів. Але головним, вирішальним засобом впливу на глядачів у драматичній виставі було і залишається слово.

Часом буває, що актор, не знайшовши дійового стержня монологу, мимоволі призупиняє розвиток дії вистави. У таких випадках монолог, можливо, звучить і пристрасно й емоційно, але

герой „виходить” із монологу таким, яким „ввійшов” у нього. У його поведінці нічого не змінилося, не переосмислилось.

Монологізована мова повинна бути дійовою і в експозиції, і в кульмінації, і у фіналі твору.

Дуже часто у творах українських драматургів – класиків довгі монологи зустрічаються на початку п'єси. Вони виступають як допоміжний засіб, завдяки якому автор ознайомлює глядачів з пропонованими обставинами, з тим, що відбулося до того, як відкрилась завіса. Ці монологи не повинні бути інформаційно-доповідними, як це інколи трапляється у практиці аматорських театрів.

Актору необхідно уточнити, якій дії підпорядковується текст його монологу, що в ньому відбувається, заради чого він виголошується.

Враховуючи важливість місця монологу в загальному тексті п'єси, слід звернути увагу на авторські ремарки: опис зовнішнього вигляду, внутрішнього стану, обставин, атмосфери, у якій діє актор.

Підтекст завжди багатший, ніж його прями логічні думки. Найперше, на що слід звернути увагу, щоб розкрити підтекст – це ставлення того, хто говорив до того, хто про що він говорить.

#### Розкриття підтексту.

Розкрити підтекст – це зрозуміти, відчути те, що ховається у змісті слів, за словами, між словами. Невисловлені думки, бажання, мрії, пристрасні, конкретні дії, в яких усе це об'єднується, синтезується, втілюється – прийнято вважати підтекстом. Щоб його розкрити потрібно дуже добре розкрити авторський задум. Органічне відчуття внутрішнього зв'язку мови автора і мови персонажу стає для режисера і актора творчим ключем до перетворення внутрішнього стану в словесну дію, а отже, надзавдання ролі.

„Психологічний підтекст – це та внутрішня установка, що складається у свідомості раніше слів і змушує говорити, діяти словами. Це те, заради чого говорять слова”.

Роботу над розкриттям підтексту слід починати з аналізу внутрішнього монологу героя, визначивши у якому взаємозв'язку він перебуває з тими думками, які він висловлює вголос, які думки тексту головні, а які другорядні.

Аналізуючи хід думок дійової особи актор може визначити дії, які чинить цей персонаж в їх послідовності, безперервності та логічному зв'язку. А саме, визначивши, що робить герой у той чи

інший момент (не розмовляє, не переживає, не відчуває), а саме те, як він на основі творчої уяви вибудовує свою фізичну дію в етюдному варіанті. Встановивши логічний зв'язок однієї дії з другою (попередньою) і наступною, актор може правильно визначити логіку поведінки персонажа.

У створенні безперервної лінії сценічного життя важливу роль відіграє уява, яка й породжує різноманітні бачення. Створення безперервної кінострічки бачення є одним з найважливіших моментів у роботі над словом.

„Лінія думки, лінія дії і лінія уяви у процесі творчого спілкування народжує четверту лінію сценічного життя – лінію почуттів. Усі ці лінії переплітаються, і взаємодіючи створюють єдиний потік психофізичного життя актора – образу”.

У роботі над монологом актор, перш за все, повинен визначити логічність розвитку думки.

„Усвідомлюючи перспективу думки, не важко з упевненістю розділити грамотно ускладнене стилістично речення на мовні такти, розставити паузи, виділити логічні центри й наголоси (більш і менш важливі за змістом).

Творчий задум автора, його світосприйняття, емоційне перелогу закладена конфліктна ситуація, боротьба, зіткнення дії і протидії.

На перший погляд начебто ці поняття ясні й зрозумілі. Однак у трактуванні категорії драматичного конфлікту різноголосся, різнобій думок триває й досі.

„Одні вбачають у ньому лише вживання дійсності, ідейна спрямованість визначають увесь хід авторської думки, їх перспективи. Усвідомити головну думку, що пронизує художні образи, простежити за її розвитком – означає оволодіти перспективою словесної дії”.

Виділення смислових акцентів, найважливіших ключових слів створює інтонаційне багатство живої мови, яка допомагає актору, глибоко проаналізувавши авторський текст, зрозуміти для себе зміст, а отже, і розкрити підтекст.

„Кожну хвилину свого перебування на сцені актор знаходиться у безперервному конфлікті”, - писав Володимир Неллі.

В основі драматичного моно своєрідну форму відображення життєвих протиріч і конфліктів, інші – ототожнюють конфлікт і авторське ставлення до зображувального, інші – відводять йому роль тільки структурного елементу. Крім того, образливою видається позиція дослідників, які поділяють конфлікти на „зовнішні”(сюжетні) і

„внутрішні”(психологічні). Внутрішній конфлікт ще можна назвати умовним, той, що у своєму розвитку імпульсується зовнішніми чинниками і, навпаки, - без внутрішнього немає динаміки зовнішнього конфлікту”.

Конфлікт у драмі не існує у чистому вигляді сам по собі. Він наче „розчинається” в усіх без винятку елементах п'єси і виявляється лише в органічному зв'язку з її ідеєю, сюжетом, характерами, жанром, композицією тощо.

Режисер повинен знайти головні і побічні конфлікти, що заховані у монолозі і образно донести й довести через внутрішню боротьбу актора ідею вистави.

Таким чином, працюючи над монологам, різними за жанром і стилем, театральна педагогічна практика розглядає їх як своєрідні діалоги:

- монолог-діалог між розумом і серцем;
- монолог-діалог героя з глядачем;
- монолог-діалог героя з дійовими особами, присутніми на сцені.

Монолог не може бути дійовим, конфліктним, якщо він не збагачений емоціями актора. Отож, розпочинати засвоєння монологу потрібно з лінії дії, бо прийти до логіки почуттів можна лише через логіку дії.

Не всі актори вміють „думати” на сцені і жити думками персонажа, тому саме цей аспект акторської психотехніки є найважливішим в органічному процесі розкриття „людського духу ролі”.

Монолог ставить перед актором низку технічних завдань. Необхідна велика робота над мовою, щоб майстерно пронести перспективу думки. Інколи актор не зовсім правильно розуміє цю вимогу і пробує вимовляти фразу за фразою, боячись зупинитись, нестримно прагнучи бажаної крапки в кінці монологу. Це призводить до інтонаційної монотонності.

Роблячи акцент на важливості перспективи мовлення (логічна перспектива), К.С.Станіславський поєднував її з перспективою пластичного малюнку актора та перспективою вияву його емоцій.

„Звичайно, кажучи про „перспективу” мають на увазі логічну перспективу. Але у нашій сценічній практиці ми користуємося більш широкою термінологією. Ми говоримо:

- а). про перспективу думки (логічна).
- б). про перспективу пережитого почуття (емоційна).

в). про художню перспективу, що мистецьки розкладає барви за планом, які ілюструє монолог.

Якщо роботі над логічною перспективою у процесі оволодіння роллю віддають значну перевагу, то на вивчення перспективи вияву почуттів актора не звертають належної уваги. Але вона дуже потрібна для того, щоб уміти розподілити свої внутрішні творчі сили, свій темперамент протягом усієї творчої роботи над монологом.

Володіння художньою перспективою дозволяє актору вміло розподілити різні засоби втілення: голос, інтонацію, жести, міміку, пластику тіла впродовж виконання монологу.

Художня перспектива – це перший помічник наскрізної дії. Це той шлях, яким рухається наскрізна дія. Акторові-початківцеві треба вчитися виявляти усі свої вміння з акторської майстерності, сценічного мовлення і пластики (внутрішні й зовнішні) для того, щоб за допомогою такого комплексного поєднання виразних засобів майстерно втілити свій творчий задум на сцені.

#### Методика роботи над віршованим монологом.

Працюючи над віршованим монологом, режисер повинен вчити акторів уважно вслухатися у мелодіку вірша, і вчитися словесно ритмічно інтонувати кожен фразу монологу.

Ритм вірша пробуджує емоції актора, приводить його до вірного розуміння внутрішнього життя героя, розкриває його характер, допомагає уточнити взаємини з іншими дійовими особами. Увага до вірша, до його законів, зокрема ритміки та інтонаційної своєрідності звучання, захопивши актора дає йому можливість поринути у світ поезії, народжує потребу „відчути стихію вірша”.

У процесі роботи над віршованим монологом часто впадають у дві крайності: одні зберігають чітку форму, вбиваючи природність мови, інші, навпаки, перетворюють вірш у прозу, і тим самим руйнують ритм, правильне інтонування тексту за змістом, порушивши усі закони віршування.

Отже, найперше, на що треба звернути увагу режисерові й актору, які взяли в роботу віршований драматичний монолог, це:

- а) вивчення теорії віршування;
- б) ідейно-дійовий аналіз вибраного для роботи віршованого драматичного монологу, не забуваючи про поєднання змісту і форми;
- в) вміти творчо використовувати свої знання при самостійній роботі, чітко усвідомлюючи особливості в роботі над віршованим текстом і володіючи усіма засобами для втілення монологу (внутрішні і зовнішні).

Віршована мова потребує особливого стилю мовлення. Своєрідна виразна система віршодії відмінна від звичайного повсякденного мовлення. Досить своєрідною є лексика віршованого монологу, так як слово у ньому більш самостійне, гіперболізоване, стисле, але точне для втілення думки, бо драматург за законами поетичного жанру прагнув якомога виразніше висловити своє суб'єктивне ставлення до подій, поведінки і характеру героїв.

Основою віршованого монологу є емоційно-піднесений тон (переживання, роздуми, розпач, внутрішні протиріччя героя тощо).

Цей тон дає можливість підкреслити у мові усі форми передачі найтонших відтінків думок і почуттів.

Основною особливістю віршованого драматичного монологу є сталість однорідної, емоційно забарвленої, інтонаційної системи, на відміну від прози, де інтонація змінюється з кожною наступною фразою. Така постійність є основою для виникнення віршової періодичності. Віршові рядки являють собою у ритмічні одиниці, чергування яких і визначає ритм, розмір (порядок розміщення наголошених і ненаголошених складів у віршових рядках).

В умінні підкреслити смисловий рух рухом ритму вірша і виявляється майстерність актора-виконавця такого монологу.

Віршові розміри силаботонічного вірша поділяються на двоскладові і трискладові:

-Ямб(двоскладова стопа з наголосом на другий склад: (передає бадьорий настрій).

-Хорей(двоскладова стопа з наголосом на перший склад: (має наступальний, енергійний характер, вміщує різні почуття).

-Дактиль(трискладова стопа, з наголосом на перший склад: (має відтінок величності, уповільнений темп).

-Амфібрахій(трискладова стопа, з наголосом на другий склад: (надає віршу спокійної, нерухливої течії. До нього звертаються, розповідаючи про події минулого).

-Анапест(трискладова стопа, з наголосом на третій склад: (поривчастий, стрункий, передає різку зміну рухів).

У віршованих монологах можуть сполучатись стопи різного роду, внаслідок чого утворюється мішаний розмір.

Виразним емоційним звучанням визначається розмір гекзаметру і нентаметру. У гекзаметрі чергуються стопи дактиля та хорей, і це – створює враження величі, урочистості тону вірша.

Завдання режисера та актора – вміти вірно визначити розмір і



відтворити характерний для нього ритмічний малюнок. Бо, як зазначалось вище, монологи різного віршованого розміру звучать інтонаційно по-різному і передають різні думки й почуття героїв.

Один з ефективних способів, який дозволяє швидко визначити віршовий розмір є виховання внутрішнього „метроному”(скандування тексту). Для цього треба на деякий час не вчитуватися у зміст тексту, а знайшовши вірний ритм читати, вслухаючись у ритмомелодику і не втрачаючи, не збиваючись до кінця читання монологу. Можна використовувати мовно-ручний прийом, підкреслюючи рухом руки розмір вірша і промовляючи: один-два...., або читати, акцентуючи наголошені за розміром складу шляхом промовляння фрази – „тата-тата-тата-тата”.

Вивчаючи ритм лише технічно не можна, його треба поєднувати з ілюстративним підтекстом, словесною і фізичною дією в цілому, адже думка і почуття драматурга відчуються не складами, а словами, тому ритм вірша – це ритм образів.

Мелодійність віршованого монологу, його розмір, зовсім не обмежують щирої передачі закладеної в ньому думки навпаки, ритм вірша часто підказує своїм рухом логічний наголос, тому що мова у вірші стисла, у ній немає нічого зайвого. Перш за все, треба зрозуміти логічну сторону, а потім вкласти це у віршовий рядок. Тоді буде поєднання форми і змісту. Отож, аналіз віршової форми монологу допоможе виявити взаємозв'язок ритму і змісту, ритму і дії.

Одиницею віршового монологу є віршовий рядок, який завершується паузою. Це пауза відтворює ритм, і тому має назву ритмічної. Невміння зберегти актором ритмічної паузи є грубим порушенням форми монологу, і може призвести до перекручування усього метричного ладу вистави.

У віршованому монолозі паузи є не лише в кінці рядка, а й в середині.

Цезура – це ритмічна пауза, яка поділяє багатостопні рядки на дві частини. Така цезура зветься великою. Однак, цезура – не обов'язково зупинка, перерва у звучанні. Новий характер вимови слід (зміна тону, тембру) сприймається як новий такт мовлення. Тому цезури бувають різні: одні короткі, інші – трохи довші, треті – помітні, розрізняються тільки по зміні тону або інтонації.

Усе залежить від творчих прагнень виконавця.

Часто зустрічаються монологи, в яких думка завершується в середині рядка, а не в кінці. Таке явище називають – віршовим

переносом. Перенос надає мові неспокійного характеру, наближає до простої, розмовної мови, підвищує експресію монологу, особливо у трагедіях, сатиричних комедіях. Перенос треба витримувати, як і будь-яку іншу паузу за допомогою вчасного добору повітря, слідкуючи за тим, щоб не відчувалось в кінці рядка інтонаційної крапки, так як це буде вказувати на завершення думки, а навпаки, підвищувати інтонацію в кінці рядка, щоб було зрозуміло, що треба чекати продовження думки.

Ритмічна функція рими полягає в тому, що вона сигналізує про закінчення рядка, допомагає об'єднати рядки у строфи. Рима виконує ще і логічну функцію. Ритмічно організовані слова, завдяки звуковим повторенням, паузам передають головну думку, закладену у вірші.

Чергування чоловічих і жіночих рим допомагає виявити багатозначність думок і почуттів, боротьбу протилежних точок зору ліричних героїв.

Жіночі рими передають душевний біль, безнадійність, і в той же час, ніжність, кохання.

Чоловічі – силу почуттів, впевненість в міркуваннях, конкретність висловів тощо.

Часто актори роблять великий акцент на рими. Цього роботи не варто, тому що не завжди можуть співпадати логічний наголос і слово, яке стоїть під римою. Рима частіше виділяє найбільш значущі слова. Отож, актор має тоді підкреслювати риму, коли вона допомагає виявити головну думку і стан душі героя монологу.

Звуки мови у драматичному віршованому монолозі насичені емоційним змістом. Вони виконують такі функції:

-сміслову;

-естетичну.

Майбутні режисери і актори повинні вчитися виявляти звукові повтори(асонанси, алітерацію, дисонанс) у віршованому монолозі, а крім того, вміти розкривати їх смислову й емоційну функцію, відчувати красу звукової форми і вміло передавати її глядачу.

Асонанси – повторення однакових голосних звуків у словах та фразах.

Алітирації – повторення однакових приголосних звуків у словах та фразах.

Дисонанси – неточна рима, у якій співпадають тільки ненаголошені, наголошені голосні не співпадають.

Звуконаслідування здатне викликати образне уявлення про

природні звуки й шуми – грім, свист вітру, шум дощу, характерні звуки – гуркіт поїзда, постріли, імітація звуків різних тварин і птахів.

Актор повинен дбайливо ставитись до віршової музикальності, яка складається з ритму і звукової інструментовки. Треба уникати грубого, формального підкреслювання звуків, так як це суперечить художньому смаку. Важливо, щоб звукове повторення стало для актора одним із засобів вирішення сценічного завдання.

Пізнання елементів віршової форми(розміру, ритмічних фігур, переносів, стилістичних особливостей тощо) дає можливість вивчати те, без чого неможливе виконання віршового монологу – інтонацію.

Інтонація відіграє дуже важливу роль, тому що віршовий монолог емоційний, вимагає уваги до пауз, темпоритму, мелодики.

Завдання актора полягає в тому, щоб передати у монолозі усю неповторність інтонацій, доповнити її своїм ставленням до події, персонажів.

Знайти вірний тон для виконання та означає наблизитись до внутрішнього ритму життя персонажу, дихати його диханням, жити його життям.

Існують і такі інтонації, які обумовлені об'єктивним характером вірша, незалежно від індивідуальної манери його виконання.

За характером інтонаційних змін віршові монологом поділяються на два головних типи:

- розмовний;
- наспівний.

Наспівний тип включає пісенні, ліричні вірші, розмовний – ораторські, розповідні. Наспівні – більш піднесенні, симетричні як ритмічно, так і інтонаційно.

Розмовні – як і сама жива мова, надзвичайно різноманітні у відтінках інтонацій, від простої побутової розмови до високої потетики ораторської мови.

У практичній роботі над віршованим монологом треба мати на увазі:

1. „Біографія” п'єси (короткі відомості про обставини створення п'єси, відомості про драматурга і його стиль).

2. Аналіз особливостей віршованої форми монологу(розмір, рима, цезури, наявність переносів, строфічність, звукопис, головний тип віршованої інтонації, тон монологу, жанр п'єси).

3. Ідейно-дійовий аналіз.

4. Створення кінострічки бачень, точних, яскравих та комплекс

почуттів(зорових, слухових, тактильних).

5. Логічний аналіз монологу(провести „скелетування” думки, визначити логічні центри, виявити другорядні логічні наголоси по їх силі, розібратися в логічній побудові думки у її розвитку, яка веде до логічної перспективи. Бути уважним до пауз у монолозі при інверсії.

6. Берегти слово, пам'ятати, що по змістовності і силі почуттів вона рівняється цілій фразі. Тому потрібно берегти чіткість кожного слова, не прискорювати його, робити потрібні за тривалістю паузи.

Аналіз п'єси треба обов'язково переносити на втілення. „Розвідку розумом” треба перевіряти і закріплювати практичною дією, а саме, моментами втілення. Усі компоненти віршового монологу повинні бути під контролем виконавця, а саме – ритм, рима, паузи і т.д., так як вони є виразниками ідеї монологу.

Природа віршованої форми монологу виховує у майбутнього актора почуття ритму, яке легко збуджує у глядача емоційний настрій. Емоційна напруга віршової мови, її чітка форма допомагають актору організувати своє фізичне життя, зберегти форму заданого пластичного малюнку, художньо поєднати мову і рухи. Майбутнім акторам і режисерам важливо знати закони віршового драматичного монологу для того, щоб формувати професійно грамотний підхід до творчої роботи над віршованими п'єсами. Робота над монологами підвищує виконавську культуру, розвиває мовний апарат, закріплює голосові зв'язки, примушує вірно дихати, вдосконалює дикцію, розвиває мовний діапазон інтонаційної виразності сценічного мовлення.

Отож, робота над віршовим драматичним монологом є дуже ефективною для вдосконалення акторської техніки(внутрішньої і зовнішньої).

Рекомендована література.

1. Дорофєєва Н.І. Зарубіжна література. Словник-довідник. – Харків.; Світ дитинства,2000.

2. Ігнатюк М.М., Сулятицький М.І. На кону вічності. –Івано-Франківськ, „Нова зоря”, 2005.

3. Кудрятов О.Л. Сценическое действие. Труд актера. –М.; Советская Россия, 1980.

## Зміст

Передмова .....	
Тема: Використання театралізації у художньому читанні.....	
Тема: Методика роботи над дійовим оповіданням .....	
Тема: Методика роботи над байкою і казкою.....	
Тема: Логіка мовлення. Основні правила логічного розбору тексту .....	
Тема: Методика роботи з техніки мови у дитячому театральному колективі.....	
Тема: Методика роботи над виправленням мовних недоліків студійців. Методика проведення вправ для усунення недоліків звуко вимови .....	
Тема: Методика роботи над монологічною мовою .....	

*Навчальне видання*

## Методика викладання сценічної мови

*Навчально-методичний посібник  
для студентів закладів культури і мистецтва*

**Укладач – Л.І.Степанець**

Формат 60x84 1/16. Папір офсетний  
Умовн.друк. арк. 5,0. Наклад 100 примірників

Редакційно-видавничий відділ  
Рівненського державного гуманітарного університету  
33028, м. Рівне, вул. С.Бандери,12